

Université de Limoges
Faculté des Lettres et sciences humaines
École doctorale Lettres, pensées, arts et histoire
EA 1087 : Espaces Humains et Interactions Culturelles

THÈSE

En vue de l'obtention du grade de Docteur de l'Université de Limoges

Littérature comparée

Présentée et soutenue publiquement le 27 juin 2013 par
Amandine Laudoueineix

Les Figurations de l'enfer littéraire : des représentations classiques au monde d'aujourd'hui

Directeur de Thèse

M. Bertrand Westphal

Jury

Rapporteurs

M. Jean-Christophe Delmeule (Lille 3)

M. Eduardo Ramos-Izquierdo (Paris 4)

Examineurs

M. Till Kuhnle (Limoges)

M. Bertrand Westphal (Limoges)

Je tiens à remercier Mme Juliette Vion-Dury d'avoir bien voulu commencer cette grande aventure avec moi et Mr Westphal d'avoir bien voulu la terminer.

Sommaire

Sommaire	4
Introduction :	5
Chapitre 1 – Définition des concepts	22
1 - Dieu (x) et l'enfer	22
2 – L'enfer, la punition éternelle	27
3 – Être damné	33
4 - La figure du diable	37
5- Situer l'enfer	52
Chapitre 2 – La philologie de l'enfer	74
1- Analyse de l'intertextualité dans les romans du corpus	74
2- Structure du récit et narrateur de l'enfer	88
3 – Qu'est-ce qu'une vision infernale ?	102
Chapitre 3 – Caractéristiques symboliques de l'enfer	112
1- Les figures géométriques	112
2- Le mariage des contraires	130
3- L'omniprésence des Ténèbres	148
4– Le temps infernal : un paradoxe	159
5- La figure du guide : l'initiateur et le passeur	171
6 – La ville, nouvelle incarnation de l'enfer ?	186
7- Le Lieu de la révélation	197
Chapitre 4 – Vers un enfer ancré dans l'humanité	206
1 - L'émergence de l'enfer	206
2- L'espace dans les romans du corpus	212
3 - Vers une absence totale de Dieu	231
4 – Le paradis et le purgatoire ont-ils encore un sens ?	236
5 – L'enfer est-il toujours un lieu de châtements ?	240
6 – Le nouveau visage de Satan	254
7 – La notion d'enfermement	259
8 - Le fantôme de la guerre	269
Conclusion :	279

Introduction :

Comment parler de l'indicible, comment évoquer l'invisible ? L'enfer est un concept mythologique, religieux, spirituel ou encore philosophique qui n'a pas de résonance dans la réalité. En effet, nul ne peut raconter l'enfer et se targuer de l'avoir vu. Il appartient au domaine de l'immatériel, de l'irréel. Alors se pose la question de savoir par quels moyens l'enfer peut se dévoiler et exister aux yeux des hommes bien qu'étant inaccessible et dissimulé. Ignace de Loyola, dans son ouvrage *Exercices spirituels* apporte une réponse à cette interrogation. Il évoque la projection de lieu comme étant une condition nécessaire à la réalisation d'une prière :

Le premier prélude est la composition de lieu. Il faut remarquer ici que le sujet de la contemplation ou de la méditation est une chose visible, comme dans la contemplation des mystères de Notre-Seigneur Jésus-Christ, ce prélude consistera à me représenter à l'aide de l'imagination le lieu matériel où se trouve l'objet que je veux contempler ; par exemple, le temple, la montagne où est Jésus-Christ ou Notre-Dame, selon le mystère que je choisis pour ma contemplation. Si le sujet de la méditation est une chose invisible, comme sont ici les péchés, la composition de lieu sera de voir des yeux de l'imagination et de considérer mon âme emprisonnée dans ce corps mortel, et moi-même, c'est-à-dire mon corps et mon âme, dans cette vallée de larmes, comme exilé parmi les animaux privés de raison.¹

Ignace de Loyola met en avant la nécessité de composer, de figurer un lieu pour pouvoir l'atteindre, l'appréhender. L'enfer, en tant que lieu pensé, caché, doit donc être projeté par l'imagination pour être vu et comme l'explique Pierre-Antoine Fabre : « Nous verrons que l'enfer n'est pas seulement un lieu en tant que tel, situé dans l'espace-temps, dans l'au-dehors. Il est également un état, un lieu du dedans, situé dans le moi pensant et vivant, qui est configuré, représenté par des symboles. »² L'enfer peut donc être un lieu configuré, matérialisé par des symboles, par des images récurrentes. Pierre-Antoine Fabre soulève une question dans son ouvrage : « Mais comment être composé, sans voir, ou sans rien voir qui ne

¹ Ignace de Loyola, *Exercices spirituels – Le Testament*, traduit de l'espagnol par Pierre Jenneaux S. J., collection « Poche – Retour aux grands textes », (1991), Arléa, Paris, 2002, p. 139.

² Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola – Le Lieu de l'image*, collection « Contextes », Vrin/EHESS, Paris, 1992, p. 10.

soit composé ? »³, à laquelle il répond très simplement : « L'imagination donne à voir l'invisible. »⁴ Ce que l'œil ne peut percevoir, ne peut embrasser du regard, l'imagination le crée, le projette. L'enfer, en tant que lieu qui ne peut être vu, est donc configurable par le pouvoir de l'imaginaire. Ainsi, à la question : comment imaginer, penser un lieu qui n'a pas de réalité, pas d'empreintes dans le concret, il convient de répondre : par la projection. La littérature, en tant que domaine d'expression et de représentation, puise dans les profondeurs de l'imaginaire pour en extraire toutes les possibilités et exprimer l'inexprimable. L'enfer, lieu de l'invisible et de l'indicible, se trouve alors figuré et configuré par le pouvoir de la littérature qui en donne une lecture claire. La littérature permet alors de transformer l'invisible en visible, de narrer l'indicible. En prenant appui sur le réel, elle transfigure l'irréel, l'inaccessible pour les amener à se dévoiler. En outre, l'enfer en tant que lieu projeté et configuré par l'esprit est : « [...] aussi le lieu de toute image possible, le lieu réel de toute image possible, de toutes formes figurées. »⁵ La projection est infinie et permet de configurer un lieu sans limites, de le créer dans toute sa complexité et d'exprimer le plus inexprimable. Ignace de Loyola parle de la configuration d'un lieu ; quant à nous, nous parlerons plus précisément de la configuration de l'enfer, en partant d'une projection spatiale qui débouche sur la création d'un imaginaire. Dante Alighieri et John Milton, dans *Inferno* et *Paradise lost*, ont à proprement parler configuré l'enfer. Ils créent une géographie infernale et donnent une description spatiale détaillée de l'enfer comme nous serons amenés à le voir. Par ailleurs, l'enfer, selon des auteurs classiques comme Dante et Milton, est représenté par des métaphores que le lecteur a la charge de décrypter et de comprendre. Jacques Ricoeur, dans *Temps et récit*, évoque le pouvoir du lecteur sur la configuration du récit :

C'est enfin le lecteur qui achève l'œuvre dans la mesure où, selon Roman Ingarden dans *La Structure de l'œuvre littéraire* et Wolfgang Iser dans *Der Akt des Lesens*, l'œuvre écrite est une esquisse pour la lecture ; le texte, en effet, comporte des trous, des lacunes, des zones d'indétermination, voire, comme l'Ulysse de Joyce, met au défi la capacité du lecteur de configurer lui-même l'œuvre que l'auteur semble prendre un malin plaisir à défigurer. Dans ce cas extrême, c'est le lecteur, quasiment abandonné par l'œuvre, qui porte seul sur ses épaules le poids de la mise en intrigue.⁶

³ Pierre-Antoine Fabre, *op. Cit.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ Jacques Ricoeur, *Temps et récit, Tome I : L'Intrigue et le récit historique*, Collection « Points », Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 144-145.

Ainsi, le lecteur refigure un récit configuré par l'auteur. En suivant la thèse de Ricoeur et en l'appliquant au sujet de recherches qui nous intéresse, nous pouvons voir que l'enfer, configuré par les auteurs classiques, n'est pas refiguré par le lecteur mais par le vingtième siècle et l'Histoire que ce dernier a générée. L'enfer moderne n'est ainsi plus, comme nous le verrons, configuré mais il est figuré, symbolisé. En effet, les auteurs contemporains refigurent l'enfer traditionnel pour créer un enfer moderne.

L'enfer comme sujet de recherches pour un travail de thèse semble traditionnel de prime abord. La question se pose de savoir si l'enfer a encore quelque chose à révéler ou à apporter. Cet apparent classicisme fait de l'enfer un sujet qui n'est que très peu traité et analysé dans les mémoires et dans les thèses⁷. De plus, si l'enfer mythologique et classique reste un sujet abordé à maintes reprises, l'enfer moderne, depuis Jean-Paul Sartre et *Huis-clos*, est un domaine de recherches relativement vierge. C'est pourquoi il apparaît comme pertinent et original d'étudier l'enfer à travers un corpus moderne qui couvre la seconde moitié du vingtième siècle. En outre, ce travail de recherches autour de l'enfer est légitime dans le sens où il permet de voir l'enfer dans son humanité et non plus seulement dans sa littéarité et sa mythologie. Le sujet de la thèse repositionne la place de l'enfer en l'ancrant dans une forme de réalité et montre comment l'Histoire a modifié son code de représentation.

Le corpus moderne se compose de cinq romans : *Under the Volcano* de Malcolm Lowry, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, *A Canticle for Leibowitz* de Walter M. Miller Jr et *Des Enfers fabuleux* d'Antoine Volodine. Ces cinq romans sont écrits par un auteur britannique, un auteur mexicain, un auteur congolais, un auteur américain et un auteur français. Ils sont chacun marqué par une influence culturelle propre mais ils se rejoignent autour d'un thème central : l'enfer et son évocation. En effet, chacun des cinq romans du corpus est profondément marqué par l'empreinte de l'enfer. De plus, ils abordent l'enfer chacun dans une représentation propre et identitaire qui permet de mettre en avant une étude comparative riche et dense. Cependant, il apparaît difficile d'observer et d'analyser

⁷ Le fichier central des thèses met en avant une absence de thèses dont le sujet est l'enfer depuis 2003. Nous pouvons cependant noter quelques travaux qui évoquent l'enfer mais ne le traitent pas en profondeur : *Discours et représentations de l'au-delà dans le monde grec* par Thomas Reyser, thèse soutenue en 2011 ; *La Société totalitaire dans le récit d'anticipation dystopique, de la première moitié du XXème siècle, et sa représentation au cinéma* par François Rodriguez Nogueira, thèse soutenue en 2009 ; *La Descente aux enfers. Représentation franco-mexicaine dans la littérature fin de siècle* par Ana Victoria Morales Roura, thèse en préparation depuis 2003.

l'enfer dans sa modernité en délaissant totalement sa configuration classique. Dante Alighieri et John Milton, à travers *Inferno* et *Paradise lost*, ont incontestablement jeté les bases de l'enfer et l'ont inscrit durablement dans une réalité littéraire. Ils ont véritablement repoussé les limites de la configuration et de la représentation de l'enfer qui jusqu'alors n'étaient que balbutiantes. Sous leur plume, l'enfer est né et s'est matérialisé en tant que lieu dévoilé. Nous pouvons alors légitimement nous demander si la représentation de l'enfer dans la littérature moderne s'affranchit du passé et si les auteurs contemporains ont pu créer un enfer différent et enrichi. Nous ne pouvons analyser l'enfer dans la littérature moderne sans nous retourner sur le passé et étudier la construction de l'enfer classique notamment chez Dante et Milton. C'est pourquoi, le travail de recherches se doit de revenir sur les conceptions traditionnelles de l'enfer dans la littérature et de les développer afin d'appréhender l'évolution ou la stagnation de l'enfer dans les romans du corpus moderne. La modernité de l'enfer ne peut donc être observée et comprise sans une analyse de ses configurations classiques. Nous pourrions alors voir, à travers ces travaux de recherches, que l'enfer, certes configuré, était transcendant, hors de soi et ancré dans l'abstrait car il ne pouvait être qu'un lieu projeté. Par opposition, l'enfer moderne refiguré s'ancre dans la réalité de l'humanité et appartient au domaine de l'immanence. Paradoxalement, il n'est que figuré à travers des symboles, des représentations métaphoriques. Nous tâcherons de comprendre, à travers la problématique, si un enfer tel que Dante et Milton l'ont pensé peut encore exister dans la littérature moderne. Et plus encore nous tenterons de voir si l'enfer contemporain s'est affranchi du modèle traditionnel ou s'il subsiste encore des figurations classiques.

Il nous appartient maintenant de présenter les auteurs et les romans du corpus. Malcolm Lowry naît à Liscard dans le Cheshire en 1909. Il part étudier à Cambridge en 1929 afin d'apprendre le métier d'écrivain auprès de Conrad Aiken. En 1932, il obtient un diplôme de troisième degré en littérature anglaise, toujours à Cambridge. Pendant ses jeunes années, il voyage beaucoup et découvre de nombreux pays : la Norvège, la France, l'Espagne, l'Extrême-Orient... Il se marie une première fois, en 1934, avec Jan et ils partent à New-York. Son mariage n'est pas heureux et Lowry commence ce qu'il est convenu d'appeler une descente en enfer. Il est interné à l'Hôpital Bellevue en 1935, l'alcoolisme s'empare de lui. Après New-York, le couple Lowry part à Los Angeles puis s'installe à Cuernavaca, au Mexique où Malcolm commence la première version d'*Under the Volcano*. Cependant, au Mexique, le couple fragile est définitivement brisé et Jan quitte Malcolm Lowry. En 1938, ce

dernier retourne à Los Angeles et travaille à la deuxième version d'*Under the Volcano*. C'est au cours de l'année 1939 qu'il rencontre Margerie et qu'il part s'installer à Vancouver, en Colombie Britannique où il commence la troisième version de son chef-d'œuvre. De 1941 à 1944, il travaille sans relâche à la quatrième version de son roman qui est achevée la veille de Noël. De nouveau, Lowry part au Mexique pour trouver de la matière pour son nouveau roman *Sombre Comme La Tombe où repose mon ami*. Le nouveau couple Lowry continue à voyager en Haïti, en France. *Under the Volcano* est publié en Angleterre par Jonathan Cape en mars 1947. Le succès est tel que l'auteur britannique vend les droits d'*Under the Volcano* qui sera adapté au cinéma en 1984 par John Huston avec Albert Finney dans le rôle de Geoffrey Firmin⁸. De nouveau, en 1955, Malcolm Lowry doit séjourner en hôpital psychiatrique pour être soigné. Mais de l'alcoolisme, on ne guérit pas. Il est retrouvé mort par Margerie le 27 juin 1957. La cause officielle de la mort sera accidentelle mais c'est son addiction qui a définitivement pris le dessus et entraîné sa chute. Malcolm Lowry est enterré dans le cimetière de Saint-Jean Baptiste à Ripe. La genèse d'*Under the Volcano* a été très longue pour l'écrivain qui a rencontré beaucoup de difficultés avant de pouvoir accoucher de son chef-d'œuvre comme le précise Douglas Day :

Tous ceux qui ont en mémoire *Au-dessous du volcan*, tel qu'il fut publié, le retrouveront dans ce résumé de la plus ancienne version complète qui nous en soit parvenue. Le contenu de la base de chaque chapitre reste le même, de la version 1938-1939 à la définitive de 1947. Descriptions et dialogues sont souvent identiques. Les différences majeures découlent de la définition des personnages, des allusions, des références politiques, de la masse des généralisations et – dans le cas d'Yvonne tout au moins – du dénouement. Le changement le plus spectaculaire fut d'éliminer Priscilla, de changer le Consul et Yvonne père et fille, en mari et femme, et de faire de Hugh le demi-frère du Consul. Une métamorphose plus importante encore que ce chassé-croisé d'identités réside dans la *texture* du roman, dans la mesure où la mytho-poésie de Lowry l'inclinait vers un réseau allusif sans cesse accru. Plusieurs images principales sont déjà là, bien proches de leur forme définitive. Mais des douzaines allaient y être ajoutées – signes, phénomènes naturels, bribes de poèmes, de chansons, tableaux, souvenirs de lectures, de films, silhouettes ombreuses apparaissant, disparaissant pour réapparaître à nouveau – jusqu'à ce que *Au-dessous du volcan* devienne, non pas un roman, mais un monument de prodigalité visionnaire.⁹

⁸ Le film réalisé par John Huston en 1984 est présenté au public à travers une affiche qui met en scène Geoffrey Firmin. Sur cette affiche, il porte ses éternelles lunettes noires qui le cachent aux yeux des autres et qui lui renvoient le reflet de la mort. Le spectateur comprend dès le départ, avant même d'avoir assisté à la projection du film que la mort est omniprésente et que Geoffrey est condamné.

Affiche extraite du site internet www.imbd.com, [Annexe 1, p. 298].

⁹ Douglas Day, *Malcolm Lowry*, traduit de l'américain par Clarisse Francillon, collection « Grandes biographies », Buchet/Castel, Paris, (1973), 1975, p. 166-167.

Malcolm Lowry met beaucoup de lui-même dans *Under the Volcano*, c'est pourquoi le roman a mis si longtemps avant de trouver grâce aux yeux de l'auteur. De plus comme il le souligne lui-même dans une lettre à Erskine qui venait d'entreprendre l'édition d'*Under the Volcano* pour Raynal et Hitchcock :

A l'origine, *Under the Volcano* devait être l'*Inferno* d'une trilogie dantesque intitulée *The Voyage that never ends* et *Lunar caustic*, amplement accru, le purgatoire... Le Paradiso, pas mal plus long que le *Volcano*, qui se serait nommé *In Ballast to the white sea*, fut entièrement détruit par l'incendie, avec notre maison et tous nos livres.¹⁰

Comme un signe du destin, cette trilogie ne verra jamais le jour, détruite dans l'enfer des flammes de l'incendie. Lowry ne pouvait pas écrire le paradis et le purgatoire. Seul l'enfer avait une place à la fois dans sa vie d'homme et dans sa vie d'écrivain. *Under the Volcano* est donc son *Inferno* à la Dante¹¹, son voyage personnel dans le pays qui a pour nom enfer.

Juan Rulfo est né à Sayula, au Mexique, en 1917. Il vit une enfance très difficile dans un orphelinat à Guadalajara. Très tôt et trop tôt, il est confronté à l'horreur et à la cruauté du monde dans lequel il doit vivre. Son père et d'autres membres de sa famille sont assassinés en 1923. Dès son plus jeune âge, il est marqué par le sceau de la fatalité et de la mort. La malédiction qui semble le frapper poursuit son chemin. Sa mère décède en 1927 alors qu'il n'a que dix ans. Il se retrouve alors seul dans un monde dur et hostile avec pour seule perspective l'orphelinat et sa violence. La solitude devient sa compagne de chaque instant. Dès son adolescence, Juan Rulfo devient archiviste pour le Ministère de l'Intérieur, travaillant pour le gouvernement d'un pays qui sort péniblement d'une révolution qui l'a mis à genoux. Juan Rulfo n'a écrit que deux ouvrages dans sa carrière d'écrivain : un recueil de poèmes *El llano en llamas*, publié en 1953, et *Pedro Páramo*, un roman publié deux ans plus tard. Après ces deux œuvres, Rulfo s'éloigne peu à peu de l'écriture et s'enferme dans le silence. Il reprend alors le métier d'archiviste au Ministère de l'Intérieur et finit sa carrière comme directeur éditorial de l'*Instituto Indigenista de Mexico*. En parallèle, Juan Rulfo développe un grand sens de l'esthétique et devient un photographe reconnu mais trop tard. Son œuvre photographique n'est découverte qu'en 1980, quelques années seulement avant sa mort. Cependant, il restera toujours dans l'ombre et retiré de la vie publique, reclus et solitaire. Il s'éteint en 1986 à Mexico. Bien qu'il n'ait écrit qu'un recueil de nouvelles et un roman, Juan

¹⁰ Douglas Day, *op. cit.*, p. 79-80.

¹¹ Dante, cependant, possède un paradis et un purgatoire dans sa trilogie *La Divine Comédie*.

Rulfo est incontestablement considéré comme étant une figure emblématique dans le domaine des lettres de la langue espagnole. *Pedro Páramo*, réédité à de maintes reprises outre-Atlantique, est véritablement l'un des ouvrages fondamentaux de la seconde moitié du vingtième siècle. Rulfo écrit sur le pouvoir de la mort et sur la fascination qu'elle exerce dans la culture mexicaine. La mort est une constante dans la célébration des fêtes traditionnelles au Mexique. *Pedro Páramo* est un roman qui offre une rare alchimie entre le témoignage d'une vérité saisissante sur le Mexique le plus secret, le Mexique du cœur, et sa beauté infernale, et un récit fantastique peuplé de revenants dont l'auteur explique lui-même la genèse :

Imaginé el personaje. Lo vi. Después, al imaginar el tratamiento, lógicamente me encontré con un pueblo muerto. Y claro, los muertos no viven ni en el espacio ni en el tiempo. Me dio libertad eso para manejar a los personajes indistamente. Es decir dejarlos entrar, y después, que se esfumarán, que desaparecieran.¹²

Ce roman possède véritablement une dimension universelle qui touche chaque lecteur.

Sony Labou Tansi est né au Congo en 1947. Il vit en Afrique jusqu'à sa mort en 1995 mais il effectue de nombreux voyages à l'étranger et notamment en France. Sony Labou Tansi est à la fois romancier, poète et dramaturge. Il est l'auteur de six romans et d'une douzaine de pièces de théâtre. Mais l'homme n'est pas qu'un créateur de fiction, il est aussi très engagé dans la politique de son pays qui souffre des pouvoirs despotiques depuis longtemps comme l'explique Jean-Michel Devésa : « Sony Labou Tansi était une figure de l'opposition congolaise. Sous le monopartisme, à un moment où beaucoup d'autre courbaient l'échine et se remplissait la panse, il avait prêté sa voix pour exprimer les aspirations collectives de ses concitoyens. »¹³ Sony, c'est la voix d'un peuple qui s'élève pour exprimer sa souffrance et sa volonté de briser le joug de la tyrannie. C'est un homme qui par le biais de son œuvre traduit la douleur de son pays et la peine qui l'habite de voir les siens martyrisés c'est pourquoi comme l'écrit Jean-Marie Kouakou :

Tous les personnages tansiens (les figures marquantes en tous cas du premier au dernier de ses livres) et donc tous les romans, assurent en effet la continuité idéologique de l'homme Labou Tansi qui, apparemment, cherche à comprendre fondamentalement (le mot ne saurait ici être anodin) sa relation avec l'univers, le monde et plus particulièrement

¹² Theresa Keane-Greimas, « Voir et entendre dans *Pedro Páramo*. La Conception rulfiennne de la perception. » in *Ecos críticos de Rulfo – Actas de las Jornadas del Cincuentenario de Pedro Páramo*, Edición de Milagros Ezquerro y Eduardo Ramos Izquierdo, Paris/Mexico, ADEHL/Rilma 2, 2006, p. 127.

¹³ Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi – Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, collection « Critiques littéraires », L'Harmattan, Paris, 1996, p. 12.

ce qui fait la spécificité du contexte politique africain, de ces dictatures un peu particulières.¹⁴

L'œuvre de Labou Tansi est comme une longue psychanalyse dans laquelle il met toutes ses questions et toutes ses réflexions. Elle est comme un exutoire salutaire face à l'injustice. Sony Labou Tansi est l'écrivain congolais qui connaît le plus grand rayonnement international. Il a fondé *Le Rocado Zulu Théâtre* de Brazzaville avec Nicolas Bissi en 1976, compagnie théâtrale rapidement intégrée aux festivals de la francophonie. Ainsi, de 1985 à 1989, Labou Tansi et les comédiens du *Rocado* participent à chaque édition du festival de Limoges. L'écrivain congolais est reconnu dans le domaine de la littérature négro-africaine d'expression française et contribue à son renouveau. Il s'appuie sur un usage décomplexé du français et une dénonciation véhémente. Une profonde violence se dégage de son discours et la langue qu'il écrit choque au point qu'il se trouve confronté à de nombreux détracteurs. L'auteur congolais entretient un rapport charnel avec l'écriture à laquelle il donne une dimension triviale¹⁵, parfois même primitive, n'hésitant pas à utiliser la vulgarité pour exprimer ses idées. Le sexe et la mort sont omniprésents ce qui traduit la relation complexe qu'il entretient avec l'art d'écrire. L'écriture de Sony Labou Tansi plaît certes mais pas suffisamment pour être examinée dans son procès. En dépit des qualificatifs avec lesquels on a cru la définir, elle est restée une énigme, une écriture hybride et intime. Par ailleurs l'œuvre de Sony Labou Tansi, bien qu'elle soit riche, peut presque se définir comme un long et unique roman qui porte en lui les espoirs d'un homme et ses peurs, ses questions sur l'humanité et sur son existence :

D'un mot, disons que l'œuvre de Labou Tansi peut se définir comme une philosophie humaniste et tragique. Elle est toute orientée vers l'Homme, son destin et sa condition sur terre mais aussi dans l'au-delà (même si, il faut l'avouer, cet au-delà ici n'est pas « au-delà », mais « là »-même).¹⁶

Et Jean-Michel Devésá de rajouter :

La diversité mais aussi la répétition d'un livre à l'autre, depuis *La vie et demie* jusqu'au *Commencement des douleurs*, des mêmes actes, comme un refrain atroce et lancinant, suggèrent que l'écriture était pour Sony un moyen d'exorciser sa peur, de se vider aussi du trop-plein de vie et d'angoisse, qui, au-dedans de lui, le déchirait. En fait Sony n'a écrit

¹⁴ Jean-Marie Kouakou, *La Pensée de Sony Labou Tansi*, collection « Critiques littéraires », L'Harmattan, Paris, 2003, p. 16.

¹⁵ Nous pouvons voir, dans le fragment du manuscrit de *Le Commencement des douleurs* que Sony Labou Tansi possède une écriture tourmentée, anarchique qui traduit la violence que le lecteur peut retrouver dans ses œuvres.

Jean Michel-Devésá, *Le Commencement des douleurs – Éléments d'un dossier in Sony Labou Tansi – Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, op. cit., p. 172-173, [Annexe 2, p. 299].

¹⁶ Jean-Marie Kouakou, op. cit., p. 84.

qu'un seul et même roman, celui de la conscience aiguë de la précarité des constructions humaines.¹⁷

Labou Tansi est véritablement consumé par sa condition humaine et par les souffrances que la conscience d'être au monde dans l'éphémère génère. C'est pourquoi l'œuvre tout entière de l'écrivain congolais porte en elle les mêmes thèmes récurrents, répétés à l'infini. Il s'agit alors pour lui de les comprendre, les démythifier, les conjurer : « En ce contexte, une isotopie paraît fondamentale dans l'entreprise de compréhension sémantique de l'œuvre. Elle permet en tout cas de saisir la portée de l'embarras. Il s'agit de l'isotopie de la vie et de la mort qu'on retrouve dans la plupart des romans tansiens. »¹⁸ La vie et la mort, dans l'œuvre tansienne, ne sont cependant pas traitées sur le plan de la dichotomie. En effet, Labou Tansi n'oppose pas la vie à la mort sur le plan sémantique. La mort est dans la vie et la vie est dans la mort. Elles sont intrinsèquement liées l'une à l'autre comme symbiotiques. Sony Labou Tansi est l'auteur, notamment, du roman *La Parenthèse de sang*, publié en 1981, du roman *Les Yeux du volcan*, publié en 1988 et de la pièce de théâtre *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, écrite en 1990. *La Vie et demie*, dont il dira lui-même : « Ce livre se passe entièrement en moi. [...] *La Vie et demie* devient cette fable qui voit demain avec des yeux d'aujourd'hui. »¹⁹ Sony Labou Tansi exprime le désir d'écrire sur « l'absurdité de l'absurde ». L'écriture est son essence, son moteur : « Des amis m'ont dit : "Je ne saurai jamais pourquoi j'écris." Moi par contre je sais : j'écris pour qu'il fasse peur en moi. »²⁰ Dans *La Vie et demie*, l'auteur écrit une fable à la fois satire féroce, récit de science-fiction, livre de sagesse et témoignage de l'enfer d'un peuple. Le roman est un cri hurlé par Labou Tansi pour réveiller la conscience endormie d'un peuple et lui donner une vision de l'enfer.

Antoine Volodine est né en 1950 dans la France provinciale. Il se passionne pour la langue russe à cause de ses origines et devient professeur de russe mais également traducteur. Il essuie de nombreux refus de la part des maisons d'édition mais finit par être publié dans une collection consacrée à la science-fiction. Cependant, Volodine n'est pas un auteur de science-fiction. Il réclame son droit à la différence et à la non catégorisation littéraire. Il se voit à part, hors des champs normés. C'est pourquoi il devient l'inventeur d'un courant littéraire à part

¹⁷ Jean-Michel Devésa, *op. Cit.*, p. 256.

¹⁸ Jean-Marie Kouakou, *op. Cit.*, p. 71.

¹⁹ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Éditions du Seuil, Paris, 1979, extrait de l'Avant-propos, p. 10.

²⁰ *Ibid*, p. 9.

entière : le post-exotisme qu'il définit ainsi : « Le post-exotisme est une littérature partie de l'ailleurs et allant vers l'ailleurs, une littérature étrangère qui accueille plusieurs tendances et courants, dont la plupart refusent l'avant-gardisme stérile. »²¹ Et Dominique Viart de préciser cette définition :

En littérature l'expérience de l'exotisme, c'était, par le truchement du récit de voyage, la confrontation à d'autres peuples, la découverte d'autres enracinements socio-culturels. La fiction « post-exotique » manifeste au contraire l'expérience du déracinement et de l'errance. Non pas même de l'exil, encore présent dans *Lisbonne, dernière marge*, mais d'un arrachement tel à soi et à ses propres origines que celles-ci se perdent, comme se perd aussi l'identité des sujets. De ces origines et de ces identités perdues, seuls témoignent encore les noms, mais eux-mêmes deviennent interchangeables et se vident peu à peu de toute référence.²²

Le post-exotisme est une littérature de la perte de soi, de la perte du lieu, de la perte tout court. Ce courant littéraire novateur explore un univers romanesque singulier, placé sous la double marque de l'onirisme et de la politique. Ce courant supprime la notion d'antagonisme et introduit le concept de non-opposition des contraires : le passé est présent, l'auteur est un personnage... Il apporte, en outre, une dimension nouvelle au narrateur et crée le concept de surnarrateur : les voix se confondent de même que les personnages ce qui donnent cette impression de flou concernant les ouvrages post-exotiques. Les thèmes abordés dans les fictions post-exotiques sont récurrents et répétitifs comme les mondes en ruines, la fin de l'humanité, le poids de l'Histoire en toile de fond... Antoine Volodine est l'auteur entre autres, sous différents pseudonymes, de *Des Anges mineurs*, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, *Dondog*, *Haikus en prison*... Volodine a reçu de nombreux prix littéraires grâce à sa différence et son œuvre est reconnue dans le monde de la littérature. *Des Enfers fabuleux* est un des premiers romans post-exotiques de Volodine, publié en 1988.

Walter M. Miller Jr est né en Floride, aux États-Unis, en 1923. La Seconde Guerre mondiale est déclarée et il est appelé à rejoindre les troupes américaines. Il sert sous les drapeaux dans l'armée de l'air américaine en tant qu'ingénieur radio et mitrailleur et participe à 53 missions de largage de bombes au-dessus de l'Italie fasciste de Mussolini. Parmi ces missions, la destruction de l'abbaye bénédictine de mont Cassin reste pour lui un véritable traumatisme.

²¹ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Gallimard, Paris, 1998, p. 60.

²² Dominique Viart, *Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du « post-exotisme »* in *Écritures contemporaines 8 – Antoine Volodine fictions du politique*, textes réunis et présentés par Anne Roche en collaboration avec Dominique Viart, collection « La revue des lettres modernes », Lettres modernes Minard, Caen, 2006, p. 60.

De ce traumatisme et de l'horreur qui en résulte, naîtra à l'écriture de son premier roman : *A Canticle for Leibowitz*, en 1959. Des fragments du roman sont tout d'abord publiés dans un magazine consacré à la science-fiction intitulé *The Magazine of Fantasy and Science-fiction*. De cette période où il prend part à la violence et à l'abomination qu'est la guerre, il ne se remettra jamais. Dans ses dernières années, Walter M. Miller Jr vit totalement reclus, en marge de la société et dans l'isolement le plus total. Accablé par une lourde pathologie, il lui est difficile d'entretenir des relations voir impossible d'avoir des contacts avec la plupart des gens, même avec des membres de sa famille. Walter M. Miller Jr se suicide par balle le 9 janvier 1996 alors qu'il travaillait à la suite de son premier roman, *L'Héritage de Saint Leibowitz*, qui sera finalement achevé par un autre auteur, Terry Bisson, en 1997. *A Canticle for Leibowitz* est le seul et l'unique roman de Miller publié de son vivant. Ce roman est salué par la critique et reçoit alors le prix Hugo du meilleur roman en 1961. *A Canticle for Leibowitz* est considéré aujourd'hui encore comme l'un des meilleurs romans post-apocalyptiques de science-fiction. Walter M. Miller Jr est également l'auteur de près de quarante nouvelles, écrites sur une période de cinq ans, de 1952 à 1957, dont une partie est publiée en France dans un recueil intitulé *Humanité provisoire*. *A Canticle for Leibowitz* est donc pour Walter M. Miller Jr le roman de toute une vie qui porte en lui le poids d'un passé trop lourd et qui vient délivrer la conscience coupable de l'auteur comme un exorcisme des temps modernes.

Under the Volcano, c'est un pays, le Mexique ; une ville, Quauhnahuac ; un homme, Geoffrey Firmin. Ces trois éléments entrent dans la composition de l'enfer selon Lowry. Mais résumer le roman de Lowry relève presque de l'impossible tant son œuvre est dense, atypique, intime. *Under the Volcano*, c'est avant tout l'histoire d'un homme, le Consul, qui ne commence véritablement qu'au second chapitre et qui se déroule sur une seule et unique journée ponctuée de flash-back. Nous suivons Geoffrey Firmin dans sa quête désespérée d'un amour perdu. En effet, la femme qu'il aime, Yvonne, l'a trahi en le trompant avec deux hommes. Mais, malgré cette trahison, l'amour n'est pas mort. Il est là, latent, palpitant, attendant de renaître. Yvonne, pendant tout le roman, tente de sauver l'homme qu'elle aime de son addiction destructrice et de l'extraire des cantinas maléfiques. Cependant, Geoffrey, incapable d'aimer suffisamment la vie, se laisse emporter par l'alcool et meurt tragiquement dans les dernières pages du roman. *Under the Volcano* est à la fois un roman d'amour et un roman de mort, porté par l'enfer. Mais comme on le sait si bien Éros et Thanatos sont souvent unis dans la littérature. Le chef-

d'œuvre de Lowry est un roman qui montre l'homme dans toute sa complexité et dans toutes ses contradictions. Aimer et vivre ou céder à l'addiction et mourir, tel est le choix qui s'impose au Consul. Mais, finalement, cette idée de choix est illusoire car, dès le début, le lecteur sait que Geoffrey est mort. Le roman de Lowry est unique, incomparable et montre ce que qu'on peut considérer comme peut-être le pire des enfers : celui que l'homme crée et auquel il ne peut se soustraire.

Pedro Páramo est une œuvre littéraire atypique et singulière comme le remarque Eduardo Ramos-Izquierdo : « *Pedro Páramo* constituye una afortunada acumulación y ensamblaje de técnicas o artificios que producen una creación original. »²³ L'œuvre de Juan Rulfo est un roman initiatique, sombre et marqué par le sceau de la mort. Juan Preciado est un homme en deuil qui vient de perdre sa mère. Avant de mourir, cette dernière lui a fait promettre de partir à la recherche de son histoire, rencontrer son passé. Ainsi, Juan, fidèle à sa promesse, arrive dans le village de Comala, dans le Mexique le plus secret. C'est dans ce bourg désolé que ce père qu'il ne connaît pas, un certain Pedro Páramo, est supposé habiter. Au cours de sa quête, Juan rencontre les habitants de cet étrange village dans lequel pèse une atmosphère lourde, écrasante. Juan apprend vite et à ses dépens que Comala n'est pas un village comme les autres. En effet, le petit bourg mexicain est un village fantôme que les morts piégés continuent à hanter. Ils n'ont pu trouver le repos libérateur et ils errent sur cette terre infernale où la chaleur est assassine. A travers le prisme de la quête, le lecteur découvre, grâce à un jeu d'analepses, la vie de Pedro Páramo, mort lui aussi comme tous les habitants de Comala. Juan Preciado finit par mourir dans ce lieu qui sera sa tombe. Il découvre la vie de son père à travers les propos tenus par Dorotea notamment qui est enterrée à ses côtés, dans le même cercueil. Ce couple étrange, enlacé et uni dans la mort, veille six pieds sous terre. A Comala, les morts ne peuvent mourir et sont retenus dans cet espace aliénant. Leurs voix rebondissent sur les murs et leurs messages sinuent dans les rues désertes. *Pedro Páramo* est un roman qui offre une vision obscure de l'enfer. Il se dégage de cette œuvre un désespoir déchirant. Il n'existe aucune issue : les vivants ne peuvent vivre à Comala et les morts ne peuvent y mourir, piégés pour l'éternité dans cet espace infernal.

²³ Eduardo Ramos Izquierdo, *La Estructura puntual y polivalente de Pedro Páramo in Ecos criticos de Rulfo, op. cit.*, p. 98.

Le roman de Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, se situe dans un univers imaginaire qui porte le nom de Katamalanasia. Dans cet immense pays africain fictif, Chaïdana, une jeune fille à la beauté incomparable, essaye de survivre face à une dictature opprimante dont elle porte à jamais les stigmates. En effet, Chaïdana est l'unique survivante de sa famille massacrée atrocement par un homme abject et infâme qui s'est auto-proclamé Guide Providentiel. Le Guide, chef du gouvernement, a tué la mère, les frères et les sœurs de Chaïdana et a également torturé et mutilé le père de la jeune fille, Martial. Martial est le chef de file d'un mouvement révolutionnaire rebelle au pouvoir despotique. Martial, assassiné, ne veut pas mourir et ne meurt pas. Il n'est plus qu'un tronc sanguinolent qui hante le Guide mais il incarne sous la plume de Labou Tansi la résistance de la liberté face au totalitarisme. Tout au long de *La Vie et demie*, le lecteur suit et accompagne Chaïdana dans sa quête effrénée et absolue de vengeance, accompagnée par ce père qui veille et qui punit, muet mais gardien de la voix d'un peuple. Le roman de Labou Tansi se déroule littéralement dans le sang. Chaque page ou presque donne à voir au lecteur un corps supplicié. L'écrivain congolais expose une vision horrible de l'enfer porté par une violence inouïe. Il n'existe pas de frontières entre les vivants et les morts dans *La Vie et demie* mais une abolition des limites. La terre est enfer, la Katamalanasia est enfer. Le roman s'achève sur une apocalypse. L'espoir reste dramatiquement absent dans la vision infernale de Sony Labou Tansi, détruit par un enfer qui s'épanouit sur cette terre congolaise fictive et s'installe durablement.

Des Enfers fabuleux... Peut-on résumer le « roman » de Volodine. Assurément, non. En effet, un roman post-exotique ne peut se résumer dans la mesure où il n'existe pas d'histoire, de trame à proprement parler. *Des Enfers fabuleux* rassemble une succession de voix, de lieux, de villes, de douleurs et de destins ratés dans un enfer politique et humain fantasmé et imaginaire. Le lecteur croise au fil des pages des êtres cabossés, en mal de vivre ou en mal de mourir, égarés dans une réalité atroce. Zain, Aitko, Lilith, Ulke... Ces noms se perdent et se retrouvent dans le roman. Les personnages éphémères sont à la fois acteurs et spectateurs. Les uns regardent les autres sombrer, assistant à un spectacle déchirant, regardant l'enfer comme un divertissement. Les êtres sont humains ou hybrides, mais l'humanité est en perdition. *Des Enfers fabuleux* est un roman dans lequel se diluent les âmes, dans lequel la vie est un destin funeste. Le roman post-exotique d'Antoine Volodine est véritablement un roman de la douleur et de l'enfer.

A Canticle for Leibowitz est un roman né de l'Histoire. Le lecteur regarde en face, passif et impuissant, l'histoire d'une civilisation qui se déroule sur des siècles. Au cours de ce voyage, le lecteur rencontre le jeune novice Francis, Dom Paulo, Zerchi... La presque totalité des personnages mis en scène par Walter M. Miller Jr sont des hommes d'Église. L'Église et la foi sont les plaques tournantes du roman. Mais ces deux concepts ne suffisent pas à sauver une civilisation engluée dans ces erreurs. Le lecteur voit ainsi disparaître à plusieurs reprises l'humanité toute entière à cause de ses propres fautes. La bombe atomique est un fil conducteur, récurrent et répétitif, qui vient mettre un point final à l'existence des hommes sur terre. La seule échappatoire est la construction d'une navette qui emporte un fragment d'humanité vers horizons nouveaux qui verront très certainement chuter l'homme à nouveau. Car telle est la vision de l'auteur américain : l'homme est incapable de comprendre, d'avancer, victime de ses vices et de son avidité, inlassablement. *A Canticle for Leibowitz* est un roman pessimiste dans lequel la foi, petite lumière qui brille faiblement, finit par s'éteindre définitivement.

L'enfer en tant que concept appartient au domaine de l'indicible, de l'impensable, du non figurable. En effet, personne n'a jamais appréhendé l'enfer dans sa réalité hypothétique. C'est un concept vierge, le point zéro. Mais, malgré son caractère indicible, l'enfer, comme l'explique Georges Minois, est un concept millénaire qui se développe au rythme de l'humanité :

Aussi vieux que l'humanité consciente, il est lié à la condition humaine, qui y projette ses propres souffrances, ses haines, ses contradictions et son impuissance, comme le paradis est la sublimation de ses espoirs, de ses joies et de sa volonté du bonheur. Lié ou non à l'idée de châtement et de jugement, éternel ou temporaire, l'enfer est le miroir des échecs de chaque civilisation à résoudre ses problèmes sociaux, et c'est le révélateur de l'ambiguïté de la condition humaine. Tant que l'homme sera incapable de résoudre sa propre énigme, il imaginera un enfer.²⁴

Quand il dit « Tant que l'homme sera incapable de résoudre sa propre énigme », Georges Minois entend par là le fait que l'homme est dans l'impossibilité de saisir l'idée de sa propre finitude. L'homme ne peut comprendre pourquoi il naît si c'est pour mourir. L'enfer est donc amené à exister pour l'humanité consciente sur des millénaires et des millénaires car le voile qui pèse sur le « pourquoi dois-je mourir ? » ne sera jamais levé. L'enfer peut être considéré

²⁴ Georges Minois, *Histoire de l'enfer*, collection « Que-sais-je ? », PUF, Paris, 1994, p. 3.

comme un gigantesque déversoir, un immense catalyseur de toutes les craintes et les obsessions qui envahissent l'homme. En ce sens, il est à l'opposé du concept de paradis qui intervient comme l'ataraxie même qu'il faut atteindre après la mort. Si l'idée de l'existence de l'enfer dans les sociétés humaines est admise, il est cependant difficile de situer son apparition. Georges Minois tente d'apporter un début de réponse :

[...] il est impossible de situer la naissance de l'enfer. [...] vers 50 000 ans avant J-C environ, la pratique de l'inhumation des cadavres apparaît. Elle s'accompagne certainement d'une croyance en la survie des morts, donc d'un « enfer » au sens très général de lieu où se poursuivent les activités terrestres.²⁵

Le rite de l'enterrement et de la prise en charge du corps défunt marquerait donc le début de l'existence de l'enfer. Cette hypothèse est reprise par Alain Nadaud qui y apporte un éclaircissement :

Dans l'histoire des religions, la croyance en l'existence de l'Enfer, simplement considéré comme l'endroit où se rendent les âmes après la mort, précède celle du paradis. Sans doute parce que ce n'est pas dans le ciel mais sous la terre que s'absorbe le corps d'hommes ensevelis. Les plus anciennes allusions à ces lieux souterrains, d'après les fragments de tablettes babyloniennes traduites et étudiées par Jean Bottéro, remonteraient au second quart du deuxième millénaire avant notre ère.²⁶

Mais la conception de cet enfer est très éloignée de la conception du lieu punitif qui nous intéresse. Comme le précise Georges Minois dans son *Histoire de l'enfer* : « C'est en Grèce, mère de la civilisation occidentale, que se fixent les traits classiques du monde infernal. D'abord sous une forme poétique très imagée, avec Hésiode et Homère, puis dans une réflexion philosophique sur le mal et son châtement. »²⁷ L'enfer se précise mais il n'est pas encore défini complètement dans sa représentation et sa fonction. Il faut se demander tout d'abord ce que signifie le mot enfer :

Étymologiquement, Enfer (Lat. d'église : *infernum*, signifiant « lieu d'en bas ») désigne le lieu le plus bas du séjour des morts, où sont éternellement tourmentées, torturées les âmes méchantes. Mais déjà au premier siècle avant Jésus-Christ apparaît, à côté de *infernum*, le pluriel *infern* : enfers, qui signifie encore « lieux d'en bas », par rapport à la surface de la terre. Proprement, *infern* se traduit : « les (dieux) d'en bas », pour désigner les enfers païens, c'est-à-dire, tout simplement le séjour des morts.²⁸

²⁵ Georges Minois, *op. cit.*, p. 5.

²⁶ Alain Nadaud, *Aux Portes des enfers – Enquête géographique littéraire et historique*, collection « Aventure », Actes sud, Paris, 2004, p. 22.

²⁷ Georges Minois, *op. Cit.*, p. 24.

²⁸ Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Enfers et paradis des littératures antiques aux littératures nègres – Illustration comparée de deux mondes surnaturels*, Honoré Champion, Paris, 1996, p. 15

L'étymologie du mot « enfer » nous amène donc à comprendre qu'il est défini comme un lieu, dans son pluriel ou dans son singulier. Cependant, il n'est pas fait mention de son caractère violent dans sa définition étymologique. C'est avec la religion chrétienne que l'enfer prend définitivement ses caractéristiques formelles comme l'explique Jérôme Baschet : « C'est à Augustin qu'il revient de donner, dans un contexte transformé, une assise définitive à l'idée des peines éternelles. »²⁹ L'enfer tel que nous le connaissons aujourd'hui est donc le fruit de plusieurs rencontres entre Babylone, la Grèce antique, la religion juive et la religion chrétienne. Il est un concept fabriqué patiemment qui aura nécessité de nombreuses modifications pour être abouti et devenir ce lieu redouté de tous. La littérature – aujourd'hui encore – va alors s'attacher à imaginer, à représenter et à décrypter l'enfer, ce lieu mystérieux et invisible.

Pour analyser et décrypter les métaphores de l'enfer dans la littérature moderne à travers le corpus choisi, nous avons accompli un travail qui comporte quatre chapitres majeurs.

Le premier chapitre a pour objectif de déterminer les concepts qui définissent et créent l'enfer. Nous nous attacherons à examiner la relation qui unit Dieu à l'enfer. Puis, nous étudierons la fonction même de l'enfer. Par la suite, nous analyserons le principe de la damnation et définirons l'état de damné. De là, nous poursuivrons par une analyse de la figure du diable dans sa genèse et sa représentation. Ce premier chapitre sera conclu par une réflexion sur les localisations géographiques de l'enfer.

Le deuxième chapitre sera plus particulièrement centré sur les œuvres du corpus et s'attachera à leur contenu formel qui sert de point de départ et de support à la trame sémantique. Ainsi, en premier lieu, nous examinerons avec attention les références intertextuelles que comporte chacun des romans du corpus. Puis, la structure du récit et la fonction de narrateur seront mises en avant et analysées. Ce chapitre s'achèvera sur la définition et l'étude d'une vision infernale dans la littérature moderne.

Le troisième chapitre portera sur l'analyse des caractéristiques symboliques de l'enfer moderne. En effet, par le biais de la comparaison avec la littérature classique et les récits mythologiques, nous observerons l'évolution ou la stagnation des configurations qui traduisent l'enfer. Une première sous-partie mettra en relief la place de la verticalité et la place

²⁹ Jérôme Baschet, *Les Justices de l'au-delà – Les Représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIème-XVème siècles)*, École française de Rome, Rome, 1993, p. 24.

du cercle dans la figuration de l'enfer. Puis, le développement se poursuivra par l'analyse du mariage des contraires, l'union de l'eau et du feu, afin de déterminer si leur présence a toujours un sens dans le corpus moderne. De là, nous nous intéresserons à l'omniprésence hypothétique des ténèbres et à la légitimité de la lumière en enfer. Par la suite, nous tenterons de mettre en évidence l'existence d'un temps infernal et les conséquences que cela entraîne sur la vision de l'enfer. Puis, la figure du guide et de l'initiateur fera l'objet d'un examen afin d'en déterminer la pertinence. Ensuite, le rôle de la ville en tant que métaphore de l'enfer sera examiné avec attention pour en comprendre le sens. Pour conclure ce troisième chapitre, nous tenterons de voir si l'enfer est toujours un espace de vérité, le lieu de la révélation.

Dans une quatrième et dernière partie, les configurations en tant que vecteurs d'expression de l'enfer moderne seront mises en exergue à travers l'étude du corpus contemporain uniquement afin de mettre en évidence l'évolution de l'enfer et de sa représentation. Pour débiter cet ultime chapitre, nous nous attacherons à démontrer l'émergence de l'enfer à la surface de la terre et à étudier par-là même le mouvement de remontée. Dans un second temps, nous étudierons la prédominance de l'espace en tant qu'expression de l'enfer. Puis, la rupture évidente entre Dieu et l'enfer sera observée. Pour faire suite à cette partie, nous nous interrogerons sur la légitimité de l'existence du purgatoire et du paradis aux côtés d'un enfer exhumé. Ensuite, nous analyserons la damnation moderne par le biais du traitement du corps et par le biais de la déliquescence de l'âme. Par la suite, le nouveau visage de Satan, grâce à une étude des métaphores par lesquelles il s'incarne, sera mis en évidence. Puis, nous reviendrons sur les conséquences de l'Histoire moderne dans la représentation de l'enfer et sur la récurrence du spectre de la guerre. Pour conclure ce dernier chapitre et ainsi le développement de la thèse, nous démontrerons que l'enfer trouve son expression dans un enfermement double.

Chapitre 1 – Définition des concepts

Avant toutes choses, il est nécessaire de définir avec précision ce qu'est l'enfer – tant dans la littérature que dans la conscience collective – et d'en définir les enjeux littéraires. C'est pourquoi les concepts qui découlent de l'enfer vont être explicités plus avant. De plus, les conséquences de l'expression de l'enfer dans un texte littéraire vont également être analysées de près. Ce premier chapitre va donc permettre de poser les jalons tant à travers la mythologie, que la religion et que la littérature classique. Ce chapitre inaugural se concentrera donc sur les auteurs classiques comme Dante et Milton. En effet, il est nécessaire de comprendre l'enfer dans son classicisme pour pouvoir l'aborder dans sa modernité littéraire. Ainsi, l'enfer dans le corpus contemporain ne sera abordé qu'après le travail d'étude introductif de ce chapitre. Nous ne pouvons analyser l'enfer moderne sans se retourner sur le passé littéraire.

1 - Dieu (x) et l'enfer

Dieu est le père de toutes choses dans la religion judéo-chrétienne

Au commencement Dieu créa le ciel et la terre.

Or la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme et un vent de Dieu agitait la surface des eaux.

Dieu dit : Que la lumière soit » et la lumière fut.³⁰

L'eschatologie chrétienne repose sur un système tripartite : le paradis, le purgatoire et l'enfer. Le purgatoire, cependant, est une création tardive qui a pour but de nuancer la radicalité d'un

³⁰ *La Bible de Jérusalem, Genèse, [1 ; 1-3]*, traduction en français sous l'Ecole biblique de Jérusalem, collection « Pocket », Paris, Les Editions du cerf, 1998, p. 33.

système bipartite opposant paradis et enfer. Il est de plus absent de *La Bible*. Chacun de ces trois concepts se trouve dans un espace géographique déterminé. En effet, le paradis est situé dans l'immensité des cieux, le purgatoire est un entre-deux et l'enfer est dans les bas-fonds. Dieu est incontestablement le créateur du paradis et du purgatoire – si l'on admet que ce dernier est un espace intermédiaire situé sur terre – mais qu'en est-il de l'enfer ?

La littérature s'est penchée avec intérêt sur la relation qui unit Dieu à l'enfer. C'est une relation ambiguë qui suscite l'interrogation et qui demande à être approfondie. Dante, dans son *Inferno*, relate sans équivoque et sans détours le lien que Dieu partage avec l'enfer. Il fait la lumière sur leur relation :

Per me si va ne la città dolente,
Per me si va ne l'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore ;
Fecemi la divina podestate,
La somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
Se non eterne, e io eterno duro.
Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate.³¹

Le poète florentin ne laisse planer aucun doute sur la paternité de Dieu. L'enfer est création divine. Le Tout-puissant est présenté comme étant l'artisan qui a fait naître de ses mains un

³¹ Alighieri Dante, *L'Enfer* in *La Divine Comédie*, traduction de Jacqueline Risset, Flammarion, (1985), Paris, 1992, p. 41, en traduction française :

Par moi on va dans la cité dolente,
Par moi on va dans l'éternelle douleur,
Par moi on va parmi la gent perdue.
Justice a mû mon sublime artisan,
Puissance divine m'a faite,
Et la haute sagesse et le premier amour.
Avant moi rien n'a jamais été créé
Qui ne soit éternel, et moi je dure éternellement.
Vous qui entrez laissez toute espérance.

lieu de perdition et de souffrance.³² L'union divine et infernale trouve par ailleurs un écho dans la littérature anglaise. John Milton appuie ainsi la thèse de Dieu le géniteur :

[...] the Almighty hath not built
Here for his envy, will not drive us hence
Here we may reign secure ; and in my choice
To reign is worth ambition, though in Hell :
Better to reign in Hell, than serve in Heaven.³³

Milton fait de Dieu l'architecte de l'enfer. Il est la figure du bien qui engendre le symbole du mal.

La relation qui unit Dieu à l'enfer peut être identifiée avec précision : dans la littérature, Dieu est la source de l'enfer. Le créateur est éternellement lié à l'enfer, sa création.

La paternité du Tout-puissant est donc évidente dans les textes littéraires qui découlent de la tradition juive et de la tradition chrétienne. Une question se pose alors : les dieux jouent-ils le même rôle dans la mythologie gréco-romaine ?

Bien qu'identifié par des noms différents, l'enfer punitif est présent dans les plus anciennes mythologies et il est intensément marqué par le sceau de la divinité. Ainsi, le Tartare est inséré au cœur des enfers et est gouverné par Hadès :

Theseus – Est in recessu Tartari obscuro locus
Quem grauibus umbris spissa caligo alligat.
A fonte discors manat hinc uno latex
Alter quieto similis (hunc iurant dei)
Tacente sacram deuehens fluuio Styga ;

³² La puissance de ce lien est renforcée et mise en image dans les illustrations de William Blake pour *La Divine Comédie*. En effet, le peintre anglais représente Dante franchissant la porte de l'enfer, porte au-dessus de laquelle se dresse de toute sa majesté le Tout-puissant incarné sous les traits d'un vieil homme gigantesque et barbu qui dégage et inspire une infinie sagesse. Dante, accompagné de Virgile, est peint ainsi lors de son entrée dans le puits de l'éternelle douleur.

William Blake's *Divine Comedy illustrations – 102 full-color plates*, Dover publications inc., New York, 2008, Plate 2, [Annexe 3, p. 300].

³³ John Milton, *Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, collection Littérature et politique, Belin, Paris, 1990, p.124, en traduction française :

Le Tout-puissant n'a pas bâti ce lieu pour l'envier ; il ne voudra pas nous en chasser. Ici nous pourrons régner en sûreté ; et, à mon avis, régner est digne d'ambition, même en enfer ; mieux vaut régner en enfer que servir dans le ciel.

At hic tumultu rapitur ingenti ferox
 Et saxa fluctu uoluit Acheron inuius
 Renaugari. Cingitur duplici uado
 Aduersa Ditis regia atque ingens domus
 Umbrante luco tegitur. Hic uasto specu
 Pendent tyranni limina, hoc umbris iter,
 Haec porta regni. Campus hanc circa iacet,
 In quo superbo digerit uultu sedens
 Animas recentes. Dira maiestas deo,
 Frons torua, fratrum quae tamen specimen gerat
 Gentisque tantae ; uultus est illi Iouis
 Sed fulminantis : magna pars regni trucis
 Est ipse dominus, cuius aspectus timet
 Quicquid timetur.³⁴

L'enfer grec est ainsi gouverné par un dieu qui y siège et y réside pour l'éternité. Hadès – Pluton dans le panthéon romain – dont le nom signifie l' « Invisible » est issu de la lignée suprême. Il est l'un des dieux majeurs du panthéon grec et du panthéon romain, un des maîtres absolus du monde mythologique. Lorsque, après la défaite de Chronos, ses trois fils se partagèrent l'Univers, Zeus prit le ciel, Poséidon la mer, et Hadès reçut les mondes souterrains. L' « Invisible » est un dieu mystérieux, faisant régner la justice dans le Tartare et restant dans sa demeure d'en bas, plongé dans les ténèbres. Il est installé sur son trône d'ébène, au fond des Enfers, porte le casque d'invisibilité offert par les cyclopes et tient dans sa main un sceptre de mort. A ses pieds, repose Cerbère, son chien à trois têtes. Hadès trône dans les enfers aux côtés de sa femme Perséphone – Proserpine dans le panthéon romain –

³⁴ Sénèque, *Hercules furens in Tragédies*, Tome I, traduit par François-Régis Chaumartin, Collection « Les Universités de France », Paris, Les Belles Lettres, 1996. p 37-38, en traduction française :

Thésée – Il est, en une retraite obscure du Tartare, un lieu qu'un épais brouillard enchaîne de ses ombres pesantes. D'une seule source coulent deux fleuves d'aspect opposé : l'un qui semble endormi (par lui jurent les dieux) fait glisser en son cours silencieux le Styx sacré, tandis que l'autre se précipite avec fougue dans un énorme vacarme et roule en ses eaux des rochers, c'est l'Achéron qu'un navire ne peut remonter. Le palais de Dis est entouré sur toutes ses façades par ces deux fleuves et l'immense demeure se cache sous les ombrages d'un bois. Là, en une vaste caverne, s'ouvre le seuil du tyran, c'est le chemin des ombres, c'est la porte du royaume. Autour s'étend la plaine, où le dieu siège le visage superbe et répartit les âmes récemment arrivées. Ce dieu à une majesté sinistre, un front farouche, qui porte cependant les traits propres à ses frères et à sa haute lignée ; il a le visage de Jupiter, mais de Jupiter lançant la foudre ; le maître lui-même contribue, pour une grande part, à donner au royaume cette allure farouche : son aspect inspire de la crainte à tout ce qui en inspire.

une mortelle qu'il a enlevée pour combler sa solitude dans les tréfonds du monde et partager sa souveraineté. Ainsi, les mythologies grecque et romaine ne laissent planer aucun doute sur la place qu'occupent les dieux en enfer. Ils résident à jamais à proximité du Tartare, immergés dans les Ténèbres. L'enfer grec est donc un espace incontestablement lié aux dieux.

Dieu et les dieux, qu'il s'agisse des traditions juive et chrétienne ou bien des mythologies grecque et romaine, sont intrinsèquement liés à l'enfer. Ils sont unis par un lien étroit, proche de l'indéfectible. Dieu est ainsi le père, le géniteur dans *La Bible*. Hadès est, quant à lui, le gardien, le souverain du Tartare et domine l'enfer grec.

L'existence de l'enfer étant avérée et la relation qui le lie aux dieux étant établie, qu'en est-il du dessein qui le légitime ?

2 – L'enfer, la punition éternelle

En préambule, nous avons pu voir que Dieu était le créateur de l'enfer. Mais pourquoi l'a-t-il engendré ? Dans quel but ?

Tout d'abord il faut répondre à une question primordiale : qu'est-ce que l'enfer ?

C'est un lieu, tout simplement, mais dont l'enjeu est particulier.

Il est nécessaire, avant d'aborder la littérature, de faire la lumière sur le dessein de l'existence de l'enfer à travers la religion chrétienne et la pensée grecque. Ainsi, les doctrines juive et chrétienne reposent à priori sur l'idée d'un Dieu miséricordieux qui n'appelle pas à la vengeance : « Comme l'Hadès, le Shéol des Juifs est la demeure de tous les morts, séjour souterrain et ténébreux, mais dépourvu de châtements. Jusqu'au Vème siècle avant notre ère, les écrits judaïques ne portent aucune trace de l'idée d'une rétribution dans l'au-delà. »³⁵ L'enfer est ici présenté comme la dernière demeure du défunt, le lieu de son séjour dans l'éternité. Mais les concepts vont évoluer et subir une mutation profonde. La religion du pardon va alors se transformer radicalement : « car à l'époque du christianisme persécuté, l'enfer est essentiellement un instrument de vengeance contre les païens. »³⁶ L'enfer devient une arme. Il est un moyen de pression véritable pour détruire le paganisme et entériner la domination croissante du christianisme. La pensée est véritablement instrumentalisée pour engendrer la peur. C'est dans ce but qu'il subit une profonde réforme. Cette réforme aboutit à l'idée d'un enfer punitif qui se fera désormais souveraine sous l'impulsion d'Augustin : « C'est à Augustin qu'il revient de donner, dans un contexte transformé, une assise définitive à l'idée des peines éternelles. »³⁷ A partir de cette mutation, l'enfer est construit autour d'une architecture structurée et hiérarchisée qui ne laisse aucune place au hasard. Il devient incontestablement un précepte réfléchi. Il est un lieu de punition pensé. En témoignent l'élaboration et l'ordonnancement aboutis des châtements infligés :

Telles sont les neuf peines infernales :

1- le feu

³⁵ Jérôme Baschet, *op. cit.*, p. 16.

³⁶ *Ibid.*, p. 21.

³⁷ *Ibid.*, p. 24.

- 2- le froid
- 3- les vers immortels
- 4- la puanteur
- 5- les coups de fouets s'abattant comme des coups de marteaux
- 6- les ténèbres palpables
- 7- la honte des péchés qu'on ne peut tenir cachés
- 8- la vue horrible des démons et la clameur des victimes et des bourreaux
- 9- les liens de feux³⁸

L'enfer n'est plus que souffrance et devient l'incarnation de la justice divine, cruelle et violente, torturant le corps et l'âme. Platon voit lui aussi dans l'enfer un lieu de punition et rétribution :

[...] que pour toutes les injustices commises dans le passé par chacune des âmes, et pour chacun de ceux que ces injustices avaient atteints, justice était rendue pour toutes ces injustices considérées une par une, et pour chacune la peine était décuplée – il s'agissait chaque fois d'une peine d'une durée de cent années, ce qui correspond à la durée d'une vie humaine – afin qu'elles aient à payer, au regard de l'injustice commise, un châtement dix fois plus grand.³⁹

Payer devient le maître mot, l'essence même de l'enfer. Chaque péché ou acte contre nature commis du vivant est ainsi comptabilisé et châtié. S'applique alors une véritable loi du Talion. L'enfer est transformé pour être le lieu de l'ultime justice, de l'équité dans la mort. La souffrance et la torture sont légitimées sans complexe sous le couvert de la rétribution des fautes.

Ainsi cette révolution dans la conception et la représentation du séjour des morts se répercute dans la littérature et influence profondément les auteurs. Dante, dans *Inferno*, décrit avec clarté le principe de la justice divine en enfer :

Cosí discesi del cerchio primaio
 Giú nel secondo, che men loco cinghia
 E tanto piú dolor, che punge a guaio.
 Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia :
 Essamina le colpe ne l'intrata ;

³⁸ Jérôme Baschet, *op. cit.*, p. 62.

³⁹ Platon, *La République*, traduction de Georges Leroux, GF Flammarion, (2002), Paris, 2004, p. 513-514.

Giudica e manda secondo ch'avvinghia.
Dico che quando l'anima mal nata
Li vien dinanzi, tutta si confessa ;
E quel conoscitor de le peccata
Vede qual loco d'inferno è da essa ;
Cignesi con la coda tante volte
Quantunque gradi vuol che giù sia messa.⁴⁰

Minos, juge suprême, siège en enfer. Il est le détenteur d'une grande clairvoyance et de la vérité ultime. Il lit en l'âme humaine et incarne la figure du grand punisseur. L'enfer de Dante est un enfer qui châtie, à la structure complexe et hiérarchisée. Il est une véritable architecture aboutie dont le choix est savamment pensé :

Au Moyen Age, c'est en se fondant sur des textes apocryphes, des récits de voyage dans l'au-delà, des descriptions didactiques comme celles de l'Elucidarium d'Honorius d'Autun, que l'on divise l'enfer en neuf cercles, qui correspondent aux neuf chœurs des anges. Ce sont les premières sources de l'iconographie de l'enfer. Dante y puise, et s'inspire de l'ordonnancement moral de l'Ethique à Nicomaque, d'Aristote, qu'il connaît par saint Thomas d'Aquin et Brunetto Latini. Dans son Enfer, les pécheurs sont répartis en neuf cercles concentriques étagés en un profond cratère jusqu'au centre de la terre. La théologie médiévale reprend la conception du talion, en vertu de laquelle les peines infligées reflètent les fautes commises.⁴¹

Dante fait de son enfer un symbole porteur de sens. Il est le pendant du paradis, le négatif des cieux. Les neufs chœurs des anges sont répartis en trois hiérarchies de trois chœurs dont la première comporte les Séraphins, les Chérubins et les Trônes. La deuxième regroupe les Dominations, les Vertus et les Puissances. La troisième hiérarchie englobe les Principautés,

⁴⁰ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 59, en traduction française :

Je descendis ainsi du premier cercle
Dans le second, qui enclôt moins d'espace,
Mais douleur plus poignante, et plus de cris.
Minos s'y tient, horriblement, et grogne :
Il examine les fautes, à l'arrivée,
Juge et bannit suivant les tours.
J'entends que quand l'âme mal née
Vient devant lui, elle se confesse toute :
Et ce connaisseur de péchés
Voit quel lieu lui convient dans l'enfer ;
De sa queue il s'entoure autant de fois
Qu'il veut que de degrés l'âme descende.

⁴¹ Rosa Giorgi, *Anges et démons – Repères iconographiques*, traduit de l'italien par Dominique Férault, Éditions Hazan, Paris, 2004, p. 40.

les Archanges et les Anges. A ces neuf chœurs, répondent les neuf cercles de l'enfer de Dante : les Limbes, les Luxurieux, les Gourmands, les Avides et les Prodiges, les Coléreux, les Hérétiques, les Violents, les Fraudeurs et les Traîtres pour finir. Il a pensé et créé un enfer riche et ténébreux à l'inquiétante étrangeté. L'enfer devient ainsi communément représenté sous les traits d'un lieu de souffrances et de peines qui mutile et torture à l'infini. Les corps des damnés sont dans la douleur et plongés dans l'horreur jusqu'à la fin des temps, ils sont condamnés à expérimenter la violence dans leurs chairs mortes⁴². Milton, dans *Paradise lost*, fait écho à cette horreur et reprend l'idée d'un enfer qui châtie, symbole de justice divine :

Greedily they pluck'd
The fruitage fair to sight, like that which grew
Near that bituminous lake where Sodom flam'd ;
This more delusive, not the touch, but taste
Deceiv'd : they fondly thinking to allay
Their appetite with gust, instead of fruit
Chew'd bitter ashes, which th' offended taste
With hatefullest disrelish writh'd their jaws,
With soot and cinders fill'd ; so oft they fell
Into the same illusion, not as man [they plagu'd,
Whom they triumph'd once laps'd. Thus were
And worn with famine long and ceaseless hiss
Till their lost shape, permitted, they resum'd [...]⁴³

⁴² Cette violence infligée par l'enfer aux damnés trouve sa pleine expression dans l'œuvre de Jérôme Bosch intitulée « Jardin des plaisirs ». En effet, sur l'aile droite du tryptique nommée « L'Enfer », nous pouvons voir un monstre à tête d'oiseau dévorer des damnés et les déféquer dans un trou creusé dans le sol jonché d'âmes pécheresses. Les damnés sont torturés et persécutés dans cette scène picturale d'une grande cruauté.

Walter Bosing, *Jérôme Bosch – Entre Le Ciel et l'enfer*, Cologne, Taschen, 1992, p. 59, [Annexe 4, p. 301].

⁴³ John Milton, *op. cit.*, p. 401, en traduction française :

Ils arrachent avidement le fruitage beau à la vue, semblable à celui qui croît près de ce lac de bitume où Sodome brûla. Le fruit infernal, plus décevant encore, trompe le goût, non le toucher. Les mauvais esprits, espérant follement apaiser leur faim, au lieu de fruit, mâchent d'amères cendres que leur goût offensé, rejette avec éclaboussure et bruit. Contraints par la faim et la soif, ils essayent d'y revenir ; autant de fois empoisonnés, un abominable dégoût tord leurs mâchoires, remplies de suie et de cendres. Ils tombèrent souvent dans la même illusion, non comme l'homme dont ils triomphèrent, qui n'y tomba qu'une fois. Ainsi, ils étaient tourmentés, épuisés de faim et d'un long et continuel sifflement, jusqu'à ce que par permission ils reprissent leur forme perdue.

Tourments, privations, souffrances sont les maîtres mots de l'enfer qui fait du damné une âme perdue dont le corps est souillé et écorché. Le défunt est réduit à une simple chair meurtrie et sanguinolente. Il est spolié de son essence et de son identité.

L'enfer est donc, sans équivoque aucune, un lieu de punition. Il est le symbole de la justice ultime créée des mains de Dieu et qui porte en son sein une violence inouïe. Cette sauvagerie absolue puise sa légitimité dans l'idée d'une rétribution des fautes dans la mort. Les pécheurs ne peuvent alors échapper à l'implacabilité de leur destin et l'enfer devient leur éternelle demeure.

Cette vérité se retrouve également au cœur de la mythologie grecque. En effet, le monde des pécheurs, le Tartare, fonctionne sur un système de vengeance gouverné par les trois juges suprêmes : Minos, Rhadamanthe et Eaque :

Amphitryon – Verane est fama inferis
Tam sera reddi iura et oblitos sui
Sceleris nocentes debitas poenas dare ?
Quis iste ueri rector atque aequi arbiter ?

Theseus – Non unus alta sede quaesitor sedens
Iudicia trepidis sera sortitur reis.
Aditur illo Gnosius Minos foro,
Rhadamanthus illo, Thetidis hoc audit socer.
Quod quisque fecit, patitur ; auctorem scelus
Repetit suoque premitur exemplo nocens [...].⁴⁴

Nulle faute ne peut être oubliée. Le Tartare punit les pécheurs et les tourmente. La justice règne en maîtresse dans le monde des morts de la mythologie grecque et s'insinue durablement dans la littérature qui y puise. L'enfer est véritablement instrumentalisé par

⁴⁴ Sénèque, *op. cit.*, p. 38 en traduction française :

Amphitryon – Est-il vrai, comme le bruit en court, qu'aux Enfers justice est rendue pour des affaires remontant si loin que des coupables qui ont oublié leur crime subissent le châtement mérité ? Qui est ce maître du vrai, cet arbitre de l'équitable ?

Thésée – Ce n'est pas un seul enquêteur qui, du haut de son siège, distribue aux accusés tremblants de tardifs jugements. Dans un tribunal on affronte Minos, le Crétois, dans un autre Rhadamanthe, ailleurs le beau-père de Thétis donne audience. Le mal qu'il a fait, chacun l'endure : le crime se remet en quête de son auteur ; le coupable subit des sévices à l'exemple de ses propres méfaits.

Augustin qui l'utilise pour contraindre et convertir les païens. Le châtement est dans le monde grec le maître mot de l'existence du Tartare. Punir, sous l'impulsion des chrétiens, devient également l'essence même de l'enfer.

3 – Être damné

Mourir signifie *a priori* ne plus exister. C'est un état de non vie. Le défunt, en mourant, abandonne la vie qu'il connaît. L'enfer est un lieu qui ne s'appréhende communément qu'après le trépas. En effet, la mort est la condition *sine qua non* pour pénétrer l'enfer même si la littérature décrit quelques cas contraires. La damnation est *post mortem*. La mort n'est donc qu'état temporaire, une transition vers autre chose. Ainsi, être expédié en enfer revient à subir une « vie » continuée mais dans un contexte horrifique. Être damné, c'est être envoyé et évolué pour l'éternité dans ce sanctuaire qu'est l'enfer, à jamais. Plusieurs questions viennent alors à émerger : comment la littérature représente-t-elle le damné ? Qu'advient-il du défunt après sa condamnation à l'enfer ? Que reste-t-il de lui ?

Paul Claudel apporte un élément de réponse dans *Le Repos du septième jour* : « L'homme est fait d'un corps et d'une âme ; et comme il a péché tout entier, c'est ainsi qu'il est puni tout entier. »⁴⁵ Selon l'auteur, la corporéité du damné est évidente. Il serait plongé en enfer dans son entier. Néanmoins, la première image du damné qui se détache franchement est celle de l'ombre décrite par Dante :

Già era, e con paura il metto in metro,
Là dove l'ombre tutte eran coperte,
E trasparien come festuca in vetro.⁴⁶

Le poète florentin présente le pécheur comme un être devenu immatériel. Il manque de substance, est dépossédé de sa chair. Il est victime d'une perte de soi, spolié de son identité, d'une partie de son essence : le corps :

« Oh », diss' io lui, « or se' tu ancor morto ? »
Ed elli a me : « Come 'l moi corpo stea
Nel mondo sú, nulla scienza porto.

⁴⁵ Paul Claudel, *Le Repos du septième jour*, éditions Mercure de France, Paris, 1931, p. 69.

⁴⁶ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 304, en traduction française :

Je me trouvais déjà, et je tremble à l'écrire,
Là où les ombres étaient toutes couvertes,
Et transparaisaient, comme fétus dans le verre.

Cotal vantaggio ha questa Tolomea,
 Che spesse volte l'anima ci cade
 Innanzi ch'Atropòs mossa le dea.
 E perché tu piú volontiers mi rade
 Le 'nvetriate lagrime dal volto,
 Sappie che, tosto che l'anima trade
 Come fec' io, il corpo suo l'è tolto
 Da un demonio, che poscia il governa
 Mentre che 'l tempo suo tutto sia vòlto.
 Ella ruina in sí fatta cisterna ;
 E forse pare ancor lo corpo suso
 De l'ombra che di qua dietro mi verna.⁴⁷

Le corps et l'âme sont irrémédiablement séparés chez Dante. Le damné est divisé. Il ne peut plus être un tout, une unité dans cet espace maudit. Il est littéralement victime d'un schisme total. Le mort est scindé en deux parties distinctes. Il ne reste de lui en enfer que la partie immatérielle. Il est désincarné et devient une image spectrale, fantomatique.

L'âme semble donc être la représentation et le substrat du mort en enfer. Seule la partie immatérielle du mort est persistante dans le puits du mal. Il semblerait pourtant que les

⁴⁷ Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 300, en traduction française :

« Oh », lui dis-je, « es-tu donc déjà mort ? »
 Et lui : « Ce que mon corps est devenu,
 Là-haut, sur terre, je n'en sais rien.
 La Toloméa a ce privilège
 Que bien souvent une âme y tombe
 Avant qu'Atropos ne l'ait mise en route.
 Et pour que tu m'ôtes plus volontiers
 Les pleurs figés en verre sur mon visage,
 Sache qu'aussitôt que l'âme a trahi,
 Comme je fis, son corps lui est ôté
 Par un démon, qui le gouverne ensuite,
 Jusqu'à ce que tout son temps soit dévidé.
 Elle tombe alors dans cette citerne ;
 Et on voit peut-être encore là-haut le corps
 De l'ombre qui gèle par ici.

supplices qu'elle subit jusqu'à la fin des temps ne soient pas que des tourments psychologiques. En effet, le calvaire passe par la chair et le sang. Mais comment une âme dépourvue de substance, d'épaisseur, peut-elle posséder un caractère matériel :

Le problème de la matérialité des âmes est inséparable du problème posé par la matérialité des supplices. On est même en droit de se demander si les âmes ne sont pas revêtues d'une apparence corporelle pour qu'elles soient passibles des mêmes châtiments que les corps durant cette vie.⁴⁸

Ainsi, ce postulat semble-t-il être le plus pertinent. En effet, l'âme, reflet du vivant, éprouve-t-elle les souffrances dans sa chair. Les tortures sont, chez Dante, indéniablement physiques. Son enfer mutile les corps, déchire les chairs, anéantit tout substrat d'identité :

Com' io tenea levate in lor le ciglia,
E un serpente con sei piè si lancia
Dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.
Co' piè di mezzo li avvinse la pancia
E con li anterior le braccia prese ;
Poi li addentò e l'una e l'altra guancia ;
Li diretani a le cosce distese,
E miseli la coda tra 'mbedue
E dietro per le ren sú la ritese.
Ellera abbarbicata mai non fue
Ad alber sí, come l'orribil fiera
Per l'altrui membra avviticchiò le sue.
[...] Già eran li due capi un divenuti,
Quando n'apparver dur figure miste
In una faccia, ov' eran due perduti.
Fersi le braccia due di quattro liste ;
Le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso
Divenner membra che non fuor mai viste.
Ogne primaio aspetto ivi era casso :
Due e nessun l'immagine perversa
Parea ; e tal sen gio con lento passo.⁴⁹

⁴⁸ Pierre Brunel, Brunel Pierre, *L'Évocation des morts et la descente aux enfers – Homère, Virgile, Dante, Claudel*, Paris, Sedes, 1974, p. 128.

⁴⁹ Dante Alighieri, *op. cit.*, p 228-230, en traduction française :

Dans cette scène horrible, le damné fusionne littéralement avec un serpent, créature symboliquement diabolique. Ils se noient l'un dans l'autre et s'anéantissent mutuellement pour former une créature hybride, vidée de toute humanité. Ce martyr se renouvelle sans cesse, ne laissant au damné aucun espoir de rédemption.

Etre damné revient donc à endurer dans sa chair fictive mille tortures éternellement. Le corps pourrit dans la tombe et l'âme, sentenciée, est torturée et mutilée. Le damné demeurera à jamais une créature amputée, dépossédée de son identité et de son humanité. Jamais plus il ne sera unité. Le damné est condamné à être divisé, à voir disparaître la symbiose qui unit corps et âme. L'enfer incarne donc l'image du grand séparateur qui désunit, qui brise un tout pour le fragmenter, l'éclater. Tel est le destin funeste de l'être maudit qui éprouve l'enfer dans la littérature classique.

Comme je tenais les yeux fixés sur eux,
Voici que s'élança un serpent à six pieds
Sur le premier, et s'attache tout à lui.
De ses pieds du milieu il lui serra le ventre,
Et de ceux de devant lui saisit les bras,
Puis lui planta ses crocs dans les deux joues.
Ceux de derrière, il les mit sur les cuisses,
Et fit passer sa queue entre les deux,
La redressant sur les reins par-derrière.
Jamais un lierre ne serra de si près
Un arbre, que cette horrible bête
N'entortilla ses membres à ceux de l'autre ;
[...] Déjà les deux têtes n'en formaient plus qu'une,
Quand deux figures mêlées y apparurent
En une face où toutes deux étaient perdues.
Les deux bras se formèrent de quatre parties,
Les cuisses avec les jambes, le ventre avec le buste
Devinrent des membres jamais vus.
Tout aspect primitif y était aboli :
L'image perverse semblait deux et aucune,
Et s'éloignait, ainsi faite, à pas lents.

4 - La figure du diable

L'enfer est un monde, un espace, le lieu de l'altérité et de l'inconnu mais, si l'enfer nous était conté, la première et inévitable image qui viendrait à naître dans notre imaginaire et se matérialiser dans notre inconscient serait à n'en pas douter celle du diable.

Le diable, qui nous fait osciller entre fantasme et cauchemar, fascination et répulsion, est un mystère qui se doit d'être percé à jour. Ainsi, appréhender l'enfer ne peut se faire sans observer et étudier les premières apparitions et premières projections du diable aussi bien à travers la littérature qu'à travers la peinture. Il est indispensable de remonter aux sources de sa création afin de pouvoir l'analyser avec pertinence dans la littérature moderne. C'est pourquoi nous ne nous pencherons sur la figure du diable et sur son évolution dans les romans du corpus contemporain qu'après ce retour sur sa genèse et sur ses représentations classiques.

A - Genèse

Sans aller plus avant et afin de poser quelques jalons, il convient de définir la dénomination « diable » si ce terme vient à servir de référence en premier lieu. « Diable » est issu du latin *diabolus* ou du grec *diabolos*, qui signifie dans les deux cas « calomniateur ». ⁵⁰ En explicitant la vision des Grecs plus précisément autour du terme *diabolos*, nous découvrons que le diabolique est ce qui divise et est « au sens propre le bâton qui semble rompu lorsqu'il est plongé dans l'eau ; au sens figuré, c'est l'apparence trompeuse ». ⁵¹ Le diable est créateur d'illusion et porteur de confusion, il est celui qui éloigne l'homme de l'unité.

La mythologie autour de l'enfer est abondante et ancienne, et l'image d'un démon en tant que principe synthétisant le mal prend également sa source dans les temps anciens. Ainsi, la doctrine manichéenne bien que fermement rejetée par la religion chrétienne expose avec clarté le principe d'opposition du bien et du mal et fait entrevoir la naissance du mal suprême incarné par la figure du diable comme le rapporte Jean Calvin : « Maniché aussi avec sa secte s'est dressé, forgeant deux principes, à savoir Dieu et le diable : attribuant l'origine des

⁵⁰ Louis-Marie Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, (1980), Armand Colin, Paris, 1999, p. 81

⁵¹ *Ibid.*

bonnes choses à Dieu, en faisant le diable auteur des mauvaises natures ». ⁵² Le diable incarne véritablement la notion de péché absolu, il est le grand adversaire, celui qui fait faillir les raisons. La religion chrétienne s'appuie également sur une thèse miroir et instaure un système qui repose principalement sur le duel éternel qui met en scène Dieu et le diable. Cependant la figure du diable tentateur telle qu'elle apparaît au sein du christianisme est née quelques siècles plus tôt lors du quatrième Concile de Latran en 1215. En effet, sous l'impulsion d'Augustin d'Hippone, *La Bible* – précédemment remaniée par l'empereur Constantin au troisième siècle après Jésus-Christ – subit des modifications et plus particulièrement l'image du diable. Ainsi, le diable est définitivement reconnu comme étant l'adversaire de Dieu mais il reste surtout une créature engendrée par celui-ci. Il devient alors le tentateur absolu qui cherche à détourner l'homme de la vérité à travers la quête du plaisir charnel. Par ailleurs, il est inévitable d'observer dans le texte biblique une diversité étrange pour désigner le grand adversaire. Cette variété de termes s'explique par l'amalgame entre la signification du nom diable chez les Grecs, la signification de Lucifer – l'Ange rebelle – dans le judaïsme, la signification de Satan – issu de la figure de Seth, frère d'Osiris dans la mythologie égyptienne – et la signification du malin manichéen vue précédemment. Le mythe du diable dans la religion chrétienne est donc né et s'est construit autour d'une confusion des sens et des représentations, et se révèle une véritable image kaléidoscopique. Cependant, même si la croyance dans le diable est un des fondements incontestables du christianisme, *La Bible* est étrangement dépourvue de références explicites. Seules quelques mentions sont faites ponctuellement dans le texte à l'intérieur duquel s'impose curieusement une absence de distinction entre Lucifer, Satan et Belzébuth. En effet, le nom Lucifer n'est cité qu'une seule fois dans toute la Bible. Nous trouvons une cinquantaine d'occurrences du nom Satan et pour finir, le nom Belzébuth – issu de « Béalzéboul », « seigneur du fumier » ou « des mouches » ⁵³, divinité syrienne – est évoqué dans les Évangiles de Matthieu, Marc et Luc.

⁵² Jean Calvin, *Anges, diables et péchés*, Editions de la Différence, Paris, 1991, p. 48.

⁵³ L'expression « Sa-Majesté-des-Mouches » est reprise dans l'œuvre éponyme de William Golding. Sa-Majesté-des-Mouches renvoie directement à la figure du monstre menaçant, porteur d'un présage de mort, monstre en décomposition au caractère diabolique :

Le tas d'entrailles formait une masse grouillante de mouches qui bourdonnaient avec un bruit de scie. Gorgées, elles se précipitèrent sur Simon pour pomper la sueur qui lui dégoulinait sur le visage. Elles lui chatouillaient les narines et jouaient à saute-mouton sur ses cuisses. Innombrables, noires et d'un vert irisé. Devant Simon, pendue à son bâton, Sa-Majesté-des-Mouches ricanait. Simon céda enfin et lui rendit son regard. Il vit les dents blanches, les yeux ternes, le sang...

William Golding, *Sa-Majesté-des-Mouches*, traduit de l'anglais par Lola Tranec, collection Folio, (1954), Gallimard, Paris, 1956, p. 169.

Seule exception à cette pauvreté de références, le livre de Jean – ou plus communément connu sous le nom « Apocalypse » – qui dépeint ouvertement la figure du diable :

Puis un second signe apparut au ciel : un énorme Dragon rouge-feu, à sept têtes et dix cornes, chaque tête surmontée d'un diadème. Sa queue balaie *le tiers des étoiles du ciel et les précipite sur la terre*. [...] On le jeta donc, l'énorme Dragon, l'antique Serpent, le Diable et Satan, comme on l'appelle, le séducteur du monde entier, on le jeta sur la terre et ses Anges furent jetés avec lui.⁵⁴

Le texte lie et unit explicitement les dénominations « diable » et « Satan » pour n'en faire qu'une seule et même créature. Il n'existe donc pas de distinction biblique.

Toutefois, si *La Bible* est avare en références explicites au diable, *Les Évangiles apocryphes* laissent cependant poindre des allusions plus manifestes de l'image du diable à travers l'épisode de la descente aux enfers de Jésus : « Alors le roi de gloire empoigna par le sommet de la tête le chef suprême, Satan, et le livra aux anges disant : “ Mettez-lui des chaînes aux mains et aux pieds, au cou et à la bouche. ” Puis, le donnant à Hadès, il dit : “ Prends-le et surveille-le étroitement jusqu'à mon retour. ” »⁵⁵. Par ailleurs, dans le texte des *Évangiles*, le diable n'est pas simplement mentionné, il est actif et porteur de parole :

Tandis qu'ils se réjouissaient tous à la fois, Satan, l'héritier des ténèbres, survint et dit à Hadès : Toi le glouton et l'éternel affamé, écoute-moi bien. Un Juif, nommé Jésus, se fait appeler fils de Dieu. Ce n'est qu'un homme. Les Juifs l'ont crucifié, je les y ai bien aidés ! Maintenant qu'il est mort, prépare-lui de solides entraves⁵⁶

Ainsi, le diable existe et se matérialise dans les esprits sous plusieurs appellations. Il est souvent délicat pour le lecteur de faire la différence entre la multiplicité des termes qui le nomment. Lucifer, Satan, Belzébuth, le diable, tous ces noms renvoient à un seul et même concept : le mal suprême, le tentateur.

Cependant, nous remarquerons que si l'amalgame autour des dénominations est clair, la représentation et la figuration du diable est quant à elle polymorphe dans ses expressions littéraires comme dans ses expressions picturales. Se dégagent alors deux grands courants de représentations qui s'opposent ou se complètent. Le premier courant renvoie très clairement

La rencontre du jeune Simon avec cette figure horripilante, projection hallucinée de ses cauchemars et incarnation du mal, l'amènera vers son destin fatal, assassiné sauvagement par ses camarades de naufrage.

⁵⁴ *La Bible de Jérusalem, L'Apocalypse*, [12 : 3, 4 ; 12 : 9], *op. cit.*, p. 2074.

⁵⁵ *Évangiles apocryphes*, [22.2], réunis et présentés par France Quéré, Collection « Sagesses », Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 157.

⁵⁶ *Ibid.*, [20.1], p. 154.

au mythe de l'ange rebelle, déchu par Dieu pour avoir osé se dresser contre lui et le deuxième courant met en avant la figure du monstre, de la créature mythologique horrifique.

B – Et Dieu créa Satan

Dieu, comme il a été vu précédemment, a créé l'enfer dans la tradition chrétienne et dans la littérature qui s'en inspire. Selon un second paradoxe, le Tout-puissant a-t-il également engendré le diable dans la littérature ?

Comme l'écrit Dante sans détours dans *Inferno*, le diable, à l'instar de l'enfer, est né de Dieu qui est pour lui à l'origine de toute chose. Cette relation de créateur à créature est explicitement évoquée :

« S'el fu sí bel com'elli è ora brutto,
e contra 'l suo fattore alzó le ciglia,
ben dee da lui procedere ogne lutto ». ⁵⁷

Dieu est incontestablement le père de l'essence du mal. Il est celui qui a fait naître de ses propres mains le grand ennemi comme le confirme Paul Claudel :

L'œil de Satan pénètre dans la profondeur des énergies divines.
Et il voit la lumière, la sagesse, l'amour, la justice, la mansuétude, la générosité,
Par lesquelles il fut créé au commencement, et par lesquelles maintenant il subsiste. ⁵⁸

Cependant, s'il est vrai que le Tout-puissant est le géniteur du diable, il ne l'a pas créé diabolique mais angélique. Satan est un archange évoluant dans les cieux aux côtés de Dieu. Or, Dieu, trompé et trahi par la concupiscence de l'archange rebelle, l'a puni et l'a condamné à un exil de souffrance :

Him the Almighty Power
Hurl'd headlong flaming from the ethereal sky,
With hideous ruin and combustion, down
To bottomless perdition, there to dwell
In adamantine chains and penal fire,
Who durst defy the Omnipotent to arms. ⁵⁹

⁵⁷ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 306, en traduction française :

S'il fut aussi beau qu'il est laid à présent,
Et osa se dresser contre son créateur,
Il faut bien que tout mal vienne de lui.

⁵⁸ Paul Claudel, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁹ John Milton, *op. cit.*, p. 117, en traduction française :

Le souverain pouvoir le jeta flamboyant, la tête en bas, de la voûte

Le diable a été précipité hors du paradis, banni pour l'éternité. Nulle trace de l'archange damné ne subsiste dans les cieux hormis peut-être quelques lointains souvenirs de sa splendeur passée. Seule l'œuvre d'Hugo fait exception à cette volonté d'éradication et apporte une nuance :

Or, près des cieux, au bord du gouffre où rien ne change,
Une plume échappée à l'aile de l'archange
Était restée, et pure et blanche, frissonnait.
L'ange au front de qui l'aube éblouissante naît
La vit, la prit, et dit, l'œil sur le ciel sublime :
- Seigneur, faut-il qu'elle aille, elle aussi, dans l'abîme ?
Il leva la main, Lui par la Vie absorbé,
Et dit : - Ne jetez pas ce qui n'est pas tombé.⁶⁰

Cette plume symbolise la fragilité de l'être supérieur qui a basculé du côté obscur si soudainement. Elle est un substrat de sa vertu devenue vice. Ainsi, dans le texte du poète français, les cieux portent-ils en leur sein une infime empreinte de diabolisme.

Une question peut se poser alors : l'enfer, paradoxalement, recèle-t-il en lui une trace d'angélisme ?

Ethérée ; ruine hideuse et brûlante : il tomba dans le gouffre sans
Fond de la perdition, pour y rester chargé de chaînes de diamant,
Dans le feu qui punit : il avait osé défier aux armes le Tout-puissant !

⁶⁰ Victor Hugo, *La Fin de Satan in La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, Collection « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Gallimard, 1950, p. 773.

C - Les vestiges de l'angélisme

Comme le précise Rosa Giorgi : « Il n'y a pas de réelle distinction iconographique entre Lucifer, Satan et Belzébuth. Ce sont là trois façons différentes dont les sources bibliques désignent le diable, "l'adversaire", "l'accusateur" ». ⁶¹ Il est donc difficile pour les artistes ou pour les auteurs de trouver un modèle de référence sur lequel s'appuyer avec pertinence et légitimité. Le premier mythe qui sert de point d'origine est donc la légende de Lucifer qui « [...] n'est cité qu'une seule fois dans toute *La Bible*, par Isaïe ». Cependant, « c'est pourtant de cette seule mention que provient non seulement le nom propre du diable, mais aussi l'histoire de son origine : un ange, "porteur de lumière", d'une très grande beauté, qui s'oppose volontairement à Dieu, est déchu de sa fonction de créature céleste et devient le prince du mal ». ⁶² Ainsi, de nombreux ouvrages majeurs de la littérature adoptent le mythe de l'ange déchu. La caractéristique première à laquelle ils font référence est l'aile, symbole de l'appartenance aux cieux, de la beauté et de la pureté. Le diable dépeint sous les traits de l'ange rebelle est identifié principalement à travers deux dénominations : Lucifer et Satan. En effet, dans *Paradise lost* de John Milton, Satan est incarné sous les traits de l'archange, déchu des cieux et condamné à l'enfermement et au désespoir mais toujours pourvu de ses attributs angéliques :

Forthwith upright he rears from off the pool
His mighty stature ; on each hand the flames and, roll'd
Driven backward, slope their pointing spires,
In billows, leave in the midst a horrid vale.
Then with expanded wings he steers his flight
Aloft, incumbent on the dusky air
That felt unusual weight, till on dry land
He lights ; if it were land, that ever burn'd
With solid, as the lake with liquid fire [...]. ⁶³

⁶¹ Rosa Giorgi, *op. cit.*, p. 244.

⁶² *Ibid.*

⁶³ John Milton, *op. cit.*, p. 123, en traduction française :

Soudain au-dessus du lac l'archange dresse sa puissante stature : de sa main droite et de sa main gauche les flammes repoussées en arrière, écartent leurs pointes aiguës, et, roulées en vagues, laissent au milieu une horrible vallée. Alors,

Satan possède une certaine majesté grâce à ses ailes et son imposante taille, il devient un être fascinant sous la plume de Milton qui fait de lui une créature hors norme, dépourvue de toute humanité :

[...] or that sea-beast
Leviathan, which God of all his works
Created hugest that swin the Ocean stream [...].⁶⁴

Satan, l'archange, est selon Milton et ses représentations fantasmées d'une immensité presque incomparable. Cependant, sous le pinceau de Gustave Doré, l'ange déchu est magnifié. Il possède une grâce et une fragilité étonnantes. Ses ailes sont déployées en signe de majesté mais elles diffèrent des ailes angéliques. En effet, elles sont nues, privées de leurs plumes et anguleuses, effilées comme le tranchant d'une lame. Alors même qu'il illustre *Paradise lost* de Milton, Doré choisit de s'éloigner de sa source d'inspiration. Il prend le parti d'anthropomorphiser et d'humaniser Satan qui possède un corps et un visage d'homme sur lequel se peint une étrange douleur.⁶⁵ Cette vision très humanisée de la représentation du diable prend sa source dans la vision romantique de la littérature et de la peinture comme l'écrit Gilbert Durand dans son ouvrage *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*⁶⁶ :

C'est dans le romantisme littéraire qu'est le plus apparent et le plus facilement accessible pour nous cet effort synchrétique pour réintégrer au Bien le Mal et les ténèbres sous la forme mythique de Satan, l'ange rebelle. Le romantisme hérite de toute la dramatisation de la littérature biblique [...]. Ce n'est pas la rébellion qui est la plupart du temps exaltée, mais le romantisme entreprend un vaste procès de réhabilitation.

L'ange déchu, sous la plume des auteurs romantiques, perd de son caractère maléfique pour gagner en fragilité. Ainsi, Victor Hugo, grande figure du romantisme littéraire, dans *La Fin de Satan*, s'approprie également le mythe de Lucifer :

Depuis 4000 ans il tombait dans l'abîme.
Il n'avait pas encor pu saisir une cime,
Ni lever une fois son front démesuré.
Il s'enfonçait dans l'ombre et la brume, effaré,

ailes déployées, il dirige son vol en haut, pesant sur l'air sombre qui sent un poids inaccoutumé, jusqu'à ce qu'il s'abatte sur la terre aride, si terre était ce qui toujours brûle d'un feu solide, comme le lac brûle d'un liquide feu.

⁶⁴ John Milton, *op. cit.*, p. 122, en traduction française :

Satan égalait encore cette bête de la mer, Léviathan, que Dieu, de toutes ses créatures, fit la plus grande entre celles qui nagent dans le cours de l'Océan [...].

⁶⁵ Gustave Doré, *Doré's Illustrations for Paradise lost*, Dover publications, New York, 1993, p. 13. [Annexe 5, p. 302].

⁶⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, (1969), Dunod, Paris, 1984, p. 335.

Seul, et derrière lui, dans les nuits éternelles,

Tombaient plus lentement les plumes de ses ailes.⁶⁷

L'auteur des *Châtiments* donne à voir au lecteur un prince du mal en pleine déchéance. Satan perd ses plumes, jadis symbole de sa grandeur. Il est défait de son angélisme et est en pleine mutation. Les vestiges de sa noblesse passée disparaissent irrémédiablement sous l'effet de la chute. Ainsi, Hugo laisse découvrir un ange rebelle qui se meurt et un monstre qui émerge. Cependant, si Hugo crée un prince des Ténèbres à la croisée des chemins, encore angélique et bientôt complètement démoniaque, il lui offre une rédemption symbolique à travers une plume perdue qui donnera naissance à l'Ange-liberté. Satan, mi ange, mi monstre chez Hugo accouche métaphoriquement d'une notion positive, preuve qu'il est pour les romantiques un être à la malfaisance nuancée.

⁶⁷ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 3.

D - La figure du monstre

Victor Hugo fait évoluer son « diable ». Il le fait muter et le lecteur est amené à suivre sa transformation progressive, spectateur de sa décadence. La chute qu'il subit fait de lui un être amputé. Il est désincarné et privé à jamais de son statut d'ange, dépossédé de son identité jusqu'à la fin des temps dans les ténèbres de l'enfer :

Tout à coup il se vit pousser d'horribles ailes ;
Il se vit devenir monstre, et que l'ange en lui
Mourait, et le rebelle en sentait quelque ennui.⁶⁸

Hugo donne à Satan, l'ange à la beauté incomparable, le « porteur de lumière », une figure monstrueuse, châtiment ultime, punition divine. La créature assiste, impuissante et soumise à la volonté de Dieu, à sa déchéance, défait de sa noblesse. S'il est évident que la créature maléfique d'Hugo devient un monstre, l'auteur a littéralement recours à une économie de détails dans la description de ses attributs monstrueux. Cette économie se retrouve sous la plume de Goethe, dans *Faust* : « Spectre pétri de flamme, es-tu si redoutable ? ». ⁶⁹ Tout juste s'esquisse-t-il à travers cette simple phrase l'aspect fantomatique et presque immatériel de Satan dont l'auréole incandescente symbolise le monstre qui a émergé. Bien que cette économie de moyens soit un choix des auteurs, de nombreux artistes ont été confrontés à l'absence de références pour créer et faire naître la figure du diable. En effet, comme l'explique Rosa Giorgi : « Durant toute l'époque paléochrétienne, il n'existe pas de représentation du diable, et les artistes ne peuvent pas se référer à une tradition littéraire qui donnerait des indications utiles pour l'adoption d'un modèle iconographique ». ⁷⁰ Pourtant, la figure du diable possède des caractéristiques communes d'une œuvre à une autre. Les traits les plus récurrents sont les pieds fourchus ou encore les cornes qui sont devenus au fil des siècles des lieux communs. Une question vient alors à émerger : existe-t-il une même référence qui sert de source pour que le diable prenne vie et devienne une image définie et précise dans notre imaginaire ? Rosa Giorgi apporte la réponse à cette interrogation :

⁶⁸ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I et II*, traduction de Jean Malaplate, Flammarion, Paris, 1984, p. 39.

⁷⁰ Rosa Giorgi, *op. cit.*, p. 232.

Toutefois, de même que, pour le premier art chrétien, les artistes s'inspirent des figurations du monde classique, pour représenter le diable et ses démons, ils puisent à ces mêmes sources dès le haut Moyen Âge. Leur choix se porte principalement mais sans exclusive, sur les satyres et les faunes. Bien que ces créatures, comme Pan, soient chargées, dans la mythologie grecque et latine, d'une signification nullement négative, et même parfois poétique, leur lascivité l'emporte sur leur sagesse [...]. L'image de Pan ne doit cependant pas être considérée comme le prototype ou le modèle du diable, mais comme un simple exemple : en effet, des images bien connues du diable s'inspirent plutôt de la représentation du dieu égyptien Bès, être difforme à grosse tête et corps trapu, aux cheveux et à la barbe hirsutes.⁷¹

Deux modèles de représentation s'affrontent ainsi : celle qui prend source auprès des figurations de Pan, dieu au corps de bouc dont la tête est surmontée de cornes et celle qui prend appui dans la mythologie égyptienne. Sandro Botticelli⁷², dans ses illustrations en noir et blanc pour *La Divine Comédie* de Dante, se réfère à la représentation du dieu grec Pan et s'éloigne quelque peu du texte du florentin en faisant apparaître sur le corps entièrement velu de Lucifer des cornes et des pieds poilus et griffus dont il n'est fait nulle mention dans *Inferno*. Il choisit délibérément les traits les plus canoniques pour incarner son diable et faire de lui un monstre horrifique qui se rapproche ostensiblement d'une bête. Dante, quant à lui, fait de Lucifer une créature à ce point effrayante qu'elle est difficilement imaginable. En effet, son diable est un monstre dans ce qu'il a de plus horrible :

Lo' mperador del doloroso regno
Da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiccia ;
E piú con un giganti non fan con le sue braccia :
Vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
Ch'a cosi fatta parte si confaccia.
S'el fu sì bel com'elli è ora brutto,
E contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
Ben dee da lui procedere ogne lutto.
Oh quanto parve a me gran maraviglia
Quand' io vidi tre facce a la sua testa !⁷³

⁷¹ Rosa Giorgi, *op. cit.*, p. 232.

⁷² Yvonne Batard, *Les Dessins de Sandro Botticelli pour La Divine Comédie*, Editions Olivier Perrin, Paris, 1952, p. 42, [Annexe 6, p. 303].

⁷³ Alighieri Dante, *op. cit.*, p. 307, en traduction française :

Là l'empereur du règne de douleur
Sortait à mi-poitrine de la glace ;
Et ma taille est plus proche de celle d'un géant
Que les géants de celle de ces bras :

Ainsi, Lucifer dont la taille ne peut être envisagée par un esprit humain est pourvu de trois têtes. Cela n'est pas sans rappeler Cerbère, le chien qui garde l'entrée du Tartare dans les enfers grecs. Le choix du chiffre trois⁷⁴ n'est pas un hasard pour Dante dans la mesure où : « Le Lucifer de Dante est lui aussi une création allégorique mais combien différente ! [...] Les trois faces du monstre seraient la réplique caricaturale de la Trinité divine, leurs couleurs rouge, noire et jaune signifieraient respectivement l'envers de l'Amour, de la Puissance et de la Sagesse propres à chacune des trois Personnes divines [...] ». ⁷⁵ Par ailleurs et afin d'aller crescendo dans l'horreur, Dante décrit dans *Inferno* un être cannibale, un dévoreur d'âmes, le prolongement de la bouche de l'enfer et le point final :

Da ogne bocca dirompea co' denti
 Un peccatore, a guisa di maciulla,
 Sí che tre ne facea cosí dolenti.
 A quel dinanzi il mordere era nulla
 Verso 'l graffiar, che talvolta la schiena
 Rimanea de la pelle tutta brulla.⁷⁶

Tu vois donc par là quel doit être le tout
 Qui correspondrait à telle partie.
 S'il fut aussi beau qu'il est laid à présent,
 Et osa se dresser contre son créateur,
 Il faut bien que tout mal vienne de lui.
 Oh quel étonnement ce fut pour moi
 Quand je vis que sa tête avait trois faces !

⁷⁴ Le chiffre trois est un pilier de la construction de la *Divine comédie* et se retrouve dans l'ossature de l'œuvre. Ainsi, la Divine comédie se compose de trois cantiques composés chacun de trente-trois chants. Cette répétition du chiffre trois est également présente dans la structure du texte même : les chants sont construits autour de la rime tierce et les vers, hendécasyllabiques, sont regroupés en tercets à rime enchaînée. Le chiffre trois symbolise la Trinité par opposition au chiffre un qui représente l'unité.

⁷⁵ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 146.

⁷⁶ Alighieri Dante, *op. cit.*, p. 307, en traduction française :

Dans chaque bouche il broyait de ses dents
 Un pécheur, comme un moulin à chanvre,
 Si bien qu'en même temps il en suppliciait trois.
 Pour celui de devant les morsures n'étaient rien
 Auprès des coups de griffes qui arrachaient parfois
 Toute la peau de son échine.

Le poète florentin, afin d'effacer toute trace de son angélisme et d'éloigner pour l'éternité les souvenirs de sa vie céleste, fait Lucifer l'incarnation du mal suprême. Il le transforme littéralement en un monstre au gigantisme démesuré, un anthropophage sanguinaire. Mais, il fait également de lui un porteur de message, un symbole comme il a été évoqué ci-dessus. Dante fait naître sous sa plume, en résumé, une créature qui est le négatif absolu de l'essence de Dieu et des cieux. William Blake⁷⁷, illustrateur de *La Divine Comédie* à l'instar de Botticelli, interprète librement le texte et bien que son diable possède trois faces, il est dépourvu de toute référence à Pan ou aux satyres. En effet, Lucifer, selon Blake, a un visage anthropomorphique, un corps certes titanesque mais un corps d'homme. Une interrogation apparaît alors : si le diable est tantôt un ange déchu tantôt un monstre, est-il pour autant dépourvu d'humanité ?

⁷⁷ *William Blake's Divine Comedy illustrations, op. cit.*, Plate 72, [Annexe 7, p. 304].

E - Des traces d'humanité

Le problème de la présence de fragments d'humanité chez le diable est soulevé. En effet, comme il a pu être souligné précédemment, Lucifer, sous le pinceau de William Blake, se révèle un monstre, il est vrai, mais un monstre anthropomorphisé. Cette ébauche d'humanisation se discerne également chez Victor Hugo :

Et tout disparaissait par degrés sous un voile.

L'archange alors frémit ; Satan eut le frisson.⁷⁸

Satan possède dans ce court passage une certaine fragilité profondément humaine. Son corps réagit à l'enfer, aux ténèbres, même si ce n'est que l'espace d'un instant. Un écho à cette fragilité apparaît déjà dans *Inferno* :

« Con sei occhi piangëa, e per tre menti

gocciava 'l pianto e sanguinosa bava ». ⁷⁹

Le diable, bien que monstrueux et dévorateur, pleure. Les sanglots sont ici le symbole de l'émotion, de la peine, une trace d'humanité. Quelle est l'origine de ses pleurs ? Est-ce la souffrance d'être déchu pour l'éternité, le froid glacial généré par ses ailes, la torture qu'il inflige aux pécheurs ? Nous ne pouvons apporter de réponse, seulement émettre des hypothèses. L'humanité du diable est cependant décelable. Salvador Dali entérine cette idée dans une des gravures sur bois intitulée «Le Diable logicien » réalisées pour *La Divine Comédie*. En effet, le peintre catalan fait le choix d'incarner son Lucifer dans le corps d'un homme titanesque, captif jusqu'à la taille. Le diable du peintre surréaliste est un être en souffrance, à la peau flétrie, au visage ridé qui baisse la tête, accablé par le poids de la douleur et de la soumission. C'est un vieillard chauve qui ferme ses yeux pour ne pas avoir peut-être à affronter le spectacle de la damnation éternelle. Cette humanité contraste singulièrement avec la violence de la scène représentée par Dali. Son Lucifer est en pleine dévoration, au milieu d'une séance d'anthropophagie : figé, il avale un traître, Judas, dont seules les jambes

⁷⁸ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 769.

⁷⁹ Alighieri Dante, *op. cit.*, p. 307, en traduction française :

Il pleurait de six yeux, et sur trois mentons

Gouttaient les pleurs et la bave sanglante.

dépassent de la bouche géante⁸⁰. Le diable bien qu'il soit monstrueux, symbole métonymique de l'enfer, quintessence du mal, est exprimé en littérature et en peinture dans sa fragilité et dans une humanité perceptible. Ainsi, il devient un être complexe et contrasté, duel. Les hommes qui le décrivent ou le peignent prennent alors le parti de lui donner une part d'eux-mêmes parce qu'il est une créature faillible et cupide à l'instar de l'humain.

Le diable est ainsi un être complexe et polymorphe dans sa représentation. Il peut être Lucifer, le porteur de lumière, aux attributs monstrueux dans *l'Inferno* de Dante. Mais il s'incarne également sous les traits de Satan, l'adversaire, archange déchu et rebelle contre le père créateur chez Milton et Hugo. Le diable devient alors soit une créature défaite de son angélisme soit un monstre gigantesque cornu et griffu. Cependant le lecteur peut voir que le diable porte en lui une trace d'humanité, certes ténue, mais qui donne à voir un être doté d'une certaine fragilité.

⁸⁰ « Le diable logicien » de Salvador Dali, illustration pour *La Divine Comédie* de Dante, extrait du site internet www.place-des-arts.com, [Annexe 8, p. 305].

5- Situer l'enfer

Quand on réfléchit à l'enfer, nous l'imaginons et le pensons avant tout comme un lieu. Mais qu'est-ce qu'un lieu ? Pierre-Antoine Fabre apporte une définition à la notion de lieu dans son ouvrage *Ignace de Loyola – Le Lieu de l'image* :

Le lieu, *locus*, désigne outre l'endroit (une certaine aire géographique, une localité), le tombeau, la sépulture ; aussi le sanctuaire, l'espace sacré ; le moment, l'occasion, l'opportunité, la possibilité ; encore la place, l'emplacement ou l'intervalle dans une série ordonnée, la position, le rang ; enfin le fragment marqué, cité, isolé, d'un texte (*locus evangelicus*).⁸¹

L'enfer, en tant que lieu, serait donc à la fois un endroit, un tombeau et un espace sacré et il devient alors nécessaire d'essayer de le situer géographiquement. En effet, comme tout lieu qui se respecte, l'enfer serait alors pourvu d'un point d'entrée et d'une réalité géographique à part entière. Sa localisation serait alors possible. Mais où se trouve l'enfer ?

A- Un en-dessous

L'enfer est à proprement parler un lieu qui se pénètre et dans lequel on s'enfonce. Il est traditionnellement pensé comme un lieu qui se situe sous-terre dans l'imaginaire populaire mais pourquoi ? Un début de réponse peut être apporté à travers les rituels et les cultes qui succèdent à la mort. En effet, les premiers hommes avaient pour habitude de mépriser le cadavre du défunt et de le laisser pourrir à l'abandon. Cependant, cette pratique va évoluer véritablement. Ainsi, les rites funéraires sont-ils considérés comme un des premiers fondements du passage à la civilisation. A partir du moment où les hommes ont commencé à mettre les corps en terre, les croyances ont changé. Prendre soin des défunts et les respecter, c'est envisager la possibilité d'une vie après la mort. C'est aussi accepter l'idée d'un monde virtuel qui existe à côté du monde réel. L'émergence du culte des morts témoigne de l'apparition de croyances en un enfer ou un paradis selon que le défunt était un homme juste ou un être impie. Le paradis s'appréhende comme un espace situé dans les cieux et devient un lieu poétique : « Le vainqueur, je le ferai colonne dans le temple de mon Dieu ; il n'en sortira plus jamais et je graverai sur lui le nom de mon Dieu, et le *nom de la Cité* de mon Dieu, la

⁸¹ Pierre-Antoine Fabre, *op. Cit.*, p. 9.

nouvelle Jérusalem qui descend du Ciel, de chez mon Dieu, et le *nom nouveau* que je porte. »⁸² Le paradis céleste est la synthèse même de tous les rêves que font les hommes quand ils regardent le ciel : caché au creux des nuages, dans l'immensité de Dieu. Seule l'âme peut s'envoler vers le paradis et atteindre une vie éternelle de sérénité. Si l'enfer s'incarne sous terre c'est, d'une part, parce qu'il se doit d'être géographiquement à l'opposé du paradis. D'autre part, ensevelir les corps revient à les faire disparaître dans le sol où ils sont assimilés par la terre qui devient une figure dévoratrice. La terre se pare alors d'une image maléfique où le feu destructeur est souverain. L'enterrement est une première descente en enfer symbolique du défunt. La présence de l'enfer sous terre trouve donc un sens et une explication dans l'émergence des rites funéraires. Par ailleurs, l'écorce terrestre constitue la barrière naturelle, la frontière qui sépare les humains des défunts, les morts des vivants. Cette frontière est relativement mince et la proximité avec l'enfer est telle que les vapeurs de soufre remontent dans certains lacs comme celui de l'Averne. La terre devient alors la figure matricielle de l'enfer qui creuse, se développe en son sein et s'instille dans ses entrailles. Ainsi, la vision de l'enfer de Virgile rejoint-elle cette thèse et entérine-t-elle ce postulat :

Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes
Et Chaos et Phlegethon [loca nocte tacentia late],
Sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro
Pandere res alta terra et caligine mersas.⁸³

La Sibylle guide Enée au sein même de l'enfer, sous la croûte terrestre, sous terre. Ils s'enfoncent et s'insinuent dans les profondeurs enténébrées qui envahissent le séjour des morts, se fauillent un chemin et glissent dans ses veines. Cette idée de l'enfer situé au centre de la terre, au cœur même de la planète qui porte l'humanité, existe depuis des millénaires et trouve également un sens chez Sénèque :

« Emerge coniunx atque dispulsas manu
Abrumpe tenebras ; nulla si retro uia
Iterque clausum est, orbe diducto redi
Et quicquid atra nocte possessum latet

⁸² *La Bible de Jérusalem, L'Apocalypse*, [3 : 12], *op. cit.*, p. 2067-2068.

⁸³ Virgile, *L'Énéide*, Livres I à VI, VI, 264 à VI, 268, traduit du latin par André Bellessort, Collection « Les Universités de France », Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 173, en traduction française :

Dieux qui possédaient l'empire des âmes, Ombres silencieuses, Chaos, Phlégéthon [lieux qui vous étendez dans la nuit muette], que vos lois me permettent de redire ce que j'ai entendu, et que votre volonté m'accorde de dévoiler les choses ensevelies dans les profondeurs sombres de la terre.

Emitte tecum. »⁸⁴

Hercule a accompli son voyage en enfer et se retrouve immergé sous terre, dans les profondeurs de Gaïa, la mère nourricière, la source de vie. L'enfer s'épanouit dans les entrailles de la terre, y prolifère et y vit. Cette idée est reprise dans *Les Evangiles apocryphes* lors de la visite du Christ :

Satan dit : « O enfer, gueule toujours béante, tu as donc si peur lorsqu'on te parle de notre ennemi commun ? »

« Tous ceux que j'ai engloutis depuis le commencement, je les sens bien agités, et j'en ai le ventre tout endolori. Ce Lazare, qui m'a été ravi le premier, ne me laisse rien augurer de bon. Il s'est envolé de chez moi, non comme un cadavre, mais comme un aigle, si impétueusement la terre le rejeta. Ainsi je t'en conjure, dans ton intérêt et dans le mien, ne me l'amène pas ici. »⁸⁵

Jésus a voyagé en enfer pour sauver les Justes de la damnation éternelle et a pénétré sous terre pendant son périple.

Dante ne conçoit pas son enfer autrement que comme un en-dessous. L'enfer imaginé par le poète florentin est inséré dans la terre, il en est le cœur et la transperce littéralement⁸⁶. Les entrailles de la terre sont ainsi baignées par le mal absolu et ensache l'ange déchu en leur sein :

Ed elli a me : « Tu imagini ancora
D'esser di là dal centro, ov' io mi presi
Al pel del vermo reo che 'l mondo fóra.
Di là fosti cotanto quant' io scesi ;
Quand' io mi volsi, tu passasti 'l punto
Al qual si traggon d'ogne parte i pesi.
E se' or sotto l'emisperio giunto
Ch'è contraposto a quel che la gran secca

⁸⁴ Sénèque, *op. cit.*, p. 21, en traduction française :

« Parais, époux, dissipe de ta main les ténèbres, fends-les. S'il n'est point de voie pour le retour, si le chemin est fermé, romps pour revenir la voûte terrestre ; et tout ce qui est caché, possédé par la nuit noire, fais-le surgir au dehors en même temps que toi. »

⁸⁵ *Les Evangiles apocryphes*, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁶ En effet, William Blake, dans ses illustrations pour *La Divine Comédie*, peint Anthée déposant Dante et Virgile dans le fond de l'enfer. Sur cette aquarelle, nous pouvons un Anthée au corps géant qui donne à voir un enfer infini qui s'étire et s'étend dans les bas-fonds de la terre.

William Blake's Divine Comedy illustrations, *op. cit.*, Plate 66, [Annexe 9, p. 306].

Coverchia, e sotto 'l cui como consunto
 Fu l'uom che nacque e visse senza pecca ;
 Tu hai piedi in su picciola spera
 Che l'altra faccia fa de la Giudecca.
 Qui è da man, quando di là è sera ;
 E questi, che ne fé scala col pelo,
 Fitto è ancora sí come prim' era.
 Da questa parte cadde giú dal cielo ;
 E la terra, che pria di qua si sporse,
 Per paura di lui fé del mar velo,
 E venne a l'emisperio nostro ; e forse
 Per fuggir lui lasciò qui loco vòto
 Quella ch'appar di qua, e sú ricorse. »⁸⁷

La terre est blessée, meurtrie par la présence de Lucifer, par l'incarnation de l'essence du mal. Elle est littéralement mutilée par l'enfer qu'elle porte en elle et qu'elle dissimule aux yeux des vivants. Elle est possédée par l'enfer qui se répand en elle d'un pôle à l'autre.

⁸⁷ Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 310, en traduction française :

Et lui : « Tu imagines encore
 Etre en deçà du centre, là où je me pris
 Au poil de l'affreux ver qui perce le monde.
 Tu y étais tant que je descendis :
 Quand je me retournai, tu dépassas ce point
 Où de tous côtés tendent les corps pesants.
 Et maintenant tu es devenu sous l'hémisphère
 Opposé à celui que couvre le grand sec,
 Sous le sommet duquel fut mis à mort
 L'homme qui naquit et vécut sans péché :
 Tu as le pied sur une petite sphère
 Qui est l'autre face de la Giudecca.
 Il fait jour ici quand c'est le soir là-bas,
 Et celui qui nous fit échelle de ses poils
 Est encore planté comme il l'était avant.
 C'est de ce côté qu'il tomba du ciel :
 Et la terre qui jadis s'étendait par ici,
 Effrayée par lui se cacha sous la mer,
 Et s'en vint dans notre hémisphère ;
 C'est pour le fuir peut-être que laissa ce vide
 Celle qu'on voit en haut, où elle émergea. »

Le caractère souterrain de l'enfer et son immensité trouvent également écho au sein même de l'œuvre littéraire de William Blake dans *The Marriage of Heaven and Hell* :

So he took me thro' a stable and thro' a church and down into the church vault, at the end of which was a mill. Thro' the mill we went, and came to a cave. Down the winding cavern we groped our tedious way, till a void, boundless as a nether sky, appear'd beneath us, and we held by the roots of trees, and hung over this immensity.⁸⁸

L'enfer, pensé par Blake, est situé sous terre et se comprend dans la pénétration. Il est un puits creusé, un *infra* monde qui existe sous nos pieds, dans le secret des profondeurs. Cette idée d'enfouissement et de fosse est, de plus, explicitement comprise dans l'origine étymologique et la traduction littérale du terme anglais « hell ». « L'enfer germanique est le Hel, ou “endroit caché”, lugubre monde souterrain et froid, où errent tous les défunts. C'est ce terme qui sera repris pour nommer l'enfer en anglais (*hell*), et en allemand (*Hölle*), terme proche de trou (*hole* et *Höhle*) [...]. »⁸⁹ L'enfer est donc littéralement un trou dont l'immensité est telle qu'elle s'approche de l'infini, un trou creusé sous l'écorce terrestre et qui s'insinue au-delà même de son centre, un trou qui vibre et qui palpite.

Il est maintenant clair que l'enfer se comprend comme un en-dessous situé sous terre. L'adoption de ce postulat entraîne alors la recherche de l'entrée même de l'enfer qui doit logiquement se trouver sur terre. Cependant, « Il est étrange que, du côté chrétien, on ait négligé de localiser l'entrée de l'Enfer. »⁹⁰ *La Bible* ne fait nullement état de l'entrée du séjour des ombres et *Les Evangiles apocryphes* ne la mentionnent à aucun moment malgré le récit de la descente aux Enfers de Jésus-Christ afin de libérer les Justes. L'existence de l'enfer se doit de rester vague et lointaine dans l'esprit des chrétiens, immatérielle et inaccessible aux vivants, c'est pourquoi :

La localisation de l'enfer pose également problème. Si au début du XII^{ème} siècle Honorius d'Autun, reprenant l'opinion de son illustre compatriote irlandais du IX^{ème} siècle Jean Scot Erigène, pense que l'enfer est sans doute spirituel et ne saurait être

⁸⁸ William Blake, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, traduit de l'anglais par Alain Suied, Orbey, Arfuyen, 2004. p. 84, en traduction française :

Il me fit alors traverser une étable, puis une église, puis nous descendîmes dans la crypte de l'église, au bout de laquelle se dressait un moulin. Nous traversâmes le moulin et entrâmes dans une caverne. Nous descendîmes dans cette caverne tortueuse et y poursuivîmes notre difficile avancée jusqu'à un vide aussi illimité que le ciel s'ouvrit sous nos pieds. Alors, nous accrochant aux racines des arbres, nous restâmes suspendus au-dessus de l'immensité.

⁸⁹ Georges Minois, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁰ Alain Nadaud, *op. cit.*, p. 21.

localisé physiquement, cette opinion reste très minoritaire. La plupart des auteurs situent l'enfer dans les profondeurs de la terre et en cherchent l'entrée soit en Irlande, soit plutôt en Sicile ou au sud de l'Italie, suivant une tradition reposant sur l'autorité de Grégoire le Grand.⁹¹

Situer précisément la bouche de l'enfer demeure ainsi une source de questionnement sans réponse définitive et un mystère insoluble bien que plusieurs points d'entrée émergent. Goethe soutient ce postulat et évoque brièvement et évasivement la multiplicité des bouches de l'enfer :

Il est vrai que l'enfer a plus d'un orifice
Pour engloutir selon mérite ou dignité,
Mais sans doute qu'aussi pour ce dernier office
L'avenir montrera moins de rigidité.
(La gueule horrible de l'enfer s'ouvre à gauche.)⁹²

L'enfer posséderait selon Goethe également plusieurs bouches pour dévorer les damnés mais aucune ne se voit identifiée et positionnée sur une carte. Paradoxalement, la tradition hébraïque apporte clairement des indications géographiques sur la bouche unique de la géhenne, pendant de l'enfer chrétien :

La géhenne est sous l'abîme ou sous la terre qui lui sert de couvercle. On peut y parvenir par le fond de la mer, en creusant dans le désert, ou derrière de sombres montagnes. Elle communique avec la terre par un petit trou où passe le feu (de la géhenne) qui la réchauffe. Certains situent ce trou près de Jérusalem, dans la vallée d'Hinnour où elle ouvre ses portes, trois ou sept, entre deux palmiers.⁹³

La géhenne possède un point d'entrée géographiquement identifiable, elle trouve alors une résonance dans l'esprit des croyants et devient matérielle. La peur de l'enfer prend alors une autre dimension puisqu'il s'ancre dans la réalité. Jorge Luis Borges accrédite cette thèse dans son œuvre et place l'entrée de l'enfer sous la montagne de Sion, en Israël, véritable représentation de Jérusalem⁹⁴ – la ville est bâtie sur la colline de Sion – : « Sous la montagne de Sion, mais beaucoup plus large qu'elle, s'ouvre jusqu'au centre de la Terre un cône renversé, l'Enfer, divisé en neuf cercles décroissants qui forment comme les gradins d'un

⁹¹ Georges Minois, *op. cit.*, p. 64.

⁹² Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, p. 482.

⁹³ Jacques Le Goff, *La Naissance du purgatoire*, Collection « Bibliothèque des histoires », Paris, Gallimard, 1981, p. 61.

⁹⁴ Le mont Sion est une des collines de Jérusalem. Sion est souvent utilisé pour symboliser la ville sainte. De plus, dans *La Bible*, le nom Sion désigne également Jérusalem et par extension, tout ce qui personnifie Dieu et sa bénédiction.

amphithéâtre. »⁹⁵ Le choix de Jérusalem pose problème dans la mesure où la ville israélite est sacrée. Elle a hébergé le fils de Dieu, a porté ses pas, l'a vu mourir et renaître de la mort. Jérusalem est une ville sainte depuis des millénaires mais Borges fait d'elle une ville à deux visages, étrangement duelle, à la fois bouche de l'enfer et ville pieuse, à la fois divine et diabolique. Borges construit son recueil autour de *La Divine Comédie* du poète florentin. Cependant, *Inferno* est étrangement dépourvu de références explicites à l'entrée de l'enfer. Dante fait le choix de ne pas le situer géographiquement, de ne pas l'ancrer dans la réalité terrestre dans la mesure où il pénètre dans le séjour des ombres ensommeillé, en état de mort symbolique et est transporté directement au cœur de l'enfer.

Toutefois, la littérature aborde l'entrée de l'enfer sans détours et l'identifie avec clarté. Ainsi, le prologue du royaume des damnés existe et se matérialise indubitablement. La bouche est le passage premier, une introduction à l'enfer. La trouver résulte d'une quête semée d'embûches. Ainsi, Ulysse cherche-t-il avec volonté et persévérance à découvrir l'entrée de l'Hadès afin d'y pénétrer. Sa recherche aboutit grâce aux recommandations et aux informations distillées par Circé :

Tout le jour, nous courons sur la mer, voiles pleines. Le soleil se couchait, et c'était l'heure où l'ombre emplit toutes les rues, lorsque nous atteignons la passe et les courants profonds de l'Océan, où les Kimmériens ont leur pays et ville. Ce peuple vit couvert de nuées et de brumes, que jamais n'ont percées les rayons du Soleil, ni durant sa montée vers les astres du ciel, ni quand, du firmament, il revient à la terre : sur ces infortunés pèse une nuit de mort.

Arrivés en ce lieu, nous tirons le vaisseau sur le bord du courant, nous en sortons les bêtes, et longeant l'Océan, nous allons à l'endroit que m'avait dit Circé.

Là, pendant qu'Euryloque, aidé de Périmède, se charge des victimes, je prends le glaive à pointe qui me battait la cuisse et je creuse un carré d'une coudée ou presque ; puis, autour de la fosse, je fais à tous les morts les trois libations [...].⁹⁶

La bouche se situe en bordure de l'océan, dans un lieu plongé dans une obscurité perpétuelle, signe annonciateur de la proximité du séjour des morts toujours noyé dans les ténèbres. L'endroit et le moment sont ici mentionnés clairement. Le lecteur assiste alors à la découverte de l'orifice enfoui sous la terre. Il est une passerelle qui lie vivants et morts, l'invisible et le visible, l'Hadès et la Terre. Il existe une autre entrée mythique, une bouche qui engloutit le héros et qui une fois pénétrée le conduit dans le vestibule du royaume de Pluton :

⁹⁵ Jorge Luis Borges, *Neuf Essais sur Dante*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, collection « Arcades », Gallimard, (1982), Paris, 1987, p. 27-28.

⁹⁶ Homère, *L'Odyssée*, traduit du grec par Victor Bérard, Collection « Les Classiques de poche », (1931), Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 274-275.

Tum maximus heros
 Maternas agnouit auis laetusque precatur :
 « Este duces, o, si qua uia est, cursumque per auras
 Derigite in lucos ubi pinguem diues opacat
 Ramus humum. Tuque, o, dubiis ne defice rebus,
 Diua parens. » Sic effatus uestigia pressit
 Obseruans quae signa ferant, quo tendere pergant.
 Pascentes illae tantum prodire uolando
 Quantum acie possent oculi seruare sequentum.
 Inde ubi uenere ad fauces graue olentis Auerni [...]

Spelunca alta fuit uastoque immanis hiatu,
 Scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris,
 Quam super haud ullae poterant impune uolantes
 Tendere iter pennis : talis sese halitus atris
 Faucibus effundens supera ad conuexa ferebat.⁹⁷

Enée, héros légendaire de *L'Enéide* de Virgile, cherche, à l'instar d'Ulysse, à découvrir la bouche de l'enfer sous l'égide de la Sibylle et la trouve également au bord de l'eau, l'eau qui semble être un élément déterminant dans sa localisation.

Ainsi la littérature classique définit l'enfer comme étant un lieu à part entière qu'elle situe très clairement sous terre. L'enfer est à la fois si loin parce qu'invisible et si près parce qu'au cœur de la planète. De plus, la littérature ancre l'enfer dans la réalité en décrivant la bouche qui conduit en son sein. Cette bouche existe géographiquement sur terre mais les auteurs classiques n'ont pas réussi à faire consensus et à la situer dans un seul et unique lieu qui conduirait dans le puits du mal. Cependant, l'enfer est une figure protéiforme qui peut muter

⁹⁷ Virgile, *op. cit.*, VI, 192 à VI, 201 et VI, 237 à VI, 241, p. 171 et 172, en traduction française :

Alors le magnanime héros reconnaît les oiseaux de sa mère et joyeux leur adresse cette prière : « Oh, soyez mes guides, et, s'il y a quelque chemin, que votre vol dirige mes pas vers le bouquet d'arbres où le précieux rameau ombrage la terre féconde. Et toi, ma mère divine, ne m'abandonne pas dans mon incertitude. » Ayant ainsi parlé il s'arrêta, observant les signes que lui donnent et la direction que prennent les colombes. Elles volent devant lui picorant dans l'herbe et s'avancent jusqu'où le regard peut les suivre. Puis, arrivées aux gorges empestées de l'Averne [...]. Il y avait une caverne profonde, qui s'ouvrait monstrueuse, dans le rocher comme un vaste gouffre, défendue par un lac noir et par les ténèbres des bois. Aucun oiseau ne pouvait impunément traverser l'air au-dessus de cette sombre gorge, tant les émanations qui s'en dégageaient montaient vers la voûte du ciel.

sous la plume de certains écrivains. Ainsi, nous pouvons voir que l'en-dessous légitime et récurrent se transforme pour devenir un au-delà.

B- Un espace alternatif

L'enfer est, comme il a été vu plus haut, régulièrement représenté sous terre. Cependant, il existe des exceptions dans la projection de sa localisation géographique. En effet, l'enfer compris comme un *intra* monde, un en-dessous, se transforme. Il devient ainsi un ailleurs, un alter espace. Il incarne alors véritablement la notion d'un au-delà :

On ne tarde pas à s'apercevoir, en effet, que dans les diverses mythologies, et dans les textes qui en sont tributaires, le monde des morts n'est pas toujours souterrain. Il peut être placé sur terre, dans un autre continent par exemple : c'était à en croire Lucain, la croyance des anciens gaulois. C'est peut-être à une conception de ce genre que se rattache [...] l'Hadès homérique. Dans ce cas-là il y a, non pas descente aux Enfers à proprement parler, mais voyage aux pays des morts [...].⁹⁸

La mythologie assyro-babylonienne est une des premières à adopter ce postulat et à décrire un enfer non souterrain :

[...] lorsqu'un homme au visage sombre
Apparut devant moi.
Son visage était semblable à Anzou.
Ses ongles étaient des serres d'aigle.
Il me devêtit
Et me tint par ses griffes
Il m'enserra et je perdis le souffle
Il transforma mon apparence
Mes bras devinrent pareils
A des ailes d'oiseau couvertes de plumes
Il me fixa, me prit
Et me dirigea vers la demeure de l'obscurité
Demeure d'Irkalla.
Il me dirigea vers la demeure sans retour
Il me dirigea vers la route sans retour
Vers la demeure de l'éternelle obscurité
Vers la demeure
Dont les habitants sont privés de lumière

⁹⁸ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 43.

Qui ont la poussière pour nourriture
Et la boue pour pain.
Ils sont comme des oiseaux
Vêtus d'ailes de plumes
Ils vivent dans l'obscurité
Sans jamais voir la lumière.⁹⁹

Endikou est conduit en enfer par un guide semblable à Anzou. Cependant l'enfer ne s'atteint que par la voie des airs, c'est pourquoi son guide est équipé d'une paire d'ailes à l'instar des défunts. L'enfer est donc, dans ce cas présent, l'incarnation du domaine de l'extériorité. C'est un en dehors exhumé mais nulle précision n'existe sur sa localisation. Toutes les suppositions sont donc envisageables : sur terre dans un autre pays, dans l'immensité du vide... Deux conceptions de l'enfer s'opposent : un *intra* monde et un *extra* monde. Ces deux conceptions induisent deux mouvements radicalement différents : une descente en enfer et un voyage en enfer, une catabase et un déplacement transversal.

La vision de l'enfer chez Homère pose problème dans la mesure où elle reste floue. Le lecteur ne peut situer avec certitude l'Hadès qu'Ulysse découvre. Seule son entrée trouve un sens sur le plan géographique. Mais cette entrée peut être à la fois le prologue de la nekua et une passerelle vers un alter espace.

Victor Hugo, dans *La Fin de Satan*, offre au lecteur la vision d'un enfer situé hors de la terre. Son enfer est littéralement un au-delà qui se trouve dans les confins de l'abîme, dans l'espace :

Puis, il montra du doigt un point noir dans l'espace.
C'était la terre.
- Va, dit-il. Le triste enfer
Touche à ce monde, et là tu trouveras l'hiver.¹⁰⁰

L'enfer hugolien est un ailleurs niché dans l'immensité du vide, dans l'interminable chaos. Il est attendant à la terre mais c'est un lieu qui existe au-delà et qui représente le domaine de l'extériorité. La localisation géographique de l'enfer chez le poète français s'appréhende

⁹⁹ *L'Épopée de Gilgamesh*, traduit de l'akkadien par Jean Bottéro, Collection « L'Aube des peuples », Paris, Gallimard, 1992, p. 72.

¹⁰⁰ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 914.

également à travers des données temporelles. Elle se mesure en années d'errance et de chute qui traduisent son positionnement dans les ténèbres et son infinitude :

Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme.
Il n'avait pu encor saisir une cime,
Ni lever une fois son front démesuré.
Il s'enfonçait dans l'ombre et la brume, effaré [...]
Il vola dix mille ans. Pendant dix mille années,
Tendant son cou farouche et ses mains forcenées,
Il vola sans trouver un mont où se poser.¹⁰¹

L'enfer est abyssal. Il se trouve hors de la terre et s'épanouit dans les confins du grand vide. Il se situe dans l'obscurité d'un univers sans limite, infini et appartient à l'immensité de l'espace.

John Milton accrédite cette thèse et la développe dans *Paradise lost* :

Now had they brought the work by wrondous art
Pontifical, a ridge of pendant rock,
Over the vex'd abyss, following the track
Of Satan to the self-same place where he
First lighted from hi swing, and landed safe
From out of chaos, to the out side bare
Of this round world : with pins of adamant
And chains they made all fast ; too fast they made
And durable ! And now in little space
The confines met empyrean Heaven.
And of this world ; and, on the left hand, Hell
With long reach interpos'd ; three several ways
In sight, to each of these places led,
And now their way to earth they had descried,
To Paradise first tending [...].¹⁰²

¹⁰¹ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 767 et 771.

¹⁰² John Milton, *op. cit.*, p. 393, en traduction française :

La Mort et le Péché, par un art merveilleux, avaient maintenant poussé leur ouvrage (chaîne de rochers suspendus dans l'abîme tourmenté, en suivant la trace de Satan) jusqu'à la place même où Satan ploya ses ailes, et s'abattit, au sortir du

Le mystère de l'univers et de l'infini est décrypté par Milton. Le poète anglais en établit une véritable carte qui positionne le ciel, la terre et l'enfer, c'est-à-dire l'au-dessus, l'ici-bas et l'au-delà. L'enfer se situe donc dans le vaste chaos. Il est relié par une passerelle immense à la terre et au ciel et incarne incontestablement la notion d'alter espace.

La littérature du dix-septième et du dix-neuvième siècles, contrairement aux textes antiques et à *l'Inferno* médiéval de Dante, prend donc le parti de renier l'idée d'un enfer souterrain qui serait situé au plus près de l'humanité. L'enfer ne peut être sous terre et l'idée d'une bouche qui conduit dans ses entrailles devient obsolète. L'enfer n'est alors plus pensé comme un en-dessous mais bien un au-delà. L'enfer est un en-dehors qui s'épanouit dans l'immensité de l'univers. Il y croît loin de la terre et perd son ancrage dans la réalité géographique terrestre. Deux questions font suite à cette constatation et seront développées ultérieurement : l'enfer évolue-t-il encore dans la littérature moderne et sa localisation géographique change-t-elle radicalement ?

chaos, sur l'aride surface de ce monde sphérique. Ils affermirent le tout avec des clous et des chaînes de diamant : trop ferme ils le firent et trop durable ! Alors, dans un petit espace, ils rencontrèrent les confins du ciel empyrée et de ce monde ; sur la gauche était l'enfer avec un long gouffre interposé. Trois différents chemins en vue conduisaient à chacune de ces trois demeures. Et maintenant les monstres prirent le chemin de la terre qu'ils avaient aperçue, se dirigeant vers Eden [...].

C- La liminarité en enfer

L'enfer en tant que lieu s'appréhende comme nous avons pu le voir précédemment par une entrée que l'on qualifie traditionnellement de bouche. Qu'il soit un alter espace ou un en-dessous, entrer en enfer implique nécessairement de franchir un seuil. L'idée de seuil est une notion intrinsèquement liée à l'enfer car l'enfer ne peut se comprendre sans l'idée de franchissement. L'enfer est un espace qui se pénètre. Se matérialise alors un point de basculement, un lieu de transition : le passage.

L'existence de la ou des entrées de l'enfer est avérée comme nous l'avons observé. La bouche est le contact premier avec l'enfer, le prologue. Un lieu, quel qu'il soit et où qu'il soit, doit être franchi. Le séjour des damnés ne peut être pénétré qu'après la traversée d'une passerelle symbolique. Cependant, si la bouche de l'enfer existe indéniablement, s'inscrit dans une réalité géographique et est une transition inhérente à la quête initiatique du héros, le royaume des ombres ne se dévoile et ne se révèle que progressivement, au fur et à mesure. C'est pourquoi, les seuils, les passages sont gigognes et s'appréhendent successivement. L'enfer est le point ultime qui ne peut s'atteindre qu'après un basculement total, qu'après une pénétration toujours plus profonde. La volonté et la motivation du héros sont perpétuellement mises à l'épreuve face à ces seuils qui apparaissent tour à tour.

La bouche est ainsi le seuil premier de l'enfer lorsqu'il s'agit d'un en-dessous. Mais seule la porte incarne véritablement la notion de liminarité en enfer. En effet, même si l'image de la porte est absente de *L'Odyssée* et de *L'Enéide*, elle est néanmoins récurrente dans l'évocation de l'enfer et en symbolise la difficulté à y pénétrer. La présence de la porte qui scelle l'enfer trouve un écho dans les mythologies les plus antiques et les textes sacrés les plus anciens. En effet, la mythologie assyro-babylonienne évoque dans le plus légendaire de ses récits, *L'Épopée de Gilgamesh*, l'enfer et l'objet qui le clôt : la porte :

Mon père, crée pour moi un taureau céleste
Pour vaincre Gilgamesh et le tuer !
Si tu refuses de me donner le taureau céleste,
Je briserai la porte de l'enfer

Je ferai sortir les morts

Pour dévorer les vivants.

Les morts seront plus nombreux que les vivants.¹⁰³

La porte est un symbole d'ouverture et de fermeture. Elle peut à la fois libérer et emprisonner. Elle est duelle, ambivalente. Elle véhicule une double image qui peut se révéler tour à tour positive ou négative. La porte est la représentation même du seuil. Elle se révèle ainsi le lieu liminaire par excellence, l'espace étroit qui entraîne un basculement de la lumière vers les ténèbres ou des ténèbres vers la lumière. La porte marque soit une fin soit un début. Elle incarne l'alliance des contraires : ouvrir ou fermer, sortir ou entrer. Les portes de l'enfer sont traditionnellement décrites fermées, d'une solidité incroyable, inaltérables et inviolables, gardiennes d'un sanctuaire impénétrable :

Là sont, côte à côte, les sources, les extrémités de tout, de la terre, noire et du Tartare brumeux, de la mer inféconde et du ciel étoilé, lieux affreux et moisis, qui font horreur aux dieux. Là sont des portes resplendissantes, ainsi qu'un seuil d'airain, inébranlable, appuyé sur des racines sans fin, taillé par la nature. C'est devant ce seuil, loin de tous les dieux, qu'habitent les Titans, au-delà de l'abîme brumeux [...].¹⁰⁴

Les portes sont ancrées dans le sol, engendrées pour durer éternellement. Elles sont un seuil forgé par les mains habiles de la nature et dont l'existence se trouve donc légitimée. Les portes de l'enfer ne sont pas conçues pour être ouvertes. Elles se doivent de rester scellées à jamais, symbolisant la barrière suprême qui condamne les damnés à l'implacabilité et à l'éternité de leur destin, aux supplices de l'enfer. Si *La Bible* ne fait nulle mention des seuils qui bordent l'enfer, *Les Évangiles apocryphes* s'attachent à en dépeindre les portes : « Alors Hadès dit à ses démons : “Fermez bien les portes de bronze, poussez les barres de fer, renforcez les verrous, exercez une surveillance sans relâche. Car s'il descend chez nous, il deviendra notre maître.” »¹⁰⁵ Les portes de l'enfer sont taillées dans des matériaux nobles, dans du bronze, métal lourd et robuste. Mais *Les Évangiles apocryphes* évoquent l'abattage des portes, leur destruction par le Fils de Dieu, elles sont décrites en deux temps : fermées, tout d'abord, puis détruites jusqu'à la fin des temps :

La voix à nouveau retentit : « ouvrez vos portes ». En entendant cette parole pour la seconde fois, Hadès demanda comme s'il ne savait pas : « Quel est ce roi de gloire ? » Les messagers du maître lui dirent : « C'est le seigneur, le fort, le vaillant, le Seigneur vaillant des combats. » A peine avaient-ils prononcé ces mots que les portes de bronze se fracassèrent, et les barres de fer se rompirent et tous les morts furent déliés des chaînes

¹⁰³ *L'Epopée de Gilgamesh, op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁴ Hésiode, *Théogonie*, traduit par Paul Mazon, Les belles lettres, Paris, 2001, p. 61.

¹⁰⁵ *Les Évangiles apocryphes, op. cit.*, [21-1], p. 156.

qui les retenaient, et nous avec eux. Et le roi de gloire entra, sous l'aspect d'un homme, et les ténèbres de l'enfer devinrent éblouissantes.¹⁰⁶

Les portes de l'enfer sont anéanties par le Christ descendu dans les profondeurs des ténèbres pour libérer les damnés. Il les foule, n'étant plus que décombres et gravas, et franchit le seuil du sanctuaire, du monde des morts. Briser les portes de l'enfer revient à le désacraliser, à le priver de sa frontière, de son espace liminaire. Il est spolié de son seuil, de son lieu de basculement. John Milton, dans *Paradise lost*, reprend l'idée de la porte comme étant un objet d'une grande beauté, une création artistique dont l'étrange splendeur est indéniable :

Meanwhile, the adversary of God and man, Satan, with thoughts inflam'd of highest design,
Puts on swift wings, and towards the gates of Hell
Explores his solitary flight : sometimes
He scours the right-hand coast, sometimes the
Now shaves with level wing the deep, then soars
Up to the fiery concave towering high. [...]
At least appear
Hell bounds, high reaching to the horrid roof, brass,
And thrice three fold the gates ; three folds were
Three iron, three of adamant rock,
Impenetrable, impal'd with circling fire,
Yet unconsum'd.
Before the gates there sat
On either side a formidable shape ;
The one seem'd woman to the waist, and fair,
But ended foul in many a scaly fold,
Voluminous and vast, a serpent arm'd
With mortal sting [...]
The other shape,
If shape it might be call'd, that shape had none
Distinguishable in member, joint, or limb ;
Or substance might be call'd that shadow seem'd
For each seem'd either ; black it stood as night,
Fierce as ten furies, terrible as Hell,

¹⁰⁶ *Les Evangiles apocryphes, op. cit.*, [21-3], p. 156.

And shook a dreadful dart ; what seem'd his head

The likeness of a kingly crown had on.¹⁰⁷

Les portes de l'enfer dépeintes par Milton sont une véritable œuvre d'art faite d'airain, de fer et de roc de diamants, majestueuses et resplendissantes. Une question émerge alors : comment une telle beauté peut-elle exister dans l'antré de l'essence du mal et de l'infinie laideur? Les mains de Dieu ont engendré l'enfer et les portes constituent elles aussi une création divine, incarnant indiscutablement la frontière, le point de basculement, le seuil ultime qui sépare la lumière des ténèbres, la liberté de la damnation. De plus, elles sont d'une telle complexité qu'elles possèdent neuf épaisseurs et sont ainsi closes, ne pouvant être franchies aisément. Par ailleurs, les portes de l'enfer de *Paradise lost* sont gardées par deux étranges hybrides : la Terreur et le Péché, vigies protégeant l'entrée du séjour des ombres. En outre, à l'instar de *Les Évangiles apocryphes*, Milton prend le parti de les décrire closes en premier lieu puis béantes par la suite. Cependant leur ouverture est volontaire. Les portes ne sont pas figurées détruites dans le poème épique de Milton et conservent leur beauté originelle :

Thus saying, from her side the fatal key,
Sad instrument of all our woe, she took ;
And, towards the gate rolling her bestial train,
Forthwith the huge portcullis high up drew,
Which but herself not all the Stygian powers
Could once have mov'd ; then in the key-hole turns
The intricate wards, and every bolt and bar
Of massy iron or solid rock with ease

¹⁰⁷ John Milton, *op. cit.*, p. 164, 165 et 166, en traduction française :

Cependant l'adversaire de Dieu et de l'homme, Satan, les pensées enflammées des plus hauts desseins, a mis ses ailes rapides, et vers les portes de l'enfer explore sa route solitaire : quelquefois il parcourt la côte à main droite, quelquefois la côte à main gauche ; tantôt de ses ailes nivelées il rase la surface de l'abîme, tantôt pointant haut il prend l'essor vers la convexité ardente. [...] Enfin, les bornes de l'enfer s'élèvent jusqu'à l'horrible voûte, et les trois fois triples portes apparaissent : ces portes sont formées de trois lames d'airain, de trois lames de fer, de trois lames de roc de diamant, impénétrables, palissadées d'un feu qui tourne à l'entour et ne consume point.

Là devant les portes, de l'un et de l'autre côté, sont assises deux formidables figures : l'une ressemblait jusqu'à la ceinture à une femme et à une femme belle, mais elle finissait sale en replis écailleux, volumineux et fastes, en serpent armé d'un mortel aiguillon. [...]

L'autre figure, si l'on peut appeler figure ce qui n'avait rien de distinct en membres, jointures, articulations, ou si l'on peut nommer substance ce qui semblait une ombre (car chacune semblait l'une et l'autre) ; cette figure était noire comme la nuit, féroce comme dix Furies, terrible comme l'enfer ; elle brandissait un effroyable dard : ce qui paraissait sa tête portait l'apparence d'une couronne royale.

Unfastens : on a sudden open fly
 With impetuous recoil and jarring sound
 The infernal doors, and on their hinges grate
 Harsh thunder, that the lowest bottom shook
 Of Erebus.
 She open'd, but to shut
 Excell'd her power ; the gates wide open stood,
 That with extended wings a banner'd host,
 Under spread ensigns marching, might pass through
 With horse and chariots rank'd in loose array ;
 So wide they stood ! and like a furnace mouth
 Cast forth redounding smoke and ruddy flame.¹⁰⁸

Les portes de l'enfer s'ouvrent donc, béantes comme une plaie qui saigne, après que la clef a tourné dans la serrure. Elles pivotent sur leurs gonds de l'intérieur vers l'extérieur par opposition à la représentation de *Les Évangiles apocryphes*, ouvrant un passage monumental, déverrouillées par le Pêché. Cette ouverture des portes de l'enfer chez Milton est le symbole de la chute future de l'humanité. Satan, le prince du mal, franchit le seuil de l'enfer, libre, pour répandre les maux sur les hommes et pour entraîner la décadence de l'humanité. Dante, dans *Inferno*, décrit des seuils gigognes. Bien que l'enfer de Dante soit un en-dessous, le poète n'évoque jamais la présence d'une bouche mais il suggère brièvement la présence des portes dans le chant III :

« Per me si va ne la città dolente,
 per me si va ne l'eterno dolore,
 per me si va tra la perduta gente.
 Giustizia mosse il moi alto fattore ;

¹⁰⁸ John Milton, *op. cit.*, p. 172-173, en traduction française :

Elle dit, et prit à son côté la clef fatale, triste instrument de tous nos maux, et, traînant vers la porte sa croupe bestiale, elle lève sans délai l'énorme herse qu'elle seule pouvait lever, et que toute la puissance stygienne n'aurait pu ébranler. Ensuite elle tourne dans le trou de la clef les gardes compliquées, et détache sans peine les barres et les verrous de fer massif ou de solide roc. Soudain volent ouvertes, avec un impétueux recul et un son discordant, les portes infernales : leurs gonds firent gronder un rude tonnerre qui ébranla le creux le plus profond de l'Érèbe.

Le Pêché les ouvrit, mais les fermer surpassait son pouvoir ; elles demeurent toutes grandes ouvertes : une armée, ailes étendues, marchant enseignes déployées, aurait pu passer à travers avec ses chevaux et ses chars rangés en ordre sans être serrés ; si larges sont ces portes ! comme la bouche d'une fournaise, elles vomissent une surabondante fumée et une flamme rouge.

fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non etterne, e io eterno duro.
Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate. »
Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta ;
per ch'io : « Maestro, il senso lor m'è duro. »¹⁰⁹

L'enfer de Dante s'appréhende bien par l'intermédiaire d'une porte. Cette porte n'est pas décrite et seules importent au poète les paroles qu'elle abrite. Ces paroles sont l'expression même de la quintessence de l'enfer : désespoir, douleur et éternité. Franchir ces portes pour Dante est le symbole de l'abandon de l'espoir. Il doit renoncer et basculer. Cependant, pour le poète florentin, la notion de liminarité s'exprime à travers une autre image : la forêt :

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Ché la diritta via era smarrita.
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
Esta selva selvaggia e aspra e forte
Che nel pensier rinova la paura !
Tant' è amara che poco è piú morte [...] ¹¹⁰

¹⁰⁹ Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 40, en traduction française :

« Par moi on va dans la cité dolente,
par moi on va dans l'éternelle douleur,
par moi on va parmi la gent perdue.
Justice a mû mon sublime artisan,
puissance divine m'a faite,
et la haute sagesse et le premier amour.
Avant moi rien n'a jamais été créé
qui ne soit éternel, et moi je dure éternellement.
Vous qui entrez laissez toute espérance. »
ces paroles de couleur sombre,
je les vis écrites au-dessus d'une porte ;
aussi je dis : « Maître, leur sens m'est dur. »

¹¹⁰ *Ibid*, p. 24, en traduction française :

Au milieu du chemin de notre vie
Je me retrouvai par une forêt obscure
Car la voie droite était perdue.

La forêt est épaisse, profonde. Elle incarne le lieu de passage, l'ultime épreuve pour dissuader le héros de poursuivre sa quête. Elle est liminaire. Elle est à la fois séparation et lien de deux espaces distincts. Elle est un trait d'union mais aussi un lieu de rupture. La forêt revêt un caractère effrayant, elle suscite la peur et fait naître l'angoisse pour celui qui la traverse comme l'expérimente et le décrit Dante. La forêt est pour le poète florentin menaçante et empreinte de violence. Elle est le dernier passage avant de pénétrer sur les terres infernales. La franchir signifie ne plus pouvoir faire marche-arrière et renoncer. Une fois le pied posé dans la forêt, Dante est condamné à assumer le choix qu'il a fait et à apprendre l'enfer. C'est pourquoi la forêt représente le point de basculement obscur ultime pour Dante : point de retour possible sitôt le seuil de la forêt dépassé.

La porte de l'enfer symbolise sans aucun doute le seuil archétypal. Elle incarne la représentation même de la passerelle entre deux mondes, entre deux contraires, lumière et ténèbres, vie et mort. Ainsi, la bouche et la porte de l'enfer sont-elles deux images fortes qui représentent le franchissement mais la forêt, pour Dante, incarne également la notion de seuil, le point de basculement. Elle est à la fois le lien et la frontière entre deux espaces parce qu'un seuil est union et désunion. De plus, l'enfer, dans la littérature classique, est intrinsèquement lié à la notion de liminarité et ne s'appréhende pas sans le franchissement d'un seuil. Une question se pose après ce constat : la littérature moderne a-t-elle su conserver l'importance du seuil dans sa vision de l'enfer ?

Ah dire ce qu'elle était est chose dure
Cette forêt et âpre et forte
Qui ranime la peur dans la pensée !
Elle est si amère que mort l'est à peine plus [...].

D- L'enfer, un état

La littérature admet clairement que l'enfer est un lieu situé soit sous terre soit dans l'immensité de l'univers. Mais l'enfer peut aussi se défaire de sa définition en tant que lieu. En effet, l'enfer peut également s'incarner dans un concept différent :

L'entrée semblait une sorte de ruelle très longue et très étroite, une manière de four très bas, sombre resserré. Le sol me parut couvert d'une eau boueuse fort sale, d'odeur pestilentielle, grouillante de petits reptiles répugnants. On voyait au bout une concavité creusée comme un placard dans la muraille ; c'est là qu'on me mit, très à l'étroit. Tout cela était délectable à voir, comparé à ce que j'éprouvais. Ce que j'en dis n'est pas exagéré.¹¹¹

L'enfer, pour Sainte Thérèse d'Avila, ne réside pas dans le fait que le corps est déplacé dans un lieu de souffrance mais tient dans l'expérience vécu par l'âme :

Ce que j'éprouvais, on ne peut ni tenter de l'exprimer, ni le comprendre ; j'avais dans l'âme un feu que je suis impuissante à définir et à décrire. Les douleurs étaient si intolérables que moi qui en ai supporté de très graves en cette vie, et, selon ce que disent les médecins, des plus aiguës qu'on puisse ressentir ici-bas, [...] tout cela n'est rien en comparaison avec ce que je sentis là, sachant que ce serait sans fin ni cesse. Ces souffrances ne sont donc rien, comparées à l'agonie de l'âme, une oppression, un étouffement, une affliction si sensible jointe à un chagrin si désespéré, si désolé, que je ne saurais l'exprimer. C'est peu dire que sans fin on vous arrache l'âme, on pourrait croire que quelqu'un d'autre vous ôte la vie, alors qu'ici l'âme se déchire elle-même. Je ne puis décrire ce feu intérieur, ni le désespoir qui s'ajoute à de si graves tortures et douleurs. Je ne voyais pas qui me les infligeait, mais il me semblait sentir qu'on me brûlait, qu'on me déchiquetait, et je répète que ce feu et ce désespoir intérieurs sont ce qu'il y a de pis.¹¹²

Dieu, pour récompenser Thérèse de sa grande bonté et de son infinie piété, lui fait un cadeau : il lui fait entrevoir ce qu'est l'enfer. Pour Sainte Thérèse d'Avila, être en enfer n'est pas séjourner à jamais dans un lieu où règne le mal. C'est, au contraire, un état dans lequel est plongée l'âme et duquel elle ne peut sortir. L'enfer n'est donc pas ici pensé comme un lieu à proprement parler mais se transforme en expérience immanente. Il appartient au domaine de l'intériorité. Le damné l'appréhende et l'expérimente dans sa chair et dans son âme à travers le ressenti. L'enfer n'est plus extérieur à l'homme en tant que lieu mais bien intérieur à lui en tant qu'état. Arthur Rimbaud accrédite cette thèse et adopte ce postulat dans son recueil de poèmes en prose *Une Saison en enfer* :

¹¹¹ Thérèse d'Avila, *Autobiographie in Oeuvres complètes*, traduit de l'espagnol par Marcelle Auclair, Desclée de Brouwer, Paris, 1964, p. 232.

¹¹² *Ibid*, p. 232-233.

J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. – Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé !
– Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme,
me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine !
Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut. Va, démon !

J'avais entrevu la conversion au bien et au bonheur, le salut. Puis-je décrire la vision, l'air
de l'enfer ne souffre pas les hymnes ! C'était des millions de créatures charmantes, un
suave concert spirituel, la force et la paix, les nobles ambitions, que sais-je ?

Les nobles ambitions !

Et c'est encore la vie ! – Si la damnation est éternelle ! Un homme qui veut se mutiler
est bien damné, n'est-ce pas ? Je me crois en enfer, donc j'y suis. C'est l'exécution du
catéchisme. Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur et
vous avez fait le vôtre. Pauvre innocent ! – L'enfer ne peut attaquer les païens. – C'est la
vie encore ! Plus tard, les délices de la damnation seront plus profondes. Un crime, vite,
que je tombe au néant, de par la loi humaine. ¹¹³

Arthur Rimbaud entrevoit l'enfer. Il en a une vision hallucinée. Cet enfer qu'il voit n'est pas le
lieu de la damnation dans lequel il tombera après sa mort mais l'état dans lequel il vit.
Rimbaud est plongé dans un profond désespoir et envahit par un spleen qui le ronge. L'enfer
est littéralement ce qu'il vit en son for intérieur, l'état dans lequel il se débat en vain.

Ainsi, l'enfer peut muter pour devenir un concept plus abstrait. Il sort alors de sa définition
première de lieu pour devenir un état dans lequel l'homme se noie. Il se transforme alors en
une condition qui détermine la vie de l'homme.

¹¹³ Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer in Oeuvres complètes*, collection « La Pléiade », Gallimard, Paris, 2009, p. 255.

Chapitre 2 – La philologie de l'enfer

Après avoir jeté les bases de l'enfer et de son expression dans la littérature classique et avoir ainsi effectué une plongée nécessaire dans le passé, nous pouvons maintenant aborder les romans du corpus contemporain et commencer le travail d'analyse de l'enfer dans sa modernité. Pour comprendre l'enfer, il convient d'étudier de façon formelle les textes du corpus. En effet, l'enfer imprime non seulement son empreinte sur le fond et le sens d'un texte mais également sur la forme. C'est pourquoi il est important de voir si la présence de l'enfer littéraire se décèle à travers l'intertextualité ou encore si l'on peut parler d'une vision infernale qui se répercuterait sur les écrits traitants de l'enfer.

1- Analyse de l'intertextualité dans les romans du corpus

Le recours au processus intertextuel peut montrer une volonté de rendre hommage à un ou plusieurs auteurs qui ont marqué et inspiré l'écrivain. Ainsi Malcolm Lowry, dans *Under the Volcano*, a-t-il fréquemment recouru à des références intertextuelles : « *NEL mezzo del bloody cammin di nostra vita mi ritrovai in... Hugh flung himself down on the porch daybed.* »¹¹⁴ La référence à Dante est dans ce passage très claire. En effet, l'auteur américain ne cherche pas à dissimuler l'insertion d'un vers du poète italien dans son récit et l'inclut donc de manière brute et entière :

« Nel mezzo del cammin' di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura.
Ché la diritta via era smarrita »¹¹⁵

¹¹⁴ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, Londres, Penguin Books, 1962, p. 154.

Nel mezzo del sacré camin di nostra vita mi ritrovai in... Hugh se laissa tomber sur la chaise longue du porche.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, traduit de l'anglais par Stephen Spriel avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur, Collection « Folio », Paris, Gallimard, 1959, p. 267.

¹¹⁵ Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 24, en traduction française :

Au milieu du chemin de notre vie

Ce vers est le vers d'ouverture d'*Inferno*. Il se trouve donc au début du chant I et annonce le destin de Dante personnage qui s'apprête à basculer. Ce passage décrit le début de l'exploration de l'enfer pour Dante qui se retrouve égaré sur un chemin qu'il est condamné à emprunter. Ce vers est tout un symbole et est connu dans le monde entier. Il énonce une rupture, un point de basculement dans la linéarité de la vie. Malcolm Lowry apporte une légère modification au vers originel et ne le retranscrit pas dans sa totalité. Il rajoute le terme « bloody » dans ce vers hommage à Dante pour apporter une notion d' « exception ». Hugh est au milieu de sa vie, dans sa trentième année, et fait un bilan. Il a mené et mène une vie riche et pleine mais qui peut basculer d'un moment à l'autre. Ce vers met en lumière la fragilité du destin qui peut changer de cap à chaque instant et plonger le héros dans le doute. Il représente l'introspection qui permet d'évoluer, de se construire et d'affronter les obstacles que la vie place sur le chemin. « Nel mezzo del sacré cammin' di nostra vita mi ritrovai in... » est également un vers introductif dans le roman de Lowry. Il ouvre ainsi un nouveau chapitre et permet de changer de point de vue. Le consul cède sa place à Hugh qui devient par ce vers le nouveau centre de focalisation du roman.

Les références à Dante ne s'arrêtent pas là dans le roman de Lowry. En effet, au fil des pages, le lecteur découvre des allusions au poème épique qui a changé durablement la vision de l'enfer. Avant Dante, les seules images de l'enfer qu'avait le lecteur lambda étaient celles de *La Bible*, de *L'Odyssée* ou encore celles de *L'Enéide*. Ces références à l'enfer étaient évasives, succinctes et peu imagées. Mais Dante a révolutionné le monde littéraire, comme nous avons pu le dire antérieurement, en créant un enfer abouti et très construit qui se visite commun pays. Le poète florentin puise dans ce qui l'entoure et dans ce qu'il fantasme pour bâtir sa vision de l'enfer. Son entonnoir infernal est la quintessence de l'horreur et devient la référence ultime pour parler de l'enfer. Lowry enrichit son texte avec des références à *Inferno* pour légitimer et asseoir l'enfer qui plane sur son roman : « "I mean journalists, not goats. There's no punishment on earth fit for them. Only the Malebolge... And here is the Malebolge." The Malebolge was the *barranca*, the ravine which wound through the country narrow here [...].»¹¹⁶ Le Malebolge est un des neuf cercles de l'enfer né sous la plume de Dante :

je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue.

¹¹⁶ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. Cit.*, p. 104.

« "Les journalistes, je veux dire, pas les boucs. Pas de châtimement à leur mesure sur terre. Rien que le Malebolge... Et voici le Malebolge." Le Malebolge, c'était la *barranca*, le ravin serpentant à travers la campagne, étroit en ce point-ci [...]. »

Luogo è in inferno detto Malebolge,
tutto di pietra di color ferrigno,
come la cerchia che dintorno il volge.
Nel dritto mezzo del campo maligno
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
di cui *suo loco* dicerò l'ordigno.¹¹⁷

Ce huitième cercle est destiné à accueillir les fraudeurs et est subdivisé en dix sous-parties toutes plus horribles les unes que les autres. Lowry utilise le Malebolge créé par Dante pour traduire son animosité envers les journalistes qu'il voit comme des criminels qui méritent le châtement infernal. Ce châtement infernal se trouve dans le Mexique qu'il décrit, au cœur de la cité de Quauhnahuac. Le Malebolge de Lowry est cette faille qui serpente dans la ville telle une blessure mortelle. La barranca est, pour l'auteur américain, comme le Malebolge. Elle est un puits maléfique qui attire et tue. Le Mexique que décrit Malcolm Lowry est ainsi un pendant symbolique et terrestre de l'enfer de Dante. Il est hostile, dangereux et démoniaque, et est là pour punir les pécheurs dont le consul fait intimement partie. Quauhnahuac châtera cette âme impie comme un des cercles de l'*Inferno* dantesque.

Par ailleurs, il apparaît dans le roman de Lowry une autre référence à Dante chargée de symboles. En effet, Dante, dans le chant I et dans le vers d'ouverture dit comme nous avons pu le voir précédemment :

« Nel mezzo del cammin' di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura.
Ché la diritta via era smarrita »¹¹⁸

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 186-187.

¹¹⁷ Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 164, en traduction française :

Il est en enfer un lieu dit Malebolge
tout fait de pierre, couleur du fer,
comme le cercle de roche qui l'entoure.
Juste au milieu de cet enclos maudit
s'ouvre un puits très large et très profondément
dont en son lieu je dirai l'ordonnance.

¹¹⁸ Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 24, en traduction française :

Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue.

La « selva oscura » chère à Dante se trouve être un des lieux dans lequel Geoffrey Firmin s'adonne à son addiction et nourrit son autodestruction :

The Hotel Casino de la Selva stands on a slightly higher hill just outside the town, near the railway station. It is built far back from the main highway and surrounded by gardens and terraces which command a spacious view in every direction. Palatial, a certain air of desolate splendeur pervades it. For it is no longer a Casino. You may not even dice for drinks in the bar. The ghosts of ruined gamblers haunt it.¹¹⁹

L'Hôtel de la Selva est un lieu qui appartient au passé, vestige du colonialisme qui tient encore debout. Il est, de plus, construit en dehors de l'enceinte de Quauhnahuac. Il est ainsi extérieur à la ville et à son emprise magique. Cependant, il est un lieu de décadence et de perte dans lequel erre le Consul. Geoffrey y revient régulièrement se confronter à ses démons. Il est comme Dante perdu au milieu de la « selva oscura » âpre et féroce. Geoffrey est lui aussi dans une forêt obscure dont il ne sortira pas sans mourir. Il est un fantôme qui hante ce lieu désacralisé et déchu, coincé quelque part entre ses murs dont il ne s'échappera symboliquement jamais. Le Consul est englué dans un éternel retour à cette « selva » et ne peut contenir ses envies de destruction car comme l'écrit Pascal Visset : « Être "Under the volcano", c'est être "en enfer", au cœur de l'horreur imaginé par Dante. »¹²⁰

Inferno de Dante n'est pas le seul texte mythique qui traite de l'enfer à trouver sa place dans le roman de Lowry. En effet, à travers le mythe et la figure de Prométhée, on peut considérer qu'il évoque Hésiode : « *Je crois que le vautour est doux à Prométhée et que les Ixions se plaisent en enfer.* »¹²¹. Le poète grec est ainsi le premier à avoir fait mention de Prométhée dans sa *Théogonie*. Homère, avant lui, et Virgile, après, négligent complètement le mythe du fils de Japet et de Thémis. La *Théogonie* d'Hésiode met donc en lumière le destin funeste du Titan puni par Zeus :

Zeus enchaîna Prométhée le fourbe de liens infrangibles,

¹¹⁹ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 9.

L'Hôtel-Casino de la Selva se dresse juste en dehors de la ville sur une colline un peu plus élevée, près de la gare du chemin de fer. Il est construit fort en retrait de la route principale, et entouré de jardins et de terrasses qui commandent en tout sens un ample panorama. Somptueux, il y règne un certain air de splendeur désolée. Car ce n'est plus un Casino. On ne peut même pas jouer ses consommations aux dés dans le bar. Les spectres des joueurs ruinés le hantent.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 36.

¹²⁰ Pascal Visset, *Le Temps, l'autre et la mort dans trois fictions du milieu du XXème siècle – El jardín de senderos que se bifurcan de J. L. Borges, Under the Volcano de Malcolm Lowry et Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq – La question de la fiction*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 205.

¹²¹ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 222.

Ce « vers » est cité en français dans le texte.

faisant passer par le cœur d'un pilier les pénibles entraves :
il fit alors surgir un aigle aux ailes ouvertes,
qui dévorait son foie immortel : ce que le rapace
lui avait dévoré le jour repoussait la nuit même.¹²²

Lowry utilise cette référence mythologique pour renforcer l'idée que l'enfer dans lequel il est plongé tout entier est pire que le Tartare grec. Il puise également dans *La Bible* et plus particulièrement dans *La Genèse* :

« And it made me think... Do you know, Quincey, I've often wondered whether there isn't more in the old legend of the Garden of Eden, and so on, than meets the eye. What if Adam wasn't really banished from the place at all ? That is, in the sense we use to understand it - » The walnut grower had looked up and was fixing him with a steady gaze that seemed, however, directed at a point rather below the Consul's midriff - « What if his punishment really consisted », the Consul continued with warmth, « in his having to go on living there, alone, of course – suffering, unseen, cut off from God... »¹²³

Il évoque le bannissement d'Adam, chassé du Jardin d'Éden pour avoir trahi Dieu, son père créateur : « Et Yahvé Dieu le renvoya du jardin d'Éden pour cultiver le sol d'où il avait été tiré. Il bannit l'homme et il posta devant le jardin d'Éden les chérubins et la flamme du glaive fulgurant pour garder le chemin de l'arbre de vie. »¹²⁴ Lowry prend appui sur *La Genèse* pour évoquer le supplice qu'est celui de Geoffrey. Il est submergé par une solitude qui le ronge et que seul l'alcool efface pour un instant. Dieu s'est détourné d'Adam et des hommes qui vivent sur terre. Il est sourd à leurs prières remplies de désespérance. Le vrai calvaire consiste pour le Consul à vivre, à voir la vie qui l'anime chaque matin sans remplir son âme et son cœur qui restent tristement vides. C'est pourquoi il se sert de la figure d'Adam pour imager sa douleur. En outre, Geoffrey est dans *Under the Volcano* un Adam symbolique. Il est métaphoriquement expulsé du jardin d'Éden et se tient irrémédiablement de l'autre côté de la clôture c'est-à-dire du mauvais côté : « [...] past the Consul's house, where there would be a

¹²² Hésiode, *La Théogonie in La Théogonie, Les travaux et les jours, et autres poèmes*, collection « Classique », Livre de poche, Paris, 1999, p. 45 [521 à 525].

¹²³ Malcolm Lowry, *Under the Volcano, op. Cit.*, p. 240.

« Et ça me fait penser... Savez-vous, Quincey, que je me suis souvent demandé s'il n'y avait pas, dans cette vieille légende du Jardin d'Éden, etc., plus qu'il ne saute aux yeux. Et si Adam n'en avait pas du tout été chassé, en réalité ? C'est-à-dire dans le sens où nous l'entendons d'habitude – » Le planteur de noyers avait levé les yeux pour le fixer d'un regard soutenu qui pourtant semblait s'attacher à un point quelque peu inférieur au diaphragme du Consul – « Et si son châtement avait en réalité consisté », enchaînait le Consul avec chaleur – « à être forcé de continuer d'y vivre, seul, bien sûr – souffrant, inaperçu, coupé de Dieu [...] ».

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan, op. cit.*, p. 405.

¹²⁴ *La Bible de Jérusalem, La Genèse*, [3 : 23, 24], *op. cit.*, p. 36.

light in the window M. Laruelle didn't want to see – for long after Adam had left the garden the light in Adam's house burned on – and the gate was mended [...]. »¹²⁵ Le Consul est cet Adam déchu qui se teint pour toujours à l'extérieur du Jardin certes, mais plus largement de tout. Geoffrey a perdu son paradis terrestre par les fautes qu'il a commises. Il est condamné à regarder son jardin en friches sans jamais pouvoir y pénétrer et lui redonner sa splendeur passée. Adam, après le grand péché, ne voyait plus ce qu'il avait perdu. Bien au contraire, Geoffrey doit contempler tous les jours les conséquences de sa chute et affronter son destin maudit. Il est ainsi doublement puni. Le châtement qu'inflige Lowry à Geoffrey Firmin dans *Under the Volcano* est d'une grande cruauté et ne peut qu'aboutir à sa chute totale. L'auteur décrit la « chronique » d'une mort annoncée quelque part dans un enfer métaphorique.

L'ombre de William Blake plane également sur le roman de l'auteur américain qui n'hésite pas à citer son nom explicitement : «Or is it because right through hell there is path, as Blake well knew, and though I may not take it, sometimes lately in dreams I have been able to see it ?»¹²⁶ Blake est un explorateur littéraire de l'enfer à l'instar de Dante. Mais, par opposition au poète florentin, il démythifie totalement l'enfer pour en faire un lieu de connaissance et de richesses dans lequel il est bon de se promener. Cette idée de chemin, déjà évoquée par Dante dans *Inferno*, est reprise par William Blake dans *The Marriage of Heaven and Hell* :

As I was walking among the fires of hell, delighted with the enjoyments of Genius, which to Angels look like torment and insanity, I collected some of their *Proverbs*, thinking that, as the sayings used in nation mark its character, so the *Proverbs of Hell* show the nature of Infernal wisdom better than any description of buildings or garments.¹²⁷

Il est aisé d'évoluer dans l'enfer que Blake imagine. Le chemin qui le guide est tout tracé et la voie qu'il a à suivre évidente. Le Consul est lui aussi guidé symboliquement par ce chemin. Il

¹²⁵ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit, p. 28.

[...] au-delà de la maison du Consul, où devait se trouver à la fenêtre une lumière que M. Laruelle ne tenait pas à voir – car bien après qu'Adam eut quitté le Jardin, en la maison d'Adam la lumière brillait – et la barrière était réparée [...].

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 66.

¹²⁶ *Ibid*, p. 42.

« Où est-ce parce qu'il existe droit à travers l'enfer un sentier, comme Blake savait bien, et que sans le prendre peut-être, ces temps derniers parfois, en rêve, je peux le voir ? »

Ibid, p. 88.

¹²⁷ William Blake, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, op. cit., p. 47, en traduction française :

Alors que je marchais parmi les feux de l'enfer, émerveillé par ces ravissements de Génie, qui ne sont aux yeux des Anges que tourment et folie, je récoltai quelques-uns de leurs *Proverbes*, songeant que, tout comme les dictons en usage dans un peuple soulignent son caractère, les *Proverbes de l'Enfer* montrent la nature de la Sagesse Infernale mieux que toute description de palais ou de vêtements.

trace sa route dans l'enfer terrestre qu'il expérimente dans sa chair. Il marche sur le chemin de l'enfer dans cette ville de Quauhnahuac mais le merveilleux est totalement absent de cette plongée dans l'abîme infernal. Pour surenchérir et légitimer cette idée d'un pays et d'une ville infernaux dans lesquels le mal ronge l'âme, Lowry utilise le terme « pandemonium » :

It was crumbling too, whatever it was, collapsing, while he was falling, falling into the volcano, he must have climbed it after all, though now there was this noise of foisting lava in his ears, horribly, it was in eruption, yet no, it wasn't the volcano, the world itself was bursting, bursting into black spouts of villages catapulted into space, with himself falling through it all, through the inconceivable pandemonium of a million tanks, through the blazing of ten million burning bodies, falling into a forest, falling.¹²⁸

Pandemonium est la capitale de l'enfer créé par John Milton dans *Paradise lost* :

Meanwhile the winged heralds, by command
Of dovrán power, with awful ceremony
And trumpet's sound, throughout the host proclaim
A solemn council forthwith to be held
At Pandaemonium, the high capital
Of Satan and his peers [...].¹²⁹

Le Consul, à l'aube de sa mort, se voit plonger tête la première dans un pandemonium plein de douleurs et de ravages. Il est immergé corps et âme en enfer au moment de quitter la vie qui le fait tant souffrir. Il est en proie à des hallucinations et se voit rejoindre le monde dans lequel il a toute sa vie durant vécu : l'enfer.

L'intertextualité joue un rôle important dans le roman de Lowry. Au fil des pages, elle sert à étayer son discours et à enrichir son texte. Il évoque l'enfer tout au long d'*Under The Volcano* mais il décrit un enfer très intérieur, très personnel. A travers les références intertextuelles sur lesquelles il prend appui, il fait de son enfer un enfer qui prend une dimension universelle et qui devient un enfer très ancré dans la littérature. Cependant, l'analyse de l'intertextualité

¹²⁸ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. Cit.*, p. 375-376.

Quoiqu'il en fût, ça croulait aussi, ça s'effondrait tandis que lui-même tombait, tombait dans le volcan, qu'il avait dû escalader après tout, bien qu'il y eût maintenant à ses oreilles cet horrible bruit de lave insinuante, c'était une éruption, pourtant non, ce n'était pas le volcan, c'était le monde lui-même qui explosait, explosait en noirs jets de villages catapultés dans l'espace, lui-même tombant au travers de tout, au travers de l'inconcevable pandemonium d'un million de tanks, au travers du flamboiement de dix millions de corps en feu, tombant dans une forêt, tombant – .

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 619-620.

¹²⁹ John Milton, *op. Cit.*, p 139, en traduction française :

Cependant les hérauts ailés, par le commandement du souverain pouvoir, avec un appareil redoutable, et au son des trompettes, proclament dans toute l'armée la convocation d'un conseil solennel qui doit se tenir incontinent à Pandaemonium, la grande capitale de Satan et de ses pairs.

n'est pas ici exhaustive. En effet, *Under the Volcano* recèle encore de nombreuses références intertextuelles à des auteurs comme Baudelaire ou encore à la musique avec Mozart...

Malcolm Lowry n'est pas le seul auteur à avoir recours à l'intertextualité pour intensifier sa vision de l'enfer. En effet, Walter M. Miller Jr, à l'instar de son compatriote américain, cite Dante dans *A Canticle for Leibowitz* :

Five monks paraded in front of the tent area, in a solemn hooded picket line. They walked to and fro in procession beneath the Mercy Camp sign, but they were careful to stay on the public right-of-way. Their freshly painted signs read :

ABANDON EVERY HOPE

YE

WHO ENTER HERE¹³⁰

L'auteur américain, pour souligner le désespoir qui habite toute une population, et pour donner sens et crédit à son discours, se sert du « *lasciate ogni speranza* » de Dante¹³¹ :

« Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore ;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterno duro.

¹³⁰ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, Collection « Spectra », New-York, Bantam Books.p. 290.

Cinq moines paraient devant les tentes, solennel piquet de protestation encapuchonné. Ils faisaient le va-et-vient en procession sous la pancarte du camp de miséricorde, prenant soin de rester sur le passage public. Sur leurs pancartes fraîchement peintes on lisait :

VOUS QUI ENTREZ ICI

ABANDONNEZ TOUTE ESPERANCE

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, traduit de l'américain par Claude Saunier, Collection « Folio Science-fiction », Paris, Denoël, 1961-2002, 431.

¹³¹ William Blake, dans ses illustrations pour La Divine Comédie, a peint l'avertissement qui se trouve devant la porte de l'enfer et a ainsi immortalisé Dante renonçant à l'espoir et acceptant de franchir le dernier pas qui le sépare du puits de l'éternelle douleur.

William Blake's Divine Comedy illustrations, op. cit., Plate 4, [Annexe 10, p. 307].

Walter M. Miller Jr cite fidèlement ces quelques vers de Dante pour entériner le désespoir qui de latent est devenu total. Le maelstrom dans lequel ses personnages survivent à peine est comme l'enfer de Dante : ténébreux, laid et inévitable. La mort et la désolation sont environnantes dans le paysage créé par Miller à l'instar du puits de douleur décrit par le poète florentin. Ainsi, cette référence intertextuelle est un moyen d'accentuer l'atmosphère mortifère qui inonde le roman.

Tout comme Lowry également, l'auteur américain prend appui sur *La Bible* pour appuyer sa thèse sur le comportement destructeur et égocentrique de l'homme :

It was said that God, in order to test mankind which had become swelled with pride as in the time of Noah, had commanded the wise men of that age, among them the Blessed Leibowitz, to devise great engines of war such as had never before been upon the Earth, weapons of such might that they contained the very fires of Hell [...] But the princes, putting the words of their wise men to naught, thought each to himself : If I but strike quickly enough, and in secret, I shall destroy those otheirs in their sleep, and there will be none to fight back ; the earth shall be mine. Such was the folly of princes, and there followed the Flame Deluge.¹³³

L'homme a créé son enfer par son orgueil démesuré et la certitude d'être digne du pouvoir absolu. Dieu a déchaîné la nature et a purifié la terre de l'humanité qui la souillait comme dans *La Genèse* où Dieu a détruit tout ce qu'il avait engendré pour reconstruire un monde nouveau :

¹³² Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 40, en traduction française :

« Par moi on va dans la cité dolente,
par moi on va dans l'éternelle douleur,
par moi on va parmi la gent perdue.
Justice a mû mon sublime artisan,
puissance divine m'a faite,
et la haute sagesse et le premier amour.
Avant moi rien n'a jamais été créé
qui ne soit éternel, et moi je dure éternellement.
Vous qui entrez laissez toute espérance. »

¹³³ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz, op. Cit.*, p. 57-58.

On disait que Dieu, pour mettre à l'épreuve l'humanité devenue aussi orgueilleuse qu'au temps de Noé, avait ordonné aux sages de l'époque, et parmi eux au Beatus Leibowitz, de construire de grandes machines de guerre, telles qu'on n'en avait jamais vu sur terre. Des armes d'une telle puissance qu'elles contenaient le feu même de l'enfer [...] Mais les princes, ne tenant aucun compte des paroles des sages pensèrent tous : « Si je frappe assez vite, et en secret, je détruirai les ennemis dans leur sommeil, personne ne m'attaquera en retour et la terre sera à moi. » Car telle était la folie des princes qui enfanta le Grand Déluge de Flammes.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz, op. cit.*, p. 96-97.

Il y eut le déluge pendant quarante jours sur la terre ; les eaux grossirent et soulevèrent l'arche, qui fut élevée au-dessus de la terre. Les eaux montèrent et grossirent beaucoup sur la terre et l'arche s'en alla à la surface des eaux. Les eaux montèrent de plus en plus sur la terre et toutes les plus hautes montagnes qui sont sous tout le ciel furent recouvertes. Les eaux montèrent quinze coudées plus haut, recouvrant les montagnes.¹³⁴

Le déluge que décrit Miller Jr est bien biblique. Cependant, il existe une différence notable entre ces deux déluges. En effet, le déluge de *La Genèse* est engendré par la nature même et est aquatique. Or, le déluge de l'auteur américain est artificiel et est de feu, né de l'homme. Miller Jr s'inspire de *L'Ancien Testament* pour souligner l'idée que l'homme est prétentieux et avide d'un pouvoir qu'il ne mérite pas. Dans *La Bible* et dans *A Canticle for Leibowitz*, l'homme s'est vu accorder une seconde chance qu'il a littéralement balayée. La référence biblique est pour Miller Jr l'éclairage qui donne à voir la faillibilité de l'homme et sa bêtise. L'homme est ainsi le créateur de l'enfer dans lequel il survit.

Sony Labou Tansi est très influencé par la religion catholique dans *La Vie et demie*. Il sème dans son texte plusieurs références au texte biblique. En effet, dans la volonté de donner de l'espoir à un peuple plongé en enfer, l'auteur congolais évoque l'épisode de la résurrection : « En plusieurs régions de la multitude monta le chant de la résurrection du prophète. [...] Les chrétiens disaient avoir vu Martial aux côtés du chevelu de Nazareth. »¹³⁵ Martial, le martyr de la dictature, est un symbole de lutte et d'espoir pour une population accablée et soumise. Le supplice qu'il endure est véritablement christique. C'est pourquoi l'auteur congolais fait se côtoyer Jésus Christ et son héros massacré dans le texte. Jésus Christ a pu renaître grâce à son bonté et son abnégation :

Mais l'ange prit la parole et dit aux femmes : « Ne craignez point, vous : je sais bien que vous cherchez Jésus, le Crucifié. Il n'est pas ici, car il est ressuscité comme il l'avait dit. Venez voir le lieu où il gisait, et vite allez dire à ses disciples : Il est ressuscité d'entre les morts, et voilà qu'il vous précède en Galilée ; c'est là que vous le verrez. Voilà, je vous l'ai dit. »¹³⁶

Le sacrifice de sa vie est un témoignage de courage et de volonté. Dieu lui a donné une deuxième vie. Mais, malheureusement, Dieu ne peut aider les hommes dans le roman de l'auteur congolais. Seul le peuple peut dire non à la soumission et faire briller l'espoir. Cependant la destruction et le massacre perdurent inlassablement : « Je suis un cadavre, un

¹³⁴ *La Bible de Jérusalem*, *La Genèse*, [7 : 17,18,19 et 20], *op. cit.*, p. 40.

¹³⁵ Sony Labou Tansi, *op. cit.*, 1979, p. 38.

¹³⁶ *La Bible de Jérusalem*, *L'Evangile selon saint Matthieu*, [28 : 5,6 et 7], *op. cit.*, p. 1697.

enterrement. Je suis mon cadavre. Un cadavre heureux. J'ai été enterré à Granita. Carbonisé. Granita ! Gomorrhe ! J'ai inventé l'enfer. »¹³⁷ Le feu et la guerre ont détruit une grande partie de la Katamalanasia. L'enfer s'est répandu sur la terre congolaise. Ainsi, Sony Labou Tansi choisit-il l'épisode de la destruction de Sodome et Gomorrhe pour intensifier la notion de violence et de désolation : « Donc, Yahvé dit : "Le cri contre Sodome et Gomorrhe est bien grand ! Leur péché est bien grave." [...] Yahvé fit pleuvoir sur Sodome et sur Gomorrhe du soufre et du feu venant de Yahvé, depuis le ciel [...]. »¹³⁸ Les références intertextuelles sont, pour l'auteur congolais, un moyen de donner une dimension mythique à son roman et d'appuyer la thèse d'un enfer qui annihile la vie et les hommes.

Antoine Volodine n'a que très peu recours à l'intertextualité dans *Des Enfers fabuleux*. Ainsi, un seul extrait fait référence de manière allusive à *La Bible* :

Et ensuite on le crucifierait en plein désert, on le clouerait, on le fixerait sur la charpente d'un vieux derrick, afin qu'il meure en se regardant mourir, pour que tu crèves en te regardant crever, sur une terre aride comme sa vie, sous le soleil grésillant, parmi des volutes de fièvre et de douleur.¹³⁹

Ce passage évoque l'épisode de la crucifixion de Jésus : « Quand ils l'eurent crucifié, ils se partagèrent ses vêtements en tirant au sort. Puis, s'étant assis, ils restaient là pour le garder. Ils placèrent aussi au-dessus de sa tête le motif de sa condamnation ainsi libellé : CELUI-CI EST JÉSUS, LE ROI DES JUIFS. Alors sont crucifiés avec lui deux brigands, l'un à droite et l'autre à gauche. »¹⁴⁰ Jésus Christ est crucifié sur une vulgaire croix en bois aux côtés de deux hommes sans vertu. La divinité de cet homme est bafouée et méprisée. Antoine Volodine n'utilise pas l'image du Christ pour donner une dimension spirituelle à son roman mais pour renforcer la notion de cruauté et d'horreur qui le domine. Cependant, il désacralise et vulgarise totalement le martyr du fils de Dieu. La croix est remplacée par un derrick métallique en mauvais état. Volodine se sert de l'image de la crucifixion et la détourne pour ancrer plus avant son enfer dans la réalité. Son enfer est ainsi tout entier tourné vers les hommes, familier et quotidien.

¹³⁷ Sony Labou Tansi, *op. Cit.*, p. 189.

¹³⁸ *La Bible de Jérusalem, La Genèse*, [18 : 20 ; 19 : 24], *op. cit.*, p. 50-51.

¹³⁹ Antoine Volodine *Des Enfers fabuleux*, Collection « Présence du futur », Paris, Denoël, 1988, p. 128.

¹⁴⁰ *La Bible de Jérusalem, L'Évangile selon saint Matthieu*, [27 : 35,36,37 et 38], *op. cit.*, p. 1695.

On peut voir également dans *Des Enfers fabuleux* une autre référence intertextuelle dans le choix du nom d'un de ses personnages féminins. En effet, un des héroïnes de son roman se prénomme Lilith. Lilith est par définition l'anti-Ève. Elle n'apparaît pas dans toutes les traductions de *La Bible* mais on retrouve une occurrence dans la traduction d'André Chouraqui : « Les lynx rencontrent les chacals, le satyre y crie contre son compagnon. Là, se délasse Lilit; elle s'est trouvé un reposoir! »¹⁴¹ Lilith est considérée par la kabbale juive comme un démon femelle et aussi comme la première compagne d'Adam. Dans le roman post-exotique, Lilith est une héroïne forte qui évolue dans un enfer total et perpétuel : « La tempête ne cessait pas. Sur les épaules de Lilith, sur son immense cuirasse, les gouttes crépitaient, comme des flammes. »¹⁴² Ainsi, elle est l'exacte contraire de la femme démon décrite dans certaines traductions des textes bibliques ou dans la Kabbale juive. Elle est aussi le contraire d'Ève, femme naïve et dépourvue de volonté qui a entraîné la chute de l'homme et de l'humanité parce qu'elle était faible et corruptible. La Lilith de Volodine est une guerrière, une combattante de l'enfer piégée dans un monde laid et vil. Cependant l'intertextualité n'est pas un élément central de l'écriture dans le roman de l'auteur post-exotique. Elle est très anecdotique et est juste une subtile valeur ajoutée.

Chez Juan Rulfo, l'intertextualité à proprement parler avec insertion d'un texte dans un texte est inexistante. Cependant, il est clair que l'auteur mexicain rend un vibrant hommage à Dante et à son *Inferno* à travers l'image de Comala. La chaleur règne en effet sur Comala :

« Hace calor aquí – dije.

- Sí, y esto no es nada – me contestó el otro -. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando llegemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija. »¹⁴³

¹⁴¹ *La Bible*, textes traduits par André Chouraqui, Desclée de Brouwer, Paris, 2007, 1854.

¹⁴² Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 247.

¹⁴³ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Collection « Letras Hispánicas », (1983), Madrid, Catedra, 2002, p. 67.

« Il fait chaud ici, ai-je dit.

- Oui, mais ce n'est rien encore, répondit l'autre. Calmez-vous. Vous verrez quand nous arriverons à Comala. On y est sur les braises de la terre, dans la gueule même de l'enfer. C'est au point que beaucoup de ceux qui y meurent, quand ils arrivent en enfer, reviennent chercher leur couverture.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, traduit de l'espagnol par Roger Lescot, Collection « L'imaginaire Gallimard », (1959), Paris, Gallimard, 1979, p. 12.

Le poids de la chaleur est accablant dans aux abords de ce petit village mexicain abandonné. La canicule y est violente. Cette sensation d'atmosphère incandescente est inhérente à l'Inferno de Dante :

Quali Alessandro in quelle parti calde
d'India vide sopra 'l süo stuolo,
fiamme cadere infino a terra salde,
per ch'ei provide a scalpitar lo suolo
con le sue schiere, acciò che lo vapore
mei si stingueva mentre ch'era solo :
tale scendeva l'etternale ardore ;
onde la rena s'accendea, com' esca
sotto focile, a doppiar lo dolore.¹⁴⁴

Cet air qui s'embrase trouve ainsi tout son sens dans l'oeuvre de Rulfo. L'auteur mexicain s'inspire également du poème épique de Dante quand il fait de Comala un village enclavé, comme emmuré dans le fond d'une vallée : « Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo el el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo. »¹⁴⁵ Cette idée d'une longue descente avant d'atteindre le « fond de la terre » est l'essence d'Inferno de Dante :

Cosí discesi del cerchio primaio
giú nel secondo, che men loco cinghia
e tanto piú dolor, che punge a guaio.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 134, en traduction française :

Ainsi qu'Alexandre dans les chaudes régions
de l'Inde vit que tombaient sur son armée
des flammes qui brûlaient jusqu'à terre,
et décida de piétiner le sol
avec ses troupes, afin que les vapeurs
s'éteignent mieux en restant isolées :
ainsi descendait cette éternelle ardeur ;
elle allumait le sable, comme amadou
sous pierre à feu, redoublant la douleur.

¹⁴⁵ Juan Rulfo, *Pedro Pàramo, op. cit.*, p. 67.

Après avoir gravi les cols on ne faisait plus que descendre. Nous avons laissé l'air chaud là-haut et nous nous enfonçons dans la simple chaleur sans air.

Juan Rulfo, *Pedro Pàramo, op. cit.*, p. 11-12.

¹⁴⁶ Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 58, en traduction française :

Dante personnage ne cesse de s'enfoncer plus avant dans cet abîme incandescent et enténébré. Juan Preciado, à l'instar de Dante, s'enchâsse dans ce village infernal où l'air est lourd et vicié. De plus, comme le souligne Bertrand Westphal : « Dante me paraît néanmoins très présent dans Pedro Pàramo – ne serait-ce que parce que le Florentin partage avec le Mexicain une culture où la représentation de la sphère infernale est commune. »¹⁴⁷ La vision de Rulfo rejoint celle de Dante. Son enfer est un puits dans lequel les âmes sont captives et le temps figé dans un immobilisme dévastateur. Cependant l'intertextualité chez l'auteur mexicain n'est que latente et n'inclut pas la présence d'un double discours.

Les références intertextuelles, qu'elles soient explicites, allusives ou latentes, jalonnent les romans du corpus. Elles confèrent ainsi une certaine légitimité aux arguments des auteurs et sont également le témoignage d'une admiration réelle pour les auteurs classiques qui ont écrit l'enfer. Chacun des auteurs du corpus puise dans ses références littéraires et culturelles pour nourrir son développement. Elles enrichissent littéralement le corps de texte et l'enfer moderne se pare alors d'une dimension universelle qui traverse les cultures et les époques. L'enfer moderne s'inspire et puise ainsi dans les écrits classiques pour asseoir sa modernité.

Je descendis ainsi du premier cercle
dans le second, qui enclôt moins d'espace,
mais douleur plus poignante, et plus de cris.

¹⁴⁷ Bertrand Westphal, « *Lasiate ogni speranza voi ch'entrate* » - Juan Rulfo et les logiques de l'enfer, in *Ecos críticos de Rulfo, op. cit.*, 151-152.

2- Structure du récit et narrateur de l'enfer

Comment raconter l'enfer ? Comment narrer quelque chose d'invisible et d'indicible ? L'enfer est un concept qui n'a jamais été appréhendé par les yeux de l'homme. La littérature a cherché au cours des siècles à briser cette impossibilité et grâce à Dante notamment, l'enfer est devenu un sujet phare.

Par le truchement d'*Inferno*, Dante est considéré comme le premier descripteur de l'enfer dans sa globalité et sa totalité. Mais comment construire un récit autour d'un sujet aussi complexe qui n'est qu'imagination et fantasmes purs ?

Tout d'abord, il est important de remarquer que dans *La Divine Comédie* rien n'est laissé au hasard. En effet, la structure même de la trilogie révèle une architecture minutieuse et symbolique. *Le Paradis* et *Le Purgatoire* de Dante comportent chacun trente-trois chants. *L'Enfer* diffère légèrement des deux cantiques précédents dans la mesure où il est constitué de trente-trois chants et d'un chant inaugural ce qui porte le nombre total de chants qui le compose à trente-quatre. Nous pouvons remarquer que le chiffre trois revêt une importance capitale pour le poète florentin comme nous avons déjà pu le noter avec la triple tête de Satan. Ce chiffre est un symbole dans la religion chrétienne parce qu'il résume à lui tout seul la doctrine première de la chrétienté : la trinité. De plus, le trois est un chiffre complexe qui de par sa forme est à la fois relié à la terre et au ciel. Par ailleurs, le nombre total de chants de *La Divine Comédie* est porté à cent. Le nombre cent renvoie directement au chiffre un qui contrairement au chiffre 3 traduit l'unité. Ainsi *La Divine Comédie* dans son ensemble est-elle pour Dante, très attaché à la symbolique des nombres dans le Moyen Age italien, une image d'unité. Si l'ossature du récit est très structurée, quels ressorts utilise le poète florentin pour narrer l'enfer ? Dante est à la fois l'auteur d'*Inferno* et le personnage principal. C'est pourquoi il est partie prenante dans la narration de son œuvre. *Inferno* est raconté à la première personne :

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte

che nel pensier rinova la paura !
Tant' è amara che poco è piú morte ;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.
Io non so ben ridir com'i' v'intrai,
tant' era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.¹⁴⁸

Dès le chant inaugural d'*Inferno*, le lecteur entend la voix de Dante et suit ses pas hésitants. En effet, le lecteur est plongé dans un récit initiatique. *Inferno* est littéralement une quête qui doit apporter la grande vérité et le savoir total. Cette quête se fait, dans le contexte, en état de mort symbolique. Dante est comme dans un rêve et appréhende l'enfer dans un état de sommeil paradoxal. Dante choisit de raconter l'enfer à travers la première personne dans la volonté de faire partager au lecteur son cheminement intime. *Inferno* est un voyage personnel que fait Dante à travers son récit. Il est plongé dans l'imaginaire du poète italien. Le lecteur voit tout à travers les yeux de Dante et il est alors véritablement embarqué dans ce périple dangereux et exceptionnel. Au « je » succède le « nous » car Dante est rejoint par Virgile dans sa quête de sens :

« Noi siam venuti al loco ov' i' t'ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
c'hanno perduto il ben de l'intelletto. »
E poi che la sua mano a la mia puose
con lieto volto, ond' io mi confortai,

¹⁴⁸ Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 24, en traduction française :

Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue.
Ah dire ce qu'elle était est chose dure
cette forêt féroce et âpre et forte
qui ranime la peur dans la pensée !
Elle est si amère que mort l'est à peine plus ;
mais pour parler du bien que j'y trouvai,
je dirai des autres choses que j'y ai vues.
Je ne sais pas bien redire comment j'y entrai,
tant j'étais plein de sommeil en ce point
où j'abandonnai la voie vraie.

mi mise dentro a le segrete cose.¹⁴⁹

Dante n'est pas seul dans cette quête qu'il mène. Il est accompagné par un illustre guide, le poète Virgile en personne. A travers ce choix, Dante traduit la profonde admiration et le grand respect qu'il témoigne au poète latin. Comment trouver meilleur guide que l'auteur de *L'Enéide* qui a lui-même déjà raconté l'enfer ? Ainsi donc, *Inferno* est un récit qui se fait à travers le « moi ». L'enfer se raconte chez Dante à travers le cœur et l'âme. Il n'y a donc pas de distanciation dans le récit, tout est direct.

Dans la littérature moderne, les romans de l'enfer ont-ils une architecture aussi précise et symbolique ?

Pour Malcolm Lowry, la réponse est assurément oui. En 1948, dans la préface d'*Under the Volcano* pour l'édition française, l'auteur britannique explique lui-même la structure particulière et minutieuse de son roman :

Il se compose de douze chapitres et le corps du récit est contenu dans une seule journée de douze heures. De même, il y a douze mois dans une année et le livre entier est enclos dans les limites d'une année, tandis que cette couche profonde du roman ou du poème qui se rattache au mythe se relie, ici, à la kabbale juive où le nombre douze est de la plus haute importance.¹⁵⁰

Douze est donc le nombre symbolique autour duquel s'articule la structure du roman mais également sa portée symbolique comme l'explique Malcolm Lowry :

La Kabbale est utilisée à des fins poétiques parce qu'elle représente l'aspiration spirituelle de l'homme. L'Arbre de vie, son emblème, est une sorte d'échelle compliquée dont le haut se nomme Kether ou Lumière, tandis qu'un abîme s'ouvre quelque part en son milieu. Le domaine spirituel du Consul est probablement le Qliphoth, le monde des écailles et des démons, représenté par l'Arbre de vie renversé et dirigé par Belzébuth, le dieu des mouches.¹⁵¹

Le Kabbale, et plus particulièrement le Qliphoth, est pour l'auteur britannique une métaphore symbolique de l'état dans lequel le Consul se trouve tout au long du roman. Il est dans cet

¹⁴⁹ Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 40, en traduction française :

« Nous sommes venus au lieu que je t'ai dit,
où tu verras les foules douloureuses
qui ont perdu le bien de l'intellect. »
Et après avoir mis sa main dans la mienne
avec un visage gai, qui me reconforta,
il me découvrit les choses secrètes.

¹⁵⁰ Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵¹ *Ibid*

enfer qui est le sien, perdu dans un abîme symbolique. Le douze est un nombre qui régit notre univers et Malcolm Lowry y tient particulièrement : « Je tiens au nombre douze, ajoutai-je ensuite. C'est comme si j'entendais une horloge sonnante minuit pour Faust, et quand je songe à la lente progression des chapitres, je sens que douze ni plus ni moins ne pouvait me satisfaire. Pour le reste, le livre s'étage sur de nombreux plans. »¹⁵² Douze est donc dans *Under the Volcano* un nombre référent autour duquel il tourne. Par ailleurs, plusieurs niveaux de sens se superposent et fusionnent dans le texte lui-même comme l'explique Douglas Day, auteur d'une biographie de Malcolm Lowry :

Au-dessous du volcan est donc une œuvre d'une moralité profonde. Dire qu'elle progresse sur différents niveaux en même temps est l'évidence même, mais une évidence, ici, nécessaire. Toujours en prévision de la lecture *Gestalt*, je puis y discerner, pour l'instant, cinq de ces niveaux, tous mouvants, tous interdépendants, dirigés vers la même conclusion irrévocable.¹⁵³

Ces cinq niveaux de sens identifiés par Douglas Day sont :

- le chtonien : « le niveau terre à terre, composé des éléments naturels soit à la surface, soit au-dessous de la surface du globe et (ceci pour la clarté de l'exposé), des éléments créés de main d'homme qui doivent fonctionner en accord avec le grand schéma chtonien de l'auteur. »¹⁵⁴ Ce niveau inclut le volcan, la forêt, la mer mais aussi les cantinas...
- l'humain : « La plupart du temps, les comparses semblent sortir d'un tableau de Breughel ou des films mexicains de Bunuel ou d'Eisenstein : péons sans nez, mendiants cul-de-jatte [...]. »¹⁵⁵ Ce niveau de sens fait bien entendu référence aux hommes croisés dans le roman.
- le politique : « Le Mexique devient le paradis terrestre en premier lieu saccagé par l'exploitation des *conquistadores*, puis impliqué vers la fin des années trente de notre siècle, dans les activités révolutionnaires de la gauche contre la droite. »¹⁵⁶
- le magique : « Si nous prenons ce dernier au sérieux – ce que l'auteur prétendait faire mais je n'en crois rien ou presque – nous voyons chaque élément, chaque symbole de *Au-dessous du volcan* s'intégrer à cette machine infernale, chaque détail, même les plus insignifiants, contribuer à l'effondrement de Geoffrey. Tout se tient. Le monde de Geoffrey est un monde d'occultes, de globales correspondances, un monde de connexions vitales non seulement entre

¹⁵² Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. Cit., p. 30.

¹⁵³ Douglas Day, op. Cit., p. 198.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 202.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 206.

matériel et spirituel mais encore, mystérieusement, entre tout ce qui a une existence concrète. »¹⁵⁷

- le religieux : « C'est l'échec du Consul à vivre l'amour au sens du logos (en gros la dévotion à la Parole Divine, ou à l'autorité de Dieu) qui retient notre attention sur le niveau religieux. »¹⁵⁸

Chacun de ses niveaux, glissant certes sur un plan différent, s'emboîte dans le suivant pour ne plus former qu'une seule et même mécanique sémantique qui conduit irrémédiablement à la chute ultime d'un homme, à la mort programmée et annoncée du Consul. Le roman est donc à la fois stratifié sur le plan formel – à travers les différentes voix du narrateur et les incursions de fragments textuels divers dans le récit – et sur le plan sémantique – à travers les cinq niveaux de sens apparents qui le compose. Ces strates induisent une complexité et traduisent une volonté de destruction infaillible quel que soit le chemin sémantique ou formel emprunté.

De plus, le lecteur peut remarquer que la notion de state s'impose à un second niveau formel dans *Under the Volcano*. En effet, Lowry a recours à une double temporalité descriptive. Ainsi, il utilise le présent de vérité générale pour décrire le paysage mexicain et la ville de Quauhnhuac. Mais il opère un basculement et un changement de temps quand il passe à la narration purement littéraire. Lowry oppose donc dans son roman deux modes descriptifs.

En ce qui concerne le récit lui-même, on pourrait croire de prime abord qu'il s'agit d'une narration classique avec un narrateur omniscient : « Two mountain chains traverse the republic roughly from north to south, forming between them a number of valleys, which is dominated by two volcanoes, lies, six thousand feet above sea-level, the town of Quauhnhuac. »¹⁵⁹ Spontanément, le lecteur embrasse un récit fait à la troisième personne rapporté par une voix anonyme et se retrouve dans une narration descriptive. Mais le récit imaginé par l'auteur britannique est bien plus complexe que cela :

Malcolm Lowry a dressé ses défenses et maçonné ses remparts avec un soin tout particulier. Il présente d'abord au lecteur un premier chapitre à peu près inintelligible ou, du moins, dont on ne comprend tout à fait le sens qu'une fois achevée la lecture de

¹⁵⁷ Douglas Day, *op. Cit.*, p. 208.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 212.

¹⁵⁹ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. Cit.*, p. 9.

Deux chaînes de montagnes traversent la république du nord au sud à peu près, qui ménagent entre elles nombre de vallées et de plateaux. En contre-haut d'une de ces vallées que dominent deux volcans s'étend, à deux mille mètres au-dessus du niveau de la mer, la ville de Quauhnhuac

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. Cit.*, p. 35.

l'ouvrage. Si c'était seulement là une ruse de guerre elle serait grossière. Elle comporte des motifs plus profonds et tient à la conception même de l'oeuvre, fermée sur elle-même sans doute, mais à la façon d'un tourbillon : le premier chapitre d'*Au-dessous du volcan* est en même temps le dernier, après quoi nous sommes de nouveau entraînés dans une ronde infernale qui n'a point eu de commencement et qui ne pourrait avoir de fin. La disparition des protagonistes n'est qu'un accident, bien que patiemment machiné, voire un simple incident [...].¹⁶⁰

Le récit est véritablement cloisonné dans *Under the Volcano* et il est difficilement perméable au lecteur. C'est une structure spiralée qui tourne sur elle-même – on retrouve le « *Dolente... dolore !* »¹⁶¹ en ouverture et en fermeture, à la fois introduction et conclusion – et entraîne le lecteur dans une ronde folle. De plus, *Under the Volcano* offre au lecteur un récit gigogne au sein duquel s'additionnent des narrations plus personnelles :

Sous le récit qui nous est donné et dont l'intrigue se réduit à quelques péripéties voyantes, courent sans cesse, à des niveaux divers, d'autres récits plus difficilement décelables. Des lectures successives nous font descendre toujours plus profondément dans le gouffre [...] On va jusqu'à se demander si derrière les livres divers qui constituent ce livre unique ne s'en cache point encore un autre, indéchiffrable celui-là à la façon d'une kabbale moderne.¹⁶²

La kabbale et sa mystique sont toujours présentes en arrière-plan du roman. Le récit unique composé de plusieurs strates donne au lecteur des morceaux de vie des protagonistes. Ainsi, le lecteur découvre la voix déchirante d'Yvonne, défaite par la rupture d'avec son grand amour et consumée par l'impuissance qui la torture. Elle ne peut sauver l'homme qu'elle aime à en mourir et dont elle est séparée. Mais cette séparation n'est que formelle parce qu'ils ne peuvent se détacher l'un de l'autre. Seule la mort peut les désunir et c'est dans cet enfer qu'elle brisera à jamais le lien. Le lecteur entend aussi la plainte du Consul qui doit composer avec la cruauté de sa condition d'homme et avec son humanité déliquescente. Il est rongé par son alcoolisme et s'achemine vers une mort qui mettra un point final à sa douleur mais aussi à l'amour qui le ronge. Chacun des chapitres peut alors être vu comme un des cercles infernaux dans lequel s'enfonce le Consul.

Ainsi, *Under the Volcano* est un roman qui s'apprivoise et qui demande au lecteur de faire preuve de patience et de persévérance pour se laisser approcher, comprendre et décrypter. Le roman de Malcolm Lowry est une symphonie à plusieurs voix qui se superposent pour n'en former qu'une seule : sublime, puissante et déchirante. Et cette voix unique « chante » l'enfer.

¹⁶⁰ Maurice Nadeau, *Avant-propos in Au-dessous Du Volcan*, op. Cit., p. 10-11.

¹⁶¹ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 97 et 617.

¹⁶² Maurice Nadeau, op. Cit., p. 13-14.

Juan Rulfo, à l'instar de Malcolm Lowry, cloisonne également son roman *Pedro Páramo*. En effet, le récit est clos dans sa forme et dans son fond. Ainsi, c'est le personnage d'Abundio qui introduit Juan Preciado dans le village de Comala, qui le conduit en enfer. Il est une des figures de l'ouverture du roman : « - Mire usted – me dice el arriero, deteniéndose –. »¹⁶³ A la figure d'Abundio le muletier qui sert de prologue fait écho la figure d'Abundio qui assassine Pedro Páramo : « Apareció la cara de Pedro Páramo, que sólo movió la cabeza. Desarmaron a Abundio, que aún tenía el cuchillo lleno de sangre en la mano [...]. »¹⁶⁴ La fin est le début, le début est la fin dans le roman de l'auteur mexicain. La structure du récit crée une certaine confusion dans l'esprit du lecteur. De plus, toujours à l'instar de l'auteur britannique, nous pouvons penser que Juan Rulfo est attaché à la symbolique des nombres. Son roman comporte soixante-neuf fragments narratifs. Soixante-neuf est un nombre qui se compose du même chiffre : un à l'endroit, l'autre à l'envers. La queue du six pointe vers le ciel tandis que la queue du neuf pointe vers la terre. Ils ont besoin l'un de l'autre pour former un nombre complet, parfait. Une partie du roman de Rulfo se tourne vers le ciel, à travers les prières des défunts. Une autre partie se tourne vers la terre et en-dessous, dans l'abîme infernal qu'est Comala. De plus, ce choix du nombre soixante-neuf induit une forme de circularité dans l'architecture narrative. Par ailleurs, la narration dans le roman de l'auteur mexicain se fait très régulièrement à la première personne. C'est un roman du « moi » mais ce « moi » n'est pas un. En effet, le moi est multiple dans *Pedro Páramo*. Il incarne plusieurs personnages, plusieurs voix qui viennent rapporter la parole et la vérité comme l'explique Eduardo Ramos Izquierdo :

Si la novela (toda novela), como nos han convencido Bajtín y sus continuadores, es por antonomasia la forma polifónica, en *Pedro Páramo* la variedad polifónica es aún más explícita dada la pluralidad de voces narradoras. La novela entremezcla y establece un tejido de internarratividad que presenta también niveles de inclusión. [...] La variedad – o mejor aún – la riqueza interlocutiva está dada por los dos narradores principales (Juan Preciado y el narrador impersonal, en ocasiones omnisciente, en ocasiones discreto) y por las variadas voces que resuenan en el ámbito de la novela (Dolores, escuchada sólo por su

¹⁶³ Juan Rulfo, *Pedro Páramo, op. Cit.*, p. 68.

« - Regardez ! Me dit le muletier en s'arrêtant. »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo, op. Cit.*, p. 13.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 176.

Pedro Páramo découvrit son visage et hocha la tête. Ils désarmèrent Abundio qui avait encore à la main son couteau plein de sang.

Ibid., p. 143.

hijo y las de los distintos personajes que dialogan y/o narran historias : Eduviges, Damina, Susana, etc.).¹⁶⁵

La polyphonie est un élément architectural du roman de Rulfo. Le « je » du narrateur est incarné par la figure de Juan Preciado, celle d'Eduviges Dyada, celle de Dorotea, celle de Damiana Cisneros, celle de Susana San Juan, celle de Pedro Páramo... Comme le souligne également Bertrand Westphal dans *Ecos críticos de Rulfo* :

Pedro Páramo n'est pas un roman simple qu'on lira dans le train, comme il m'est arrivé de le faire, en Italie, voici douze ans (le vestige d'un billet qui me servait alors de marque-page faisant foi). Le récit de Juan Rulfo est une espèce de poème en prose, symphonique pour les musiciens, polyphonique pour les bakhtiniens – un poème que l'on aura à décrypter en s'armant de patience.¹⁶⁶

Pedro Páramo est véritablement un roman polyphonique dans lequel se mêlent les voix. Celles des défunts remontées des tombes enténébrées pour transmettre l'histoire se joignent à la voix de Juan Preciado encore vivant. Les voix du passé se superposent à la voix du vivant, créant par là même un double niveau temporel de narration. Chacune des voix ne constitue qu'un fragment de vie qui passe par la parole, un écho éphémère venu rapporter la vérité. Et Bertrand Westphal de rajouter : « Je songe de même à Nathalie Sarraute, qui dès 1956 appréhendait et dénonçait les craquements de la forme romanesque avant de mettre en œuvre ses fameuses "sous-conversations", qui font chorus avec celles des héros rulfien. »¹⁶⁷ Et en effet, la forme romanesque canonique est éclatée et morcelée chez Rulfo. Il pulvérise une structure narrative linéaire pour reconstruire une forme littéraire à part entière qui se compose de voix entremêlées, de narrations gigognes imbriquées les unes dans les autres. Le roman appartient littéralement à la voix des damnés, à ses échos qui errent en enfer pour rapporter du passé la vérité.

Narrer l'enfer chez Juan Rulfo se transforme donc en exercice de création littéraire qui aboutit à la naissance d'un roman hybride et complexe dans lequel les récits se font et se défont.

Walter M. Miller Jr, à l'instar de Malcolm Lowry et de Juan Rulfo, est attaché à la symbolique des nombres. En effet, *A Canticle for Leibowitz* comporte trois parties majeures et trente chapitres en tout. Le chiffre trois, comme pour Dante, est un symbole fort pour l'auteur américain. Miller Jr, à travers la présence du chiffre trois, renvoie le lecteur à une divinité qui

¹⁶⁵ Eduardo Ramos-Izquierdo, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶⁶ Bertrand Westphal, *op. Cit.*, p. 160-161.

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 161.

fait défaut à l'humanité et place la spiritualité et l'Église au cœur de son roman. Par ailleurs, chacune des trois parties possède un titre qui s'imprègne explicitement de *La Bible*. La première grande partie qui ouvre le roman se nomme « *Fiat homo* ». Cette expression signifie « Que l'homme soit » et renvoie à la création d'Adam dans *La Genèse*, à la naissance de l'humanité même. Cette première partie dépeint une Église qui cherche à tout prix à préserver l'humanité du danger qu'elle représente pour elle-même. Elle est le pendant de la période qui a succédé à la chute de l'Empire romain et qui marque l'entrée dans le Moyen Âge. Cette période a vu le pouvoir de la papauté s'asseoir et l'Église s'élever :

The only demand for scribes and secretaries was created by the Church herself, whose tenuous hierarchic web was stretched across the continent (and occasionally to far-distant shores, although the dioceses abroad were virtually autonomous rulers, subject to the Holy See in theory but seldom in practice, being cut off from New Rome less by schism than by oceans not often crossed) and could be held together only by a communication network. The Church had become, quite coincidentally and without meaning to be, the only means whereby news was transmitted from place to place across the continent.¹⁶⁸

L'Église est la seule organisation à détenir le pouvoir utile – celui d'informer – dans un monde détruit, en pleine renaissance. Elle est donc dans cette première partie un phare dans la nuit pour l'humanité, un point de repères. La deuxième partie s'intitule « *Fiat lux* ». Ce « *fiat lux* » qui se traduit par « que la lumière soit » est une expression qui se trouve dans *La Genèse*. Cette expression est prononcée par Dieu au moment de la création du monde et traduit véritablement la naissance d'une ère nouvelle. Dans le roman, elle décrit la re-découverte d'un savoir séculaire et le réapprentissage des hommes :

Now a Dark Age seemed to be passing. For twelve centuries, a small flame of knowledge had been kept smoldering in the monasteries ; only now were their minds ready to be kindled. Long ago, during the last age of reason, certain proud thinkers had claimed that valid knowledge was indestructible – that ideas were deathless and truth immortal.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 53.

Seule l'Église avait besoin de scribes et de secrétaires. Les ramifications ténues de sa hiérarchie s'étendaient sur tout le continent et, parfois même, jusqu'à des rivages lointains dont les évêques diocésains étaient virtuellement les souverains autonomes, soumis théoriquement, mais rarement de fait, au Saint-Siège, car trop séparés de la Nouvelle-Rome, moins par un schisme que par des océans qu'on traversait rarement. On ne pouvait donc conserver union et cohésion que par un réseau de communications. Par conséquent et sans l'avoir voulu, l'Église était devenue la seule organisation qui pût transmettre les nouvelles de place en place, à travers le continent.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 90.

¹⁶⁹ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 133.

Maintenant, l'Âge des Ténèbres semblait prendre fin. Pendant douze siècles, une petite flamme de savoir avait couvé sous la cendre dans les monastères, et désormais l'on pouvait trouver des esprits prêts à être embrasés. Longtemps auparavant,

Mais cette partie fait également écho à la période historique qui a vu émerger les divergences qui ont désuni l'Église et l'État et qui a vu s'opposer la science et la religion. C'est une partie qui introduit la notion de scission, à nouveau, au sein d'une humanité en pleine reconstruction. Même si l'humanité est sortie de l'obscurité pour embrasser la lumière à travers la connaissance, elle s'apprête à replonger dans des ténèbres bien pires encore. La troisième partie a pour titre « *Fiat voluntas tua* » et se traduit par « Que ta volonté soit faite ». Cette ultime partie qui clôt le roman est le pendant de la civilisation contemporaine. C'est le miroir de l'époque dans laquelle nous vivons avec sa quête effrénée de progrès, sa soif de pouvoir et son désintérêt pour la foi, et son humanité vaniteuse et cupide :

There were spaceships again in the century, and the ships were manned by fizzy impossibilities that walked on two legs and sprouted tufts of hair in unlikely anatomical regions. They were a garrulous kind. They belonged to a race quite capable of admiring its own image in a mirror, and equally capable of cutting its own throat before the altar of some tribal god, such as the deity of Daily Shaving. It was a species which often considered itself to be, basically, a race of divinely inspired toolmakers ; any intelligent entity from Arcturus would instantly have perceived them to be, basically, a race of impassioned after-dinner speechmakers.¹⁷⁰

« *Fiat voluntas tua* » met en évidence une humanité qui méprise et qui veut toujours plus, perpétuellement insatisfaite. Cette insatisfaction permanente va entraîner littéralement la destruction totale de la terre et des hommes. « Que ta volonté soit faite » est une maxime implacable qui dans ce cas présent traduit la force du destin que les hommes ont créé et la violence dans laquelle l'humanité va disparaître.

Derrière cette symbolique du chiffre trois, se cache dans le roman de l'auteur américain une narration atypique. En effet, le lecteur est guidé dans ce grand voyage temporel par un narrateur omniscient, distancié et rapporteur d'un spectacle désolant. Cependant, dans une logique de dynamisme narratif et dans une volonté d'ancrer son récit dans la réalité, de le

certaines penseurs orgueilleux avaient proclamé que le savoir authentique était indestructible – que les idées ne pouvaient mourir et que la vérité était immortelle.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p 204-205.

¹⁷⁰ Walter M. Miller Jr, *A Cantic for Leibowitz*, op. Cit., p. 224.

En ce siècle, les vaisseaux spatiaux parcouraient de nouveau le ciel ; leur équipage était composé d'invraisemblables créatures aux cheveux crépelés, qui marchaient sur deux jambes et laissaient pousser des touffes de poils dans les régions anatomiques les plus inattendues. C'était une espèce bavarde. Ils appartenaient à une race parfaitement capable d'admirer sa propre image dans un miroir et également capable de se couper la gorge devant l'autel d'un dieu tribal, tel que la divinité de la Barbe Quotidienne. C'était une espèce qui se considérait souvent et fondamentalement comme une race de fabricants d'outils touchée par l'inspiration divine ; toute entité intelligente d'Arcturus eût instantanément perçu qu'ils étaient fondamentalement une véhémence race d'orateurs de banquets.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 337.

crédibiliser, Miller Jr insère des fragments d'interviews avec des journalistes, des prières, des télégrammes... Cette narration discontinue et interrompue a pour résultat d'impliquer le lecteur et l'immerger plus avant dans le récit. Pour finir, le découpage en trois parties a pour but de montrer au lecteur la progression de l'enfer et sa capacité à revenir encore et encore.

Pour Antoine Volodine, la symbolique des nombres n'a pas de place dans son roman *Des Enfers fabuleux*. Le roman est structuré autour de six grandes parties qui constituent l'ossature de base : « Des enfers fabuleux », « Leela (Leela dans les villes », « Ulke, Ulrike (paysage avant pendaison) », « Soleil des oiseaux », « Pogrome », « Lilith (Lilith à la plage) ». Ces six parties donnent la part belle aux étranges héros de Volodine. L'architecture primaire du roman met en évidence l'humain. Le découpage narratif est simple et repose sur la géographie fictive inventée par l'auteur. En effet, chacun des fragments narratifs de *Des Enfers fabuleux* correspond à une ville traitée dans le roman : Naagesh, Mourmansk, Woorakone... Cependant, quelques sous-parties ont pour titre : « Gouffre NJ9-1137 » ou encore « Gouffre NJ9-1452 ». Ces titres renvoient à un double sens : d'une part le gouffre géographique dans lequel sont coincés les héros de Volodine et d'autre part le gouffre métaphorique qui plonge les hommes en enfer. Volodine oppose donc dans *Des Enfers fabuleux* l'ossature primaire qui s'articule autour de l'humain et les sous-parties qui s'articulent autour des villes créatrices d'enfer. Nous avons donc d'une part les héros et victimes de l'enfer, et d'autre part les matrices de l'enfer. Il n'y pas de véritable complexité dans le découpage narratif chez l'auteur post-exotique. Cependant, la narration dans son récit est complexe. Ainsi, le lecteur est directement embarqué dans un voyage à travers la voix des héros qui racontent leur destin et leur misère : Weyloomaja, Wijeyekoon, Zain, Aiko... Le « je », le « nous », le « elle », tout se mêle dans le roman de l'auteur post-exotique :

[...] non seulement nous avons affaire à une appropriation de la mémoire de l'autre, mais aussi à une contamination due à la superposition, et qui va parfois jusqu'à l'indifférenciation ; d'autre part, le passage d'une mémoire à l'autre, d'un souvenir à l'autre – au-delà du fait de représenter une forme particulière du voyage post-exotique – participe du brouillage identitaire. Étant donné l'absence de frontières entre Je et Tu, l'emploi de la première personne singulier favorise la disparition des contraires et participe ainsi de la déstabilisation du discours [...] Certes, il ne s'agit pas ici d'une nouvelle orientation dans la narration, du « retour du sujet » dans la perspective postmoderne, mais d'une stratégie post-exotique par excellence, assurant, d'un côté, la survie des disparus et, de l'autre, la progression de la narration.¹⁷¹

¹⁷¹ Wolfgang Asholt et Marc Dambre, *Un Retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 191.

La parole rapportée n'appartient pas nécessairement à celui qui la rapporte. Le brouillage et la perte de repères narratifs font partie intégrante du roman post-exotique. Cette narration a pour objectif la survivance de la mémoire, la persistance de l'autre dans et malgré l'enfer. En outre, *Des Enfers fabuleux* est véritablement un roman polyphonique dans lequel un chœur de voix s'élève. Certaines de ces voix sont proches et d'autres terriblement loin, perdues dans leur destin. Les narrateurs sont multiples et les récits gigognes dans le roman qui appartient à ses héros cabossés et malmenés par une vie infernale. Le lecteur doit donc démêler les voix qui se succèdent et s'unissent pour reconstituer le trame. De plus, l'identité des narrateurs n'est pas toujours aisée à saisir. Le flou règne sur la structure narrative du roman de Volodine comme l'explique Anne Roche :

Selon un principe hérité des *Fictions* de Borgès, l'écriture de Volodine aggrave même la mise en abyme d'une plus vaste porosité des catégories narratives : tel personnage s'avère être un auteur ; mais l'auteur lui-même – qui a nom Volodine – ne serait qu'un narrateur parmi d'autres. Double perturbation donc : alors que dans les littératures romanesques puis modernes, l'identité du narrateur, omniscient puis intradiégétique, est de plus en plus constituée par sa narration, dans l'oeuvre de Volodine, la narration *dissipe et dissout* l'identité de l'instance qui la porte. Alors que dans la littérature romanesque et moderne, la narration ne « tient » que par la forte singularité de son narrateur, dans l'oeuvre de Volodine, le narrateur est à la fois multiple et délirant : il est mourant, mort, mutant... et ses identités sont fluctuantes. Plus rien ne se garantit de rien.¹⁷²

Par ailleurs, la littérature, en tant qu'élément intrinsèque au roman, a une fonction très précise pour Volodine. Le choix de la narration participe véritablement de cette fonction :

Sur la littérature, en mettant en abyme ses modalités d'existence : narrateurs, oeuvres, lecteurs qu'il superpose et confond avec celles de l'interrogatoire, de la torture et de la survie. Ce faisant, Volodine attribue à la littérature des fonctions particulières : celle de fournir un *espace de résistance* (production de fictions lors des interrogatoires), un *espace de liberté* (échappées hors des camps par l'imaginaire) et un *espace de mémoire* (souvent désaccordée). La difficulté (et la fascination dans laquelle nous retient l'oeuvre) provient en fait de ce que ces trois fonctions se brouillent les unes les autres de n'être pas vraiment compatibles ni superposables. En effet : la production de fictions dans une stratégie de résistance se doit d'être égarante, tout en offrant un contenu plausible ; la liberté de l'imaginaire ne connaît, elle, aucune contrainte et produit de l'imagination pure ; la mémoire, en revanche, prétend restituer des événements avérés. Or rien dans le texte ne distingue ces trois espaces, le plausible, l'inventé et l'avéré se confondent, si bien que le lecteur ne sait jamais quel crédit accorder à tel passage de texte, ni même *comment le lire*. Volodine invite le lecteur à une plus grande perspicacité envers les formes, les enjeux et les pratiques littéraires [...].¹⁷³

La littérature a pour Volodine la fonction d'être libératrice et salutaire dans la mesure où elle permet de se soustraire au monde et à la réalité au sein même du roman. La littérature et la production d'écrits sont essentielles dans l'oeuvre de l'auteur post-exotique. Par ailleurs, à

¹⁷² *Ecritures contemporaines 8 – Antoine Volodine fictions du politique, op. Cit.*, p. 32.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 36.

l'instar de Lowry, le lecteur peut distinguer trois niveaux de sens dans le roman, trois strates sémantiques qui se chevauchent. C'est pourquoi le lecteur tient une place fondamentale dans les romans de Volodine. Il est le seul qui a les cartes en mains et peut démêler le faux littéraire du vrai littéraire. Le récit de Volodine est un puzzle, un casse-tête qu'il faut résoudre pour en découvrir le mécanisme d'ouverture. Le narrateur de l'enfer est multiple parce que l'enfer est différent pour tous. Chacun l'expérimente dans sa chair et dans son âme. Chacune de ces voix raconte un morceau d'enfer. Tout est confusion dans la narration mais de ce chaos narratif naît un roman hybride qui traduit la douleur d'un peuple et son désespoir.

Pour Sony Labou Tansi, la narration n'est pas une représentation métonymique de l'enfer qu'il décrit. C'est pourquoi la structure narrative de *La Vie et demie* est classique. Le déroulement du récit est linéaire avec un narrateur omniscient qui a la faculté de rapporter la parole des « morts » mais qui prend à partie le lecteur dans le tout début du premier chapitre :

C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre. C'était au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer – où la forêt... Non ! La forêt ne compte pas, maintenant que le ciment armé habite les cervelles. La ville... mais laissez la ville tranquille.¹⁷⁴

Dès le premier paragraphe, le narrateur prévient le lecteur et le met en condition. Le monde n'est plus, une époque est définitivement morte. Le récit se déroule pourtant au temps où les choses étaient encore à leur place mais plus pour longtemps. Le narrateur, comme une supplique, s'adresse au lecteur pour tenter de stopper la machine dévastatrice. Cependant il n'existe pas de double niveau dans le récit, ni de polyphonie. L'auteur congolais s'attache ainsi plus au fond qu'à la forme du roman.

La narration se révèle ainsi souvent complexe dans la littérature moderne qui décrit l'enfer. Elle se fait polyphonique pour exprimer la désespérance et la douleur de vivre en enfer. Elle est chorale pour créer une harmonie qui contraste avec la dissonance sémantique engendrée par l'enfer. Mais elle peut être aussi classique sans pour autant perdre de son pouvoir à raconter l'enfer. Le « il », qui traduit la présence d'un narrateur omniscient, existe chez Miller Jr et chez Labou Tansi. À l'opposé, Lowry, Rulfo et Volodine font le choix du « je » pour

¹⁷⁴ Sony Labou Tansi, *op. Cit.*, p. 11.

exprimer l'enfer. Ainsi, le « je » cher à Dante existe-t-il toujours dans la narration moderne mais il s'est enrichi car le « moi » qui raconte est devenu multiple.

3 – Qu'est-ce qu'une vision infernale ?

Avant d'analyser ce qu'est une vision infernale, il convient de répondre à une première question : existe-t-il une vision infernale dans la littérature ?

La réponse est assurément oui. Ainsi, la réponse à la question « qu'est-ce qu'une vision infernale ? » peut être donnée. Nous devons puiser dans l'*Inferno* de Dante et dans le *Paradise lost* de Milton pour définir à la source ce qu'est une vision infernale. Après ce retour dans le passé littéraire, nous pourrions explorer l'expression moderne d'une vision infernale. La réponse à la question ci-dessus pourrait se résumer à ce simple vers de Dante : « Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate. »¹⁷⁵ Une vision infernale, c'est avant tout et surtout une vision de la désespérance. L'espoir est une chimère douloureuse dans la littérature qui explore l'enfer. L'idée de la désespérance est littéralement omniprésente. Les textes qui évoquent l'enfer ne peuvent s'en départir comme le traduit cet extrait du poème épique de Milton :

[...] jouet et proie des tourbillons déchirants où plongés à jamais, enveloppés de chaînes, dans ce bouillant océan. Là nous y converserons avec nos soupirs éternels, sans répit, sans miséricorde, sans relâche, pendant des siècles dont la fin ne peut être espérée [...].¹⁷⁶

Ce qui est à la fois flagrant et déchirant dans la littérature infernale, c'est cette absence de perspective qui condamne les damnés à un désespoir éternel. Le diable de Milton et ses compagnons déchus, bien que vils et détestables, suscitent l'empathie et la compassion du lecteur. La douleur du désespoir est perceptible et attristante. La possibilité d'entrevoir une issue est obsolète dans une vision infernale.

Cette vision de la désespérance présente dans les textes classiques se retrouve-t-elle dans la littérature moderne ?

¹⁷⁵ Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 40, en traduction française :

« Vous qui entrez laissez toute espérance. »

¹⁷⁶ John Milton, *op. Cit.*, p. 150, en traduction française :

[...] jouet et proie des tourbillons déchirants où plongés à jamais, enveloppés de chaînes, dans ce bouillant océan. Là nous y converserons avec nos soupirs éternels, sans répit, sans miséricorde, sans relâche, pendant des siècles dont la fin ne peut être espérée [...].

La vision infernale s'inscrit dans la constance et la permanence. La désespérance caractéristique d'une vision infernale pour Dante se perpétue invariablement chez les auteurs contemporains comme le trahit ce passage d'*Under the Volcano* : « How loathsome, how incredibly loathsome was reality »¹⁷⁷ L'absence d'espoir est un poids accablant que le damné doit porter tout au long du roman. L'âme du Consul est âme qui s'est égarée sur les chemins de traverses. Elle a fini par se perdre dans le néant sans perspective de retour : « My heart has the taste of ashes, and my throat is tight and weary with weeping. What is a lost soul ? It is one that has turned from its true path and is groping in the darkness of remembered ways.»¹⁷⁸ Dans une vision infernale, la voie que le damné emprunte est semée d'obstacles et d'embûches qui l'entraînent implacablement vers le fond et vers la fin. L'espoir est inexistant dans ce passage. La désolation qu'éprouve le Consul est une vague qui le submerge.

Chez Juan Rulfo, la désespérance se répand comme une pandémie : dans les rues, les murs des maisons désertées et infiltre l'air que plus personne ne respire : « Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Éste es uno de esos pueblos, Susana. »¹⁷⁹ Comala est figé pour l'éternité dans le chagrin et la douleur¹⁸⁰. Il est pétrifié par l'enfer et statufié par la désespérance : « Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y

¹⁷⁷ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 210.

« Comme la réalité était affreuse, incroyablement affreuse. »

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 357.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 346.

« Mon cœur a le goût des cendres, et ma gorge se serre lasse de pleurer. Qu'est-ce qu'une âme perdue ? C'en est une qui s'est écartée de son vrai chemin et tâtonne dans l'obscurité des routes du souvenir. »

Ibid, p.573.

¹⁷⁹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 140.

« Il y a des villages qui respirent le malheur. Pour les reconnaître, il suffit de flairer un peu de leur air vieux et engourdi, pauvre et maigre, comme tout ce qui est vieux. C'est un des ces villages, Susana. »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 99.

¹⁸⁰ En effet, sur une photo prise par Juan Rulfo lui-même intitulée « Solo ellos sacaron provecho » (Eux seuls en ont profité), nous pouvons voir une terre désolée que seuls peuplent les ocrbeaux. L'humanité semble avoir quitté ces lieux abandonnés dans lesquels la mort seule résonne. L'absence de perspective et l'absence d'espoir émanent véritablement de cette photo qui semble être l'expression même de la désespérance qui maudit Comala.

Béatrice Tatar, *Juan Rulfo photographe – Esthétique du royaume des âmes*, Photo 4 « Solo ellos sacaron provecho », Collection « Recherches et documents Amériques latines », Paris, L'Harmattan, 1994, [Annexe 11, p. 308].

allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho ? ¿Por qué se nos ha podrido el alma ? »¹⁸¹ La déchirure éprouvée par les âmes maudites de Comala est immense et violente. L'espoir est vain. Ce présent dans lequel elles sont engluées est et demeurera leur seul et unique horizon de douleur.

La résignation et le fatalisme semblent être inhérents à une vision infernale. En effet, nul ne peut envisager l'espoir. Les protagonistes doivent donc se résoudre à errer en enfer dans l'acceptation d'un avenir mort-né.

La littérature moderne porte en son sein, à l'instar de la littérature classique, la présence d'une vision infernale. Cependant, la littérature contemporaine, à travers la science-fiction notamment, et le vingtième siècle vont apporter de légères modifications à la définition de la vision infernale. Les grands bouleversements historiques et humains que connaît le siècle précédent vont ainsi apporter et introduire une dimension politique à la vision infernale littéraire.

Si elle reste clairement une vision de la désespérance, elle se définit également comme étant une vision dystopique. La Seconde Guerre mondiale, ses horreurs et les conséquences qui en découlent vont stigmatiser profondément les écrits qui suivront et plus particulièrement dans l'expression de la vision infernale.

Mais, tout d'abord, qu'est-ce qu'une dystopie ? Le mot *dystopie* vient de l'anglais *dystopia*, qui a été formé par l'association du préfixe *dys-* et du radical d'origine grecque, τόπος (topos : « lieu »). Cette association a été conçue pour rappeler le terme *utopie*, auquel il s'oppose. Le préfixe *dys-* est emprunté au grec δυσ-, et signifie négation, malformation, mauvais, erroné, difficile. Il a surtout une valeur péjorative. Il s'oppose ainsi clairement au préfixe ευ- (« heureux »). Le terme dystopie est donc directement rattaché à la notion de lieu. Il comporte une dimension péjorative. Cependant, la dystopie en tant que telle n'a pas qu'une valeur dépréciative pour le genre qu'elle qualifie et le texte qu'elle détermine. En effet, comme il est souligné dans le revue « Postures » :

Imaginer le meilleur, craindre le pire. Mais l'optimisme et le pessimisme ne sont pas forcément là où l'on pourrait les croire. L'utopie présente souvent une bonne dose de pessimisme face à un réel qui ne satisfait pas les attentes. D'un autre côté, on peut voir la dystopie comme un espoir d'éviter le pire. Tel un avertissement, il s'agit le plus souvent

¹⁸¹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 141, en traduction.

« Ce monde qui nous étreint de toutes parts, qui répand des poignées de notre poussière çà et là, qui nous déchiquette comme s'il voulait arroser la terre de notre sang. Qu'avons-nous fait ? Pourquoi notre âme a-t-elle pourri ? »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 100-101.

de projeter dans l'avenir, en les amplifiant, les défauts d'une société perfectible. Le XX^{ème} siècle et ses régimes totalitaires ont d'ailleurs inspiré de nombreux créateurs. [...] A l'aube du XXI^{ème} siècle, les grands bouleversements sociaux qui ont marqué les cinq dernières décennies et la redéfinition d'une responsabilité morale globale alimentent toujours ces réflexions et revendications à saveur utopique, et ce, tant sur la scène politique, que sociale ou artistique.¹⁸²

La dystopie a donc une valeur préventive. Elle montre le pire, place le lecteur face à un contexte difficile pour l'amener à réfléchir. Le terme *dystopie* n'est pas encore très répandu. On lui préfère souvent le terme de *contre-utopie* qui souligne l'idée d'opposition sémantique. L'apparition de la dystopie est donc intimement liée au contexte dans lequel le monde se trouve. L'enfer est un lieu connoté négativement et qui a pour dessein d'infliger un malheur perpétuel. Il s'exprime véritablement dans le genre de la dystopie. La vision infernale est donc pour trois des romans du corpus une vision dystopique car ils dépeignent un monde en déliquescence, une société sur le point d'imploser plongée dans un enfer total. L'expression de l'enfer dans *A Canticle for Leibowitz*, *La Vie et demie* et *Des Enfers fabuleux* est intrinsèquement liée à une dimension politique. En effet, chacun des trois romans met en scène un régime politique totalitaire et dictatorial au sein duquel les personnages sont violentés, massacrés. L'enfer est dans ce contexte une société despotique qui aliène le corps et l'âme. Chacun des trois romans incarne donc indubitablement une dystopie, une contre-utopie qui a pour but de confronter le lecteur à ce qui peut l'attendre dans un monde en souffrance, fragilisé par des années de guerre et d'instabilité politique. La dystopie, sous le couvert du fantastique ou de la science-fiction, offre pour autant une vision empreinte de réalisme, radicalement ancrée dans le concret qui offre à l'enfer une place centrale.

Sony Labou Tansi évoque dans son roman un Congo meurtri par les milices assassines, par les putschs militaires. La vision infernale de l'auteur congolais s'exprime à travers les exactions et les atrocités perpétrées par le Guide providentiel et les successeurs qui appliqueront la même politique ravageuse :

Le jour où l'université de Yourma protesta contre les politisations inconditionnelles des diplômés, le guide Henri-au-coeur-tendre donna l'ordre de tirer, les trois mille quatre-vingt-douze morts entrèrent tous dans la mort de Martial, puisque le soir du 20 décembre, on les vit marcher dans les rues, brandissant des drapeaux de sang, avec leurs blessures qui saignaient toujours.¹⁸³

¹⁸² *Utopie/dystopie, entre imaginaire et réalité in « Postures »*, sous la direction d'Elaine Després, UQAM, Montréal, 2010, p. 9-10.

¹⁸³ Sony Labou Tansi, *op. Cit.*, p. 86.

Le meurtre est totalement banalisé dans le roman de Labou Tansi. L'enfer est total pour le peuple qui subit l'oppression. L'écrivain pousse le vice jusqu'à utiliser l'ironie quand il choisit les noms de ses despotes « le Guide providentiel », « Henri-au-coeur-tendre »... Ses personnages dont les noms évoquent douceur, mansuétude et magnanimité ne sont que des monstres assoiffés de sang qui, sous couvert de la politique, exercent un pouvoir arbitraire et une justice sommaire.

La forme littéraire qu'est la dystopie est aussi une vision de la désespérance. Les peuples qui vivent sous le joug d'une dictature sont condamnés à souffrir et à mourir dans l'indifférence. L'horizon est vide et l'avenir ténébreux. La dystopie exprime une vision infernale politisée qui trouve un écho dans *A Canticle for Leibowitz* :

The world's been in a *habitual* state of crisis for fifty years. *Fifty* ? What am i saying ? It's been in a habitual state of crisis since the beginning – but for half a century now, almost unbearable. And *why*, for the love of God ? What is the fundamental irritant, the essence of the tension ? Political philosophies ? Economics. Population pressure ? Disparity of culture and creed ? Ask a dozen experts, get a dozen answers. Now Lucifer again. Is the species congenitally insane, Brother ?¹⁸⁴

L'enfer revient toujours à travers les gouvernements qui se succèdent mais qui se ressemblent et leur soif de guerre et de pouvoir. Les peuples sont manipulés et avilis, soumis à la volonté destructrice d'un état mortifère. La désespérance est omniprésente chez Miller qui reste profondément marqué par son expérience de pilote pendant la Seconde Guerre mondiale. Il fait preuve d'une implacable lucidité sur les hommes et leur folie maléfique. Il a vu ce que l'homme peut faire de pire et son roman en porte les traces :

He lowered the glasses slightly to watch the new Green Star encampment down at the roadside park. The area of the park had been roped off. Tents were being pitched. Utility crews worked at tapping the gas and power lines. Several men were engaged in hoisting a sign at the entrance to the park, but they held it edgewise to his gaze and he could not read it. [...]

MERCY CAMP NUMBER 18

¹⁸⁴ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, *op. Cit.*, p. 239-240.

« Depuis cinquante ans, le monde est en état de crise, de crise ordinaire, habituelle. Cinquante ans ? Que dis-je ? Cet état de crise lui est habituel depuis le commencement ; mais depuis un demi-siècle, c'est presque insupportable. Et pourquoi, pour l'amour de Dieu ? Qu'est-ce qui les irrite à la base, quelle est l'essence de la tension ? Des philosophies politiques ? Économiques ? Une population trop nombreuse ? Des différences de culture et de croyances ? Demandez à une douzaine d'experts, vous aurez une douzaine de réponses. Et maintenant voilà de nouveau Lucifer. L'espèce est-elle congénitalement insensée, frère ? »

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, *op. cit.*, p. 359.

He inspected the engine again. What had at first glance appeared to be a boiler, now suggested an oven or a furnace.¹⁸⁵

Les hommes mettent en place des camps de suicide pour abrégé la vie misérable et douloureuse qu'ils endurent. Ils sont frappés par la résignation. La fatalité de leur destin les rattrape et le désespoir les inonde. Cette image désolante et intolérable des camps est un cri de dénonciation de l'auteur contre la création des camps d'extermination et l'abomination qu'ils suscitent. L'abandon de l'idée de possibilité est avéré par l'existence de ce camp de « miséricorde ». Le meurtre consenti devient un acte de compassion et de bonté dans une société décadente. La vision infernale de l'auteur se traduit par la forme dystopique de son roman et par la désespérance qui l'habite.

Le concept de camp se retrouve également dans le roman d'Antoine Volodine. Le camp de concentration y est une représentation métonymique d'un système étatique tyrannique et destructeur qui vise à instrumentaliser et à réifier l'homme jusqu'à l'anéantir :

Ce sont des camps qui constituent la catégorie centrale, le cœur du phénomène concentrationnaire totalitaire, soit les KZ nazis, le Goulag et les systèmes concentrationnaires communistes asiatiques (*laogai*, etc.). Ces camps qui se caractérisent par une quadruple logique d'avilissement, de rééducation, de travail et d'anéantissement, apparaissent consubstantiels aux régimes qui les ont créés. Instruments de terreur et de refondation du social, ils ont la durée pour vocation : le « temporaire » ne concerne plus que le détenu. Ces camps sont les seuls à prospérer en dehors des périodes de guerre ou de crise : ils font corps avec l'idéologie et le projet politique qui les portent.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 281-282.

Il abaissa légèrement les jumelles pour regarder de nouveau le camp de l'Étoile Verte, installé sur le parking. On avait isolé l'endroit avec des cordes et des piquets. On y plantait des tentes. Des équipes branchaient le gaz et l'électricité. Plusieurs hommes étaient occupés à accrocher une grande pancarte à l'entrée du parc, mais ils la tenaient de côté et il ne put la lire. [...]

CAMP DE MISÉRICORDE NUMÉRO UN

ÉTOILE VERTE

ORGANISATION DE SECOURS

EN CAS DE DÉSASTRE [...]

Il regarda plus soigneusement l'engin. Ce qu'il avait pris à première vue pour une chaudière lui parut être maintenant un four.
Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 419-419..

¹⁸⁶ Joël Kotek, Pierre Rigoulot, *Le Siècle des camps*, Éditions JC Lattès, Paris, 2000, p. 21-22.

Les camps sont donc la résultante d'une doctrine politique dont le dessein est de briser l'individu en le plongeant dans un double enfer : physiologique et psychologique ce que met en avant l'auteur post-exotique dans *Des Enfers fabuleux* :

Tampon « Service sanitaire »... du kolkhoze expérimental !... C'était la perfusion pour pauvres !... On me coulait du chimpanzé !... Chien pouilleux en larges gouttes !... Humain à peine !... Le plasma de rechange kolkhozien... De l'animal artificiel !... Chairs martelables pour l'usine !... [...] Des enfers fabuleux, bien sûr !... Mais comment donc !... J'acceptais goulûment !... L'aubaine exceptionnelle !... Il parlait d'étoiles, de mondes lointains...¹⁸⁷

Volodine est très marqué par l'histoire de la Russie dont il est originaire. On retrouve dans ses narrats¹⁸⁸ la présence récurrente de cet enfermement relatif au camp et de ce désespoir déchirant¹⁸⁹. Volodine met en scène des dystopies violentes et décalées qui confrontent le lecteur à un univers sombre dans lequel l'homme est vil et cruel : « Les types venaient d'entrer, en uniforme, ils étaient trois ; ils avaient leur tête d'expéditions sales, la bouche sarcastique, des renflements qui annonçaient le meurtre ou le viol. »¹⁹⁰ La vision infernale chez l'auteur post-exotique est cette société fictive contre-utopique qui spolie les hommes de leur identité et de leur avenir. Volodine met en avant une vision infernale qui se traduit par une violente désespérance.

Par ailleurs, si la vision infernale s'exprime systématiquement par une récurrence de la désespérance à travers ou non la forme dystopique, elle se traduit aussi par l'omniprésence de la mort.

L'être humain est condamné à mort dès sa venue au monde. Le début implique irrémédiablement la fin. La naissance induit nécessairement la mort. Cependant, dans les cinq

¹⁸⁷ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux, op. Cit.*, p. 37-38.

¹⁸⁸ Un narrat est un néologisme inventé par Antoine Volodine pour qualifier chacun des découpages narratifs des romans post-exotiques. Les narrats fonctionnent comme de petites histoires à part entière.

¹⁸⁹ Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, Collection « Points », Éditions du Seuil, Paris, 1999, p. 39.

« [...] ici reposent la première nuit en face des interrogateurs, la première nuit au milieu des hommes entassés, la première nuit dans un cachot où avaient coulé, sans exception, tous les liquides que contient le corps des humains, la première nuit en présence d'un communiste dont on avait cassé toutes les dents sans exception, ici reposent la première nuit de transfert en train et ensuite toutes les nuits dans un wagon glacial, les nuits de somnolence à côté des cadavres, et la première nuit en contact avec la folie, et la première nuit de véritable solitude, la première nuit où les promesses étaient enfin tenues, la première nuit dans la terre.

La douleur et le désespoir sont palpables dans ce passage. La vision infernale y est également perceptible car Volodine décrit ici encore une société dystopique fictive et malgré tout bien trop réelle qui annihile.

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 104.

ouvrages du corpus, la mort n'est pas la fin d'un chemin. Elle est une rupture brutale du fil de la vie. Elle n'est pas naturelle mais est provoquée. Elle prend ainsi deux visages. Elle est alors engendrée soit par autrui, soit par soi-même. Certains des romans du corpus sont profondément marqués par les massacres et par l'idée d'une mort qui détruit en masse. L'homme est sacrifié par milliers ou pire par millions. La mort est environnante, presque palpable dans *A Canticle for Leibowitz* :

« And the prince smote the cities of his enemies with the new fire, and for three more days and nights did his great catapults and metal birds rain wrath upon them. Over each city a sun appeared and was brighter than the sun of heaven, and immediately that city whitered and melted as wax under the torch, and the people thereof did stop in the streets and their skins smoked and they became as fagots thrown on the coals. And when the fury of the sun had faded, the city was in flames ; and a great thunder came out of the sky, like the great battering-ram PIK-A-DON, to crush it utterly. Poisonous fumes fell over all the land, and the land was aglow by night with the afterfire and the curse of the afterfire which caused a scurf on the skin and made the hair to fall and the blood to die in the veins ». ¹⁹¹

Dans ce paysage *post* apocalyptique désolé, l'enfer est roi et la mort souveraine. Le cycle des massacres est immuable comme il sera analysé plus avant dans le développement. La mort devient littéralement une condition *sine qua non* pour exprimer l'enfer chez l'auteur américain. La mort devient une ennemie avec laquelle il faut composer. Elle est menaçante et frappe brutalement et massivement, implacable :

A Félix-Ville, les discours de Jean Coriace circulaient clandestinement en manuscrits appelés *obazansiani*, c'est-à-dire des mots de prophète. Ils faisaient des morts et des blessés. Ils faisaient des enragés. La guerre ! La guerre ne pardonne pas. On lâcha les mouches de Jean Calcium seize fois dans toutes les villes de la Katamalanasie. La seule ville de Félix-Ville perdit deux de ses cinq millions d'habitants. ¹⁹²

Les hommes ne sont que chairs mutilées et ravagées. Ils sont offerts en holocauste au nom du pouvoir et d'un jeu de guerre incessant. La mort impose sa présence dans le paysage africain et s'y installe durablement dans *La vie et demie*. La vision infernale passe par cette multitude

¹⁹¹ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 172-173.

« Et le prince frappa les villes de ses ennemis avec ce feu nouveau, et pendant trois jours et trois nuits ses grandes catapultes et ses oiseaux de métal firent pleuvoir la ruine. Au-dessus de chaque ville apparut un soleil plus brillant que le soleil dans les cieux, et la ville immédiatement fut foudroyée et fondit comme cire sous la torche, et les habitants s'arrêtèrent dans les rues, et leur peau fuma, et ils devinrent comme des fagots jetés sur charbons ardents. Et quand pâlit le soleil furieux, la ville était en flammes ; dans le ciel gronda un terrible tonnerre, tel le grand bélier PIK-A-DON, qui écrasa complètement la ville. Des vapeurs empoisonnées recouvrirent la terre, et la terre fut embrasée toute la nuit durant, et la malédiction du feu causa des dartres, fit tomber les cheveux et mourir le sang dans les veines.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 259-260.

¹⁹² Sony Labou Tansi, op. Cit., p. 176.

de meurtres et par la désespérance qu'elle génère. Le pogrom est une notion également très ancrée dans la littérature de Volodine : « Des membres en désordre bringuebalaient dans les flaques ; hors des cadavres s'échappait un fumet d'urine et de chair souillée [...]. »¹⁹³ Les cadavres désarticulés jonchent les rues et la terre de l'espace fictif créé par l'auteur *post* exotique. La mort est indissociable de la vision infernale dans les narrats de Volodine. Elle hante les hommes qui ont perdu tout espoir de voir la vie triompher.

Si cette vision d'une mort massive est aussi présente dans le roman de Rulfo, elle n'est pour autant pas la conséquence d'une guerre. Ainsi, elle est le fruit d'une malédiction jetée par un homme : Pedro Páramo. Il a maudit le village de Comala et ce village a pourri. Comala est une sentence de mort pour quiconque y descend. Il aspire la vie et est véritablement mortifère : « Y ésa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas ; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros. »¹⁹⁴ La mort est ici indubitablement infernale. Elle a déposé son voile ténébreux sur les pauvres terres de Comala qui ont péri. Ils maintenant condamnés à l'enfer pour l'éternité.

Malcolm Lowry offre au lecteur, contrairement aux autres auteurs, une image différente de la mort. Ainsi, si son omniprésence n'est pas remise en cause, elle ne s'exprime pas dans *Under the Volcano* par la multitude. En effet, elle jalonne tout le roman. Elle est une ombre qui colle pesamment le Consul :

... Night : and once again, the nightly grapple with death, the room shaking with daemonic orchestras, the snatches of fearful sleep, the voices outside the window, my name being continually repeated with scorn by imaginary parties arriving, the dark's spinet.¹⁹⁵

Ce combat contre la mort est perdu d'avance pour le Consul qui se noie dans l'alcool et s'autodétruit. La mort embrasse le Consul de son étreinte fatale. Elle est victorieuse dans le

¹⁹³ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 105.

¹⁹⁴ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 112.

« Et c'est pourquoi tout est plein d'âmes en peine. Un de ces va-et-vient de gens morts sans pardon, et qui ne l'obtiendront par aucun moyen, encore moins s'ils ont recours à nous. »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 64.

¹⁹⁵ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 41.

« ... Nuit : et une fois de plus, le corps à corps nocturne avec la mort, la chambre trépidante d'orchestres démoniaques, les bribes de sommeil apeuré, les voix à la fenêtre dehors, mon nom répété sans cesse avec mépris par des groupes d'arrivants imaginaires, les clavecins dans la ténèbre. »

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 86.

roman de Lowry. Son triomphe est total. Elle est la complice de l'enfer éprouvé par le Consul mais elle intervient comme une délivrance à une vie de souffrance.

Cette notion de délivrance a également été traitée par Miller Jr à travers la mise en place des camps de suicide. Bien qu'abominable, la mort devient dans ce contexte-ci un soulagement. Elle met un point final à une vie bien trop cruelle.

La vision infernale en littérature passe par l'omniprésence de l'absence d'espérance – renforcée dans certains cas par la forme littéraire de la dystopie – et par la souveraineté de la mort. Les romans sont jalonnés par le désespoir et la mort. Chacun des romans du corpus plonge le lecteur dans une réalité où la douleur et la mort sont omniprésentes. Le monde est en souffrance, prêt à exploser et à voir l'humanité disparaître. L'enfer se répand sur terre et envahit les cœurs et les âmes réduisant l'espoir à l'état de chimère. Un poids pèse littéralement sur chacun des romans modernes et le lecteur ressent à chaque page l'implacabilité du destin funeste qui se dresse.

Une vision infernale est donc littéralement une vision de la désespérance.

Chapitre 3 – Caractéristiques symboliques de l'enfer

L'enfer est un lieu, un monde alternatif qui possède son identité propre. En effet, cet espace singulier est fortement symbolisé, c'est pourquoi nous allons nous attacher à identifier et à analyser les symboles qui le caractérisent et le définissent. Pour cela, nous allons mettre en parallèle les configurations de l'enfer dans la littérature classique avec les configurations qui expriment l'enfer dans le corpus moderne. Cette étude comparative a pour but de montrer l'évolution de l'enfer et de ses configurations dans la littérature contemporaine ou au contraire d'en souligner la stagnation.

1- Les figures géométriques

Bien qu'il soit résolument clos, imperméable à la vie et aux êtres, l'enfer est un lieu marqué par des images, des référents ancrés dans la mémoire collective de l'humanité. Ainsi, certaines figures géométriques comme la verticale ou le cercle se retrouvent-elles projetées en enfer. Elles en sont les arcanes, en déterminent la structure et en définissent l'architecture.

A- La verticalité en enfer

Un lieu peut se voir et se traduire selon deux axes opposés mais qui peuvent néanmoins se croiser et fusionner : l'axe vertical et l'axe horizontal, traditionnellement perpendiculaires l'un à l'autre. L'horizon est une ligne, une limite de la vue qui semble séparer le ciel de la mer. L'axe vertical s'apparente à la station debout, est une projection vers le haut, il peut également être le lien qui unit deux espaces situés dans des plans divergents. En enfer, l'horizon ne peut avoir de pertinence, le damné étant éternellement englué dans une prison labyrinthique qui le perd. La notion de limite est dépourvue de sens dans l'espace infernal, la finitude est obsolète, impensable comme le décrit Victor Hugo dans *La Fin de Satan* :

Il vola dix mille ans. Pendant dix mille années,
 Tendait son cou farouche et ses mains forcenées,
 Il vola sans trouver un mont où se poser.
 L'astre parfois semblait s'éteindre et s'éclipser,
 Et l'horreur du tombeau faisait frissonner l'ange ;
 Puis une clarté, pâle, obscure, vague, étrange,
 Reparaissait, et l'ange alors disait : Allons.
 Autour de lui planaient les oiseaux aquilons.
 Il volait. L'infini sans cesse recommence.¹⁹⁶

L'idée d'un avenir ne peut s'épanouir en enfer, le temps se dilue dans une éternité qu'aucun être vivant ne saurait violer sinon peut-être Dante personnage. L'axe horizontal n'est donc pas une caractéristique symbolique de l'enfer. L'axe vertical, au contraire, trouve un écho dans la logique infernale, il en est une dynamique. En effet, chaque mort effectue une descente passive lors de son enterrement. La mise en terre constitue un premier glissement le long de cet axe et le cadavre s'enfonce sous terre en suivant une ligne verticale. La notion de descente est intrinsèquement liée à l'enfer et est présente dans les croyances populaires comme l'explique Pierre Brunel dans son ouvrage : « Par exemple le coucher du soleil, répété chaque jour, a laissé dans l'âme humaine une image fondamentale qui est liée à la descente aux Enfers. »¹⁹⁷ Le soleil accomplit une chute dans la mer et cette chute représente une mort symbolique, mort dans laquelle le défunt-soleil semble s'enfoncer sous terre, dans les tréfonds des enfers. En outre, les textes mythiques de l'antiquité grecque et l'antiquité romaine évoquent l'image de la descente dans les profondeurs obscures de la terre. Le poète latin Virgile en fait ainsi brièvement mention dans *L'Énéide* :

Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes
 Et Chaos et Phlegethon [loca nocte tacentia late],
 Sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro
 Pandere res alta terra et caligine mersas.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Victor Hugo, *La Fin de Satan*, op. cit., p. 771.

¹⁹⁷ Pierre Brunel, *Op. Cit.*, p. 40.

¹⁹⁸ Virgile, *L'Énéide*, VI, 264 à VI, 267, op. cit., p. 17, en traduction française :

L'utilisation des termes « enfouis » et « profondeurs » véhiculent l'idée d'une pénétration du haut vers le bas, ce qu'Homère avait précédemment évoqué dans *L'Odyssée* : « Là, pendant qu'Euryloque, aidé de Périmède, se charge des victimes, je prends le glaive à pointe qui me battait la cuisse et je creuse un carré d'une coudée ou presque ; puis, autour de la fosse, je fais à tous les morts les trois libations [...]. »¹⁹⁹ Avec les mots « creuse », « trou » et « fosse », Homère place spontanément l'enfer sous terre, dans les entrailles ce qui implique nécessairement une descente pour le découvrir et l'atteindre. Jacques Le Goff dans *La Naissance du purgatoire* entérine l'idée d'un enfer souterrain qui s'appréhende dans la verticalité : « La géhenne est sous l'abîme ou sous la terre qui lui sert de couvercle. On peut y parvenir par le fond de la mer, en creusant dans le désert, ou derrière de sombres montagnes. »²⁰⁰ La verticalité est ambivalente, elle est à la fois ascendante et descendante. Cependant, cette ambivalence n'est pas pertinente en enfer. En effet, le glissement vers le dedans n'implique pas de glissement retour vers le dehors, il ne peut y avoir de retour, dans le lieu infernal. Cette image d'une descente fatale est déterminée par la chute que l'archange du mal, le prince des ténèbres Satan a tracée lors de son bannissement des cieux par Dieu que relate *La Bible* :

Puis je vis un Ange descendre du ciel, ayant en main la clé de l'Abîme, ainsi qu'une énorme chaîne.

Il maîtrisa le Dragon, l'antique Serpent – c'est le Diable, Satan – et l'enchaîna pour mille années.

Il le jeta dans l'Abîme, tira sur lui les verrous, apposa des scellés, afin qu'il cessât de fourvoyer les nations jusqu'à l'achèvement des mille ans. Après quoi, il doit être relâché pour un peu de temps.²⁰¹

La descente en enfer de Lucifer en détermine la compréhension et symbolise la localisation et l'architecture de cet espace de souffrance. Victor Hugo reprend cette catabase subie dans son roman. La chute de Satan est le point de départ de l'enfer, sa naissance :

Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme.

Il n'avait pas encor pu saisir une cime,

Dieux qui possédaient l'empire des âmes, Ombres silencieuses, Chaos, Phlégéthon [lieux qui vous étendez dans la nuit muette], que vos lois me permettent de redire ce que j'ai entendu, et que votre volonté m'accorde de dévoiler les choses ensevelies dans les profondeurs sombres de la terre.

¹⁹⁹ Homère, *L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 275.

²⁰⁰ Jacques Le Goff, *La Naissance du purgatoire*, *op. cit.*, p. 61.

²⁰¹ *La Bible de Jérusalem, L'Apocalypse*, [20 : 1,3], *op. cit.*, p. 2081.

Ni lever une fois son front démesuré.
 Il s'enfonçait dans l'ombre et la brume, effaré,
 Seul, et derrière lui, dans les nuits éternelles,
 Tombaient plus lentement les plumes de ses ailes.
 Il tombait foudroyé, morne, silencieux,
 Triste, la bouche ouverte et les pieds vers les cieus,
 L'horreur du gouffre empreinte à sa face livide.
 Il cria : - mort ! – les poings tendus vers l'ombre vide.
 Ce mot plus tard fut homme et s'appela Caïn.
 Il tombait. Tout à coup un roc heurta sa main ;
 Il l'étreignit, ainsi qu'un mort étreint sa tombe,
 Et s'arrêta.
 Quelqu'un, d'en haut, lui cria : - tombe !.²⁰²

Satan s'enfonce dans l'abîme, dans le gouffre infernal, il accomplit une longue descente, une chute totale sans possibilité de rompre le glissement. Cette catabase résonne également dans le poème épique de John Milton au sein duquel le lecteur est témoin de la malédiction subie par Satan :

Him the Almighty Power
 Hurl'd headlong flaming from the ethereal sky,
 With hideous ruin and combustion, down
 To bottomless perdition, there to dwell
 In adamant chains and penal fire,
 Who durst defy the Omnipotent to arms.²⁰³

La déchéance de l'ange est totale et irréversible, la ligne droite qu'il trace est indélébile et marque l'enfer de son empreinte.

La catabase de Satan trouve un écho lointain dans *Inferno* de Dante. S'il n'est pas fait mention de la chute à proprement parler, la descente est pourtant un des fondements de l'enfer dantesque :

Qual pare a riguardar la Carisenda

²⁰² Victor Hugo, *op. cit.*, p. 767.

²⁰³ John Milton, *op. cit.*, p. 117, en traduction française :

Le souverain pouvoir le jeta flamboyant, la tête en bas, de la voûte éthérée ; ruine hideuse et brûlante : il tomba dans le gouffre sans fond de la perdition, pour y rester chargé de chaînes de diamant, dans le feu qui punit : il avait osé défier aux armes le Tout-Puissant !

Sotto 'l chinato, quando un nuvol vada
 Sovr' essa sí, ched ella incontro penda :
 Tal parve Antèo a me che stava a bada
 Di vederlo chinare, e fut al ora
 Ch'i' avrei voluto ir per altra strada.
 Ma lievemente al fondo che divoraLucifero con Giuda, ci sposò ;
 Né, sí chinato, lí fece dimora,
 E come albero in nave si levò.
 [...] Come noi fummo giú nel pozzo scuro
 sotto i piè del gigante assai piú bassi [...].²⁰⁴

L'enfer de Dante est un lieu représenté dans une verticalité descendante dont Satan est la métaphore évidente. En effet, le diable est planté dans les entrailles de la terre qu'il transperce comme une flèche meurtrière. Pour le poète florentin, la descente est en premier lieu physique, mais, bien évidemment, sa catabase possède une autre signification. La descente est celle de l'âme qui s'enfonce, accablée par le poids des péchés comme le souligne Youri Lotman dans *La Sémiosphère* :

Par conséquent les déplacements qui ont lieu dans le texte de Dante sont toujours des descentes ou des ascensions. Ces concepts eux-mêmes ont une signification symbolique : derrière les descentes et ascensions réelles l'on peut entrevoir l'ascension ou la descente spirituelle. Tous les péchés, que Dante ordonne en une stricte hiérarchie, ont un point d'ancrage spatial, de sorte que le poids du péché correspond au niveau de profondeur auquel se trouve le pécheur.²⁰⁵

Le pécheur est littéralement entraîné par le fond par le degré de ses vices. Il suit la verticale pour atteindre la bolge où il est condamné à séjourner pour toujours.

²⁰⁴ Alighieri Dante, *op. cit.*, p. 285 – 287, en traduction française :

Telle paraît s'incliner la Garisenda
 Dans le sens contraire, si d'en bas on regarde
 Lorsque passe un nuage, vers le côté qui penche,
 Tel me parut Antée, à moi qui attendais
 Pour le voir s'incliner, et ce fut le moment
 Où j'aurais bien voulu prendre un autre chemin.
 Mais il nous déposa tout doucement
 Dans l'abîme qui dévore Lucifer et Judas ;
 Et ne resta pas longtemps penché,
 Mais il se redressa comme un mât de navire.
 [...] Quand nous fûmes en bas dans le puits obscur,
 Beaucoup plus bas que les pieds du géant [...].

²⁰⁵ Youri Lotman, *La Sémiosphère*, traduction de Anda Ledenka, collection *Nouveaux actes sémiotiques*, PULIM, Limoges, p. 103.

La verticalité infernale exprimée à travers la descente dans le gouffre, l'enfoncement dans un trou, trouve un sens dans la littérature moderne. Ainsi, le roman de Juan Rulfo confronte-t-il le lecteur à une plongée dans un enfer insidieux et sournois. Juan Preciado s'enlise dans le village silencieux de Comala, creusé au pied des montagnes, ceint par un relief rude, il est dans la nécessité d'opérer une catabase pour atteindre son but et accomplir sa destinée :

« El camino subía y bajaba : “ *Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube ; para el que viene, baja.*” [...] Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. »²⁰⁶

Le protagoniste exécute une descente dans le village de Comala qui le condame littéralement à plonger en enfer parce que comme le souligne Bertrand Westphal :

La question, à la limite, est de connaître l'orientation de ce mouvement de va-et-vient – mouvement dont on comprend très vite qu'il n'est pas à entendre en termes de géométrie euclidienne : si l'on peut aller à Comala, on n'en revient pas... sauf à se transformer en revenant.²⁰⁷

La descente de Juan Preciado représente la marche vers son enfer personnel, cette chute symbolise le renoncement à la vie et à l'avenir, elle est l'incarnation de la mort. Comala est un gouffre infernal dans lequel les âmes pourrissent, un puits dans lequel on tombe.

A l'instar de Rulfo, Antoine Volodine met en relief le paysage dangereux et menaçant à l'intérieur duquel le damné lutte pour ne pas tomber, pour échapper à son destin déjà tracé :

A droite en contrebas un précipice béait. Alors qu'il se débattait, il aperçut quelques-unes des épreuves qui lui étaient promises, si jamais il culbutait dans le vide ; des flèches minérales, des javelots dressés, entre lesquels guettaient des rivières d'acide bleu, des puits d'eau en ébullition, dont le pourtour était laqué de roche encore molle, des lames qui ternissaient une buée orange. S'il tombait il ouvrirait ses ailes, amortirait sa chute, mais ce serait pour se déchiqueter contre l'enfer.²⁰⁸

Wijeyekoon est une évocation de Lucifer et de sa damnation, il est face à son avenir, destinée maudite que seul le malheur nourrit. La chute est inéluctable et l'enfer est fatalité, son sort est scellé parce que le gouffre porte en son sein des armes naturelles destructrices, la verticalité est ici déchirante et déchirure, elle est pénétration.

²⁰⁶ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 66-67.

Le chemin allait, montait et descendait : « *Il monte ou descend selon que l'on va ou que l'on vient. Pour qui va, il monte ; pour qui vient, il descend.* » [...] Après avoir gravi les cols on ne faisait plus que descendre.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 10-11

²⁰⁷ Bertrand Westphal, « *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate* » in *Ecos críticos de Rulfo*, op. cit., 153-154.

²⁰⁸ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. cit., p. 150.

Si la verticalité est pénétrante, Lotman soulève un autre point dans son analyse : s'il y a descente chez Dante, il y a aussi ascension parce que son enfer est incarné par un gouffre montagneux hostile. Si en enfer la descente est absolue dans la mesure où le retour est impossible - on descend en enfer mais on n'en revient pas - l'image de la montagne en tant que métaphore de la verticalité repose sur la dualité. En effet, elle est à la fois ascendante et descendante, et elle se dresse dans le puits infernal devenant alors une caractéristique symbolique de l'enfer récurrente et une représentation de la verticalité :

Ma perché Malebolge inver' la porta
Del bassissimo pozzo tutta pende,
Lo sito di ciascuna valle port
Che l'una costa surge e l'altra scende ;
Noi pur venimmo al fine in su la punta
Onde l'ultima pietra si scoscende.
[...] Su per lo scoglio prendemmo la via,
ch'era ronchioso, stretto e malagevole,
ed erto piú assai che quel di pria.²⁰⁹

La montagne s'étend dans l'enfer de Dante, elle y est omniprésente. Le roc y est acéré, le chemin sinueux et tortueux, elle est infernale. Cette montagne n'est pas sans rappeler les Alpes qui prennent source dans le pays du poète. L'image du sommet se retrouve dans l'œuvre de Milton *Paradise lost*. Les montagnes, dans l'enfer du poète, s'épanouissent et constituent le paysage infernal dans lequel Satan et ses disciples sont condamnés à séjourner :

Thus roving on
In confus'd march forlorn, th'adventurous bands,
With shuddering horror pale, and eyes aghast,
Wiew'd first their lamentable lot, and found

²⁰⁹ Alighieri Dante, *op. cit.*, p . 218, en traduction française :

Mais puisque Malebolge est tout entière penchée
Vers l'orifice du dernier puits,
La position de chaque vallée comporte
Qu'une paroi s'élève et l'autre moins,
Nous parvînmes enfin à la crête
Où fait saillie le dernier roc.
[...] Sur ce rocher nous prîmes le chemin,
qui était rugueux, étroit et malaisé,
et bien plus escarpé que celui d'avant.

No rest : tough many a dark and dreary vale
They pass'd, and many a region dolorous,
O'er many a frozen, many a fiery Alp,
Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death,
A universe of death, wick God by curse
Created evil, for evil only good [...].²¹⁰

L'enfer de Milton dessine des creux et des pics, opposant gouffre et sommet ; la nature est hostile, littéralement dangereuse. La nature se fait violente, elle entrave l'ange déchu dans son séjour infernal, elle est coercitive. Cependant, la verticalité, à travers le prisme de l'auteur anglais, s'exprime dans sa phase ascendante. L'enfer se comprend moins dans la descente, dans la pénétration que dans l'ascension ; les montagnes se gravissent :

There stood a hill not far, whose grisly top
Belch'd fire and rolling smoke ; the rest entire,
Shone with a glossy scurf ; undoubted sign
That in his womb was hid metallic ore,
The work of sulphur. Thither, wing'd with speed
A numerous brigad hasten'd ; as when bands
Of pioneers, with spade and pickaxe arm'd,
Forerun the royal camp, to trench a field,
Or cast a rampart.²¹¹

Si Youri Lotman rapporte dans *La Sémiosphère* que : « [...] la ligne droite [est] considérée comme équivalente au bien [...] »²¹² dans le système de pensée pythagoricien, en enfer, la ligne droite s'apparente au mal, elle est symbole de décadence, incarnant véritablement la

²¹⁰ John Milton, *Paradise lost*, *op. cit.*, p. 164, en traduction française :

Ainsi errantes dans leur marche confuse et abandonnée, les bandes aventureuses, pâles et frissonnant d'horreur, les yeux hagards, voient pour la première fois leur lamentable lot, et ne trouvent point de repos ; elles traversent maintes vallées sombres et désertes, maintes régions douloureuses par-dessus maintes Alpes de glace et maintes Alpes de feu : rocs, grottes, lacs, mares, gouffres, antres et ombres de mort ; univers de mort, que Dieu dans sa malédiction créa mauvais, bon pour le mal seulement [...].

²¹¹ *Ibid*, p. 137, en traduction française :

A peu de distance s'élevait une colline dont le sommet terrible rendait, par intervalles, du feu et une roulante fumée ; le reste entier brillait d'une croûte lustrée ; indubitable signe que dans les entrailles de cette colline était cachée une substance métallique, œuvre du soufre. Là, sur les ailes de la vitesse, une nombreuse brigade se hâte, de même que des bandes de pionniers armés de pics et de bêches, devançant le camp royal pour se retrancher en plaine, ou élever un rempart.

²¹² Youri Lotman, *op. cit.*, p. 106.

chute, la déchéance. La verticalité en tant que symbole maléfique est indissociable de l'enfer, elle en est une traduction, un vecteur de compréhension.

La verticalité, dans la littérature moderne, s'exprime également à travers une autre métaphore. Si la montagne, après analyse, est clairement indissociable de la représentation de l'enfer, le volcan se transforme aussi en image infernale.

En effet, Antoine Volodine crée, dans *Des Enfers fabuleux*, un paysage ravagé, que dessinent les montagnes et les volcans, une nature hostile et infernale qui annihile l'humanité : « Des sommets, en ravage d'incendie ! Volcans ! Le plus proche entre tous célèbre ! [...] Des bouches de feu dans un dédale de cônes, de ravins ! »²¹³ Le volcan est une droite qui se hisse vers le ciel ténébreux des enfers de l'auteur post-exotique, il est à la fois élévation et chute, laissant les hommes le gravir pour mieux les détruire en les aspirant en son sein maléfique. La verticalité est ascendante et descendante dans l'enfer de Volodine. Cependant, si l'ascension est délibérée, expression du libre-arbitre, la descente est provoquée par le volcan, elle est subie par le damné dont le sort est scellé par l'enfer.

Les volcans trouvent une résonance dans le paysage mexicain de Malcolm Lowry et se dressent tels deux ombres menaçantes plantées pour l'éternité dans le sol, ils sont comme deux flèches qui lacèrent le ciel :

Two mountain chains traverse the republic roughly from north to south, forming between them a number of valleys, which is dominated by two volcanoes, lies, six thousand feet above sea-level, the town of Quauhnahuac.²¹⁴

Les volcans sont littéralement tournés vers les cieux mais ils sont pourtant terriblement loin de Dieu. Ainsi, ces deux volcans incarnent-ils une image infernale, ceignant et écrasant de toute leur hauteur la ville de Quauhnahuac, prisonnière de leur domination maléfique : « The volcanoes seemed terrifying in the wild sunset. »²¹⁵ La verticalité des volcans se traduit dans

²¹³ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 148.

²¹⁴ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 9.

Deux chaînes de montagnes traversent la république du Nord au Sud à peu près, qui ménagent entre elles nombre de vallées et de plateaux. En contre-haut d'une de ces vallées que dominant deux volcans s'étend, à deux mille mètres au-dessus du niveau de la mer, la ville de Quauhnahuac.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 35.

²¹⁵ *Ibid*, p. 15.

sa phase ascendante parce qu'ils ne peuvent être atteints sans escalade. Cependant, la verticalité du volcan est ambivalente, duelle. S'il y a montée, il y a, *de facto*, descente. Le volcan est une montagne dont le cœur est une plaie béante, son sommet est une bouche qui s'ouvre pour avaler et dévorer, un gouffre qui se nourrit des âmes damnées : « It was crumbling too, whatever it was, collapsing, while he was falling, falling into the volcano, he must have climbed it after all, though now there was this noise of foisting lava in his ears, horribly [...]»²¹⁶ L'ascension du volcan se termine, chez l'auteur anglais, fatalement par une chute, par la mort du consul, plongé en enfer, dans l'enfer du Mexique et de sa souffrance. La ligne verticale constitue un unique aller-retour, un aller vers l'immensité du ciel et un retour dans l'antre du mal.

Par ailleurs, la verticalité est véritablement environnante chez Lowry, elle est partout, s'exprime dans des objets, des images qui se font symboles de l'enfer endémique dans la ville de Quauhnahuac : « Brutal looking candelabra castus swung past, a ruined church, full of pumpkins, windows bearded with grass. Burned, perhaps, in the revolution, its exterior was blackened with fire, and it had an air of being damned. »²¹⁷ Les cactus sont érigés et l'église s'élève sinistrement, vecteurs de verticalité dans ce paysage désolé, dans cette ville maudite, verticalité qui ne peut être autre qu'infernale.

La verticalité est, en conclusion, une indubitable dimension infernale et un élément structurant de l'enfer. Cette verticalité est une image référente dans l'imaginaire collectif et permet d'incarner l'enfer dans l'esprit de l'homme. Elle peut traduire l'élévation lorsque l'on grimpe le long de son axe mais elle exprime surtout la chute, chute du corps et de l'âme, la décadence irréversible. La verticalité est ainsi une malédiction parce qu'elle est une allégorie de l'enfer.

Dans le sauvage coucher du soleil, les volcans semblaient redoutables.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 45.

²¹⁶ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. Cit.*, p. 375.

Quoiqu'il en fût, ça croulait aussi, ça s'effondrait tandis que lui-même tombait, tombait dans le volcan, qu'il avait dû escalader après tout, bien qu'il y eût maintenant à ses oreilles cet horrible bruit de lave insinuante [...].

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 619-620.

²¹⁷ *Ibid*, p. 242.

Des cactus-cierges à l'aspect rude défilèrent, suivis d'une église en ruine, pleine de citrouilles, les fenêtres embarbées d'herbe. Brûlée, sans doute, durant la révolution, ses murs étaient noircis par l'incendie et elle avait l'air d'être damnée.

Ibid, p. 407.

B- Le cercle et ses représentations

Le cercle est une figure paradoxale. En effet, le cercle est en premier lieu un symbole de perfection et une représentation de Dieu comme l'écrit Georges Poulet *Les Métamorphoses du cercle* :

Il y a une fameuse définition de Dieu qui, pendant des siècles ; a joué un rôle considérable, non seulement dans la pensée des théologiens et des philosophes, mais encore dans l'imagination des poètes : Deus est sphaera cujus centrum ubique, circumferentia nusquam ; Dieu est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part.²¹⁸

Le cercle est une figuration de Dieu, de la divinité, il est pureté. Cependant le cercle, s'il définit Dieu, est une figure géométrique qui trouve un véritable sens en enfer, il possède donc une image ambivalente. Ainsi, si la droite verticale est un symbole récurrent dans la description de l'enfer, le cercle caractérise également le lieu de l'éternelle douleur à travers des images et des métaphores, il est omniprésent dans la lecture de l'enfer. Ainsi, Homère, dans *L'Odyssée*, suggère le caractère infernal du cercle à travers le supplice de Sisyphe :

Je vis aussi Sisyphe, en proie à ses tourments : ses deux bras soutenaient la pierre gigantesque, et, des pieds et des mains, vers le sommet du tertre, il la voulait pousser ; mais à peine allait-il en atteindre la crête, qu'une force soudain la faisant retomber, elle roulait au bas, la pierre sans vergogne ; mais lui, muscles tendus, la poussait derechef ; tout son corps ruisselait de sueur, et son front se nimbait de poussière.²¹⁹

Le poète grec traduit dans cette scène de torture l'implacabilité du cercle symbolisé à la fois par la pierre et par son mouvement. Le cercle induit la notion d'infini. Il ne possède ni commencement ni achèvement, le début et la fin fusionnent pour disparaître l'un dans l'autre comme le souligne Georges Poulet dans son livre *Les Métamorphoses du cercle*²²⁰ : « Pas de forme plus "achevée" que le cercle. Pas de forme plus *durable* non plus. » Ainsi l'idée de finitude est incompatible avec la figure du cercle, figure géométrique symbole de perfection mais aussi symbole d'éternité. Le cercle n'est que répétition, recommencement perpétuel et se transforme alors véritablement en supplice. Le cercle revêt littéralement un caractère maléfique et se fait instrument de l'enfer pour tourmenter à jamais le damné. L'auteur qui a fait du cercle la représentation même de l'enfer est indiscutablement Dante. La machinerie infernale du poète florentin s'exprime par des courbes et des cercles. La structure même de

²¹⁸ Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, Paris, 1961, p. 3.

²¹⁹ Homère, *op. cit.*, p. 294.

²²⁰ Georges Poulet, *op. cit.*, p. 1.

l'enfer est un labyrinthe concentrique qui ne laisse aucun espoir aux âmes en souffrance. Dante va même plus loin dans la conception architecturale du lieu infernal : il conjugue verticale et cercle pour créer un entonnoir impitoyable :

Luogo è in inferno detto Malebolge,
Tutto di pietra, di color ferrigno,
Come la cerchia che dintorno il volge.
Nel dritto mezzo del campo maligno
Vanegia un pozzo assai largo e profondo,
Di cui *suo loco* dicerò l'ordigno.
Quel cinghio che rimane adunque è tondo
Tra 'l pozzo e 'l piè de l'altra ripa dura,
E ha distinto in dieci valli il fondo.²²¹

L'enfer de Dante est une imbrication de cercles s'étrécissant dans lesquels la violence va *crescendo* à chaque pallier de la descente. Dante tourne dans l'enfer qu'il visite, la courbe est ici un vecteur de douleur et une incarnation du mal. Youti Lotman, dans *La Sémiosphère*, analyse le choix de Dante de figurer son enfer à travers un cercle :

Dante relie son propre système éthique à son système cosmique. Le modèle cosmique de Dante était influencé par les idées d'Aristote, de Ptolémée, d'Al Fergani et du Grand Albert, et particulièrement ceux de Pythagore. A la lumière des idées pythagoriciennes sur la perfection du cercle et de la sphère parmi les figures et les corps géométriques, nous pouvons expliquer la structure circulaire de l'Enfer de la façon suivante : le cercle est l'image de la perfection ; cependant un cercle placé au sommet représente la perfection du bien, tandis qu'un cercle placé en bas représente le mal ultime.²²²

Même si la verticale existe dans l'ossature de l'enfer, la logique infernale de Dante repose essentiellement sur la mécanique du cercle, cercle qui constitue la pierre angulaire de l'enfer et qui en est l'architecture de base. Cette structure circulaire se donne à voir dans toute sa

²²¹ Aligieri Dante, *op. cit.*, p. 164, en traduction française :

Il est en enfer un lieu dit Malebolge
Tout fait de pierre, couleur du fer,
Comme le cercle de roche qui l'entoure.
Juste au milieu de cet enclos maudit
S'ouvre un puits très large et très profond
Dont en don lieu je dirai l'ordonnance.
L'enceinte qui reste est de forme arrondie
Entre le puits et la dure falaise
Et le fond se divise en dix vallées.

²²² Youri Lotman, *op. cit.*, p. 106.

complexité et dans toute sa cruauté dans une des illustrations de Sandro Botticelli²²³ pour *La Divine comédie* de Dante exposant l'entonnoir infernal aux yeux de tous :

La structure de l'enfer y est conforme à celle que décrit *La divine comédie* : un entonnoir dont le sommet, recouvert par l'écorce terrestre, comporte une entrée secrète, et dont le bout, occupé par Satan, touche au centre de la terre. Un vestibule, neuf cercles de plus en plus étroits, chacun de trois cercles inférieurs, divisé lui-même en plusieurs autres. Le dernier cercle est de dimensions si réduites que, au-delà de la pointe de l'entonnoir, le dessin s'élargit soudain en une demi-sphère [...].²²⁴

Les cercles s'étrécissent dans cet enfer implacable, ils écrasent les âmes en perdition, formant une prison inviolable qui enserre jusqu'à l'étouffement. Le cercle est véritablement l'incarnation de mal, médium à travers lequel l'enfer s'exprime et s'épanouit.

Cette image du cercle comme forteresse maléfique est évoquée dans le poème épique de Milton :

Long is the way
And hard, that out of Hell leads up to light.
Our prison strong ; this huge convex of fire,
Outrageous to deyour, immures us round
Ninefold ; and gates of burning adamant
Barr'd over us prohibit all egress.²²⁵

L'enfer de Milton est une geôle qui ceint et étreint Satan et ses troupes. Le chiffre neuf se retrouve dans l'œuvre de Milton rappelant les neuf cercles concentriques de l'entonnoir dantesque. Le cercle est ici oppressant et opprimant, symbole de coercition et dépourvu de son image première de perfection bienfaisante pythagoricienne.

La figure du cercle trouve un écho dans le roman d'Hugo *La Fin de Satan* :

Son vol dans cette mer faisait un cercle.
La nuit regardait fuir ses horribles talons.
Comme un nuage sent tomber ses tourbillons,
Il sentait s'écrouler ses forces dans le gouffre.
[...] Le soleil était là qui mourait dans l'abîme.
L'astre au fond du brouillard sans vent qui le ranime,

²²³ Yvonne Batard, *Les Dessins de Sandro Botticelli pour La Divine comédie*, op. cit., p. 25, [Annexe 12, p. 309].

²²⁴ *Ibid*, p. 13.

²²⁵ John Milton, *op. cit.*, p. 158, en traduction française :

Long et dur est le chemin qui de l'enfer conduit à la lumière ; notre prison est forte ; cette énorme convexité de feu, violent pour dévorer, nous entoure neuf fois : et les portes d'un diamant brûlant, barricadées contre nous, prohibent toute sortie.

Se refroidissait, morne et lentement détruit.

On voyait sa rondeur sinistre dans la nuit [...].²²⁶

Dans ce passage du roman hugolien, le symbole du cercle apparaît à triple reprise et s'incarne à travers trois images différentes. Ainsi, le vol de Satan est la première incarnation du cercle et véhicule une notion de désespoir, l'ange déchu tournant incessamment dans son enclos maléfique. Le cercle est représenté également dans l'idée de tourbillon qui traduit une spirale infernale, une tornade qui happe et perd. Pour finir, le cercle se perçoit dans la représentation du soleil dont la rondeur est qualifiée de sinistre et s'apparente à la peur, à l'angoisse. L'astre, source de lumière et de vie, devient un instrument d'affliction et se désincarne en enfer. Le cercle n'est chez Hugo que source de désolation, instrument du mal.

La littérature moderne s'est attachée à garder les symboles premiers qui définissent l'enfer. En effet, si la verticalité s'exprime dans les romans du vingtième siècle, le cercle trouve également une résonance dans ces œuvres. Juan Rulfo dans *Pedro Páramo* opère un choix qui place le cercle et sa symbolique au premier plan. La ville dans laquelle se retrouve plongé Juan Preciado se nomme Comala et comme le rapporte Bertrand Westphal : « Selon les explications que Rulfo livre à bon escient, Comala, par le truchement du mot náhuatl *comalli*, désigne un récipient que l'on pose sur la braise pour réchauffer des tortillas de maïs [...]. »²²⁷ La figure du cercle s'incarne ici par le biais du récipient, récipient posé à même les braises. Or, Comala est un village dans lequel la chaleur est destructrice, un village comme installé sur les braises de l'enfer, un village à l'aura maléfique. Si Comala est représenté par un récipient circulaire alors le cercle est incontestablement chez Rulfo un vecteur du mal. De plus, comme il a été vu précédemment, la figure du cercle s'incarne également à travers la structure même du récit dans lequel la fin est le début et le début est la fin²²⁸. Le cercle s'incarne donc à double niveau chez l'auteur mexicain : à la fois dans la forme et dans le fond, d'un point de vue architectural et d'un point de vue sémantique.

La violence de la figure du cercle prend son sens dans *Under The Volcano* de Lowry : « The huge looping-tht-loop machine, empty, but going full blast over his head in this dead section

²²⁶ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 771.

²²⁷ Bertrand Westphal, « *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate* » in *Ecos críticos de Rulfo*, *op. cit.*, p. 153.

²²⁸ Voir le chapitre deux, dans la quatrième partie qui concerne le narrateur de l'enfer.

of the fair, suggested some huge evil spirit, screaming in its lonely hell, its limbs writhing, smiting the air like flails of paddlewheels. »²²⁹ Le cercle est symbolisé par le tour décrit par la balançoire et par l'image de la roue à aubes. La balançoire, dans cet extrait, est une marionnette diabolique que Lowry associe à une figure maléfique, à l'essence même du mal, elle est lancée dans une logique destructrice, elle est infernale. En outre, l'image du cercle est présente dans la maison de Jacques Laruelle où l'escalier qui mène à la chambre est spiralé : « The Consul took two or three steps after hime, a movement apparently without meaning, but it almost constituted a threat : his gaze shifted vaguely up the spiral staircase which continued from the room of the mirador above, then he rejoined Hugh and Yvonne on the balcony. »²³⁰ Comme le souligne Pascal Visset : « Les spirales métalliques figurent les bolges de l'*Inferno* qui dominent Dante au fond de l'enfer. L'apparence d'insignifiance est au centre de la tragédie du Consul, perdu dans un enfer qu'il ne comprend ni ne maîtrise, bien qu'il s'agisse de la projection de sa psyché malade. [...] Le cercle commande donc le parcours du Consul qui, alors que le terme de son voyage est atteint, recommence une nouvelle descente en Enfer, toujours ramené à la *selva oscura*. »²³¹ Le cercle est donc omniprésent dans le roman de l'auteur britannique. Il commande et guide les pas du Consul, l'entraînant toujours plus avant dans les tréfonds de son enfer personnel.

Par ailleurs l'image de la circularité s'appréhende à travers l'image du bar et ce qu'elle véhicule. L'ultime journée du Consul dans la peau d'un vivant commence tristement et inmanquablement dans un bar, seul lieu dans lequel il trouve un peu de répit : « The bar was empty, however. Or rather it contained one figure. Still in his dress clothes, which weren't particularly dishevelled, the Consul, a lock of fair hair falling over his eyes and one hand clasped in his short pointed beard, was sitting sideways [...]. »²³² Dans ce passage, la

²²⁹ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. cit.*, p. 224.

L'immense balançoire à tour complet, vide, mais lancée à toute allure au-dessus de sa tête, dans cette partie morte de la foire, évoquait quelque énorme esprit du mal dans son enfer solitaire, ses membres battants, déchirant l'air comme les pâles d'une roue à aubes.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 379.

²³⁰ *Ibid*, p. 199.

Le Consul fit deux ou trois pas à sa suite, mouvement sans signification apparente, mais qui constituait presque une menace ; son regard vague remonta l'escalier en spirale qui menait de la chambre au mirador, puis il rejoignit Hugh et Yvonne sur le balcon.

Ibid, p. 339.

²³¹ Pascal Visset, *op. Cit.*, p. 206.

²³² Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. Cit.*, p. 50.

circularité est absolue comme l'explique Pascal Visset : « Le personnage est ainsi seul dans un bar, double image de la solitude ici exprimée, puisqu'il est dans un lieu de consommation d'alcool [...]»²³³ et que l'alcool traduit la solitude de l'homme. « La circularité est totale : Geoffrey est seul dans un espace qui symboliquement lui livre l'instrument de sa solitude. L'espace fait ainsi retour sur le personnage qui, puisque son isolement est thématiqué, fait retour sur cet espace. »²³⁴ Ce passage d'*Under the Volcano* incarne la représentation même de la roue infernale dans laquelle le Consul est prisonnier. Le problème est qu'il endure certes d'une part la mécanique de la roue mais qu'il en est d'autre part paradoxalement l'instigateur. Le Consul crée une solitude qui l'isole, engendre et subit une logique circulaire d'autodestruction.

De plus, la figure du cercle à travers la notion de cycle prend son sens dans le retour perpétuel à la nuit. Ainsi, dans le roman de Lowry, le Consul voit ses démons se matérialiser la nuit encore et toujours : « ... Night : and once again, the nightly grapple with death, the room shaking with daemonic orchestras, the snatches of fearful sleep, the voices outside the window, my name being continually repeated with scorn by imaginary parties arriving, the dark's spinets. »²³⁵ Le cercle s'incarne dans la répétition : répétition de la nuit, répétition de son nom par des fantômes maléfiques... La nuit pour le Consul est littéralement infernale.

Pour finir, l'image du cercle se dessine à un second niveau dans l'œuvre de Lowry. En effet, le roman lui-même est pour l'auteur britannique une roue infernale dont il a conçu et pensé la structure avec précision :

L'œuvre entière, explique Lowry, est une roue, une roue en mouvement perpétuel. *Au-dessous du volcan* est une œuvre avant tout dynamique, le lecteur ne doit pas perdre de vue la kinesis. Un dynamisme à la fois cinématique et dramatique dont il faut sans doute chercher l'origine dans la pièce de Cocteau. A Paris, en mai 1934, Lowry assista à deux représentations de la *Machine infernale*, la tragédie d'œdipe réécrite par Cocteau.²³⁶

Le bar était vide toutefois. Ou plutôt il ne recelait qu'une personne. Encore en smoking pas tellement chiffonné, le Consul, mèche blonde sur les yeux et dans la main sa courte barbe en pointe, était assis de côté [...].

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 101.

²³³ Pascal Visset, op. Cit., p. 20.

²³⁴ Pascal Visset, op. Cit., p. 20.

²³⁵ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 41.

... Nuit : et une fois de plus, le corps à corps nocturne avec la mort, la chambre trépidante d'orchestres démoniaques, les bribes de sommeil apeuré, les voix à la fenêtre dehors, mon nom répété sans cesse avec mépris par des groupes d'arrivants imaginaires, les clavecins de la ténèbre.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 86.

²³⁶ Douglas Day, *Malcolm Lowry*, op. cit., p. 195

La pièce de Cocteau est comme un déclic pour l'auteur britannique. Cette révélation qui fait suite à la découverte de *La Machine infernale* va bouleverser la construction et le sens qu'il donne à son roman :

Cette machine infernale est l'univers même, un mécanisme d'horlogerie astucieusement conçu où chaque rouage, à chaque minute, remplit son rôle dans le dessein diabolique de la machine : « l'anéantissement mathématique d'un mortel ». Quand Lowry écrit à Cape que le *Volcan* peut être considéré « comme une sorte de machine et qui fonctionne, croyez-moi, car je l'ai expérimentée » c'est assurément à l'instrument d'exécution pourvu d'un mécanisme d'horloge de Cocteau qu'il songe et donc, que le roman incarne entre autres, la destruction magnifique, horrible d'un mortel, Geoffrey Firmin, Consul de sa Majesté, à Quauhnahuac, Mexique. Le ressort qui se déroule tout au long de la vie du Consul l'amène inexorablement au matin du 1er novembre 1938, le jour des Morts, alors que les vivants vont au cimetière se recueillir sur la tombe des bien-aimés.²³⁷

De plus, comme le remarque Pascal Visset : « Le roman devient lui-même un cercle : les mêmes objets sont ramenés, le cheval (signe de mort), les démons, les signes de l'Enfer, les retours sur le passé etc... L'Enfer lui-même est l'objet de ce mouvement, depuis le Farolito jusqu'au Bunker of *Hell* de l'adolescence. »²³⁸ *Under the Volcano* est donc une roue qui tourne mécaniquement et implacablement vers la mort du Consul. Cette mécanique de destruction et de fatalité imposée par la figure du cercle est l'essence même du roman. Le Consul ne peut échapper à la roue du destin qu'est le roman lui-même et à l'enfer autour duquel il tourne.

La mécanique démoniaque du cercle s'exprime dans *Des Enfers fabuleux* d'Antoine Volodine : « Des millénaires de souffrance monotone, au centre d'une steppe tourbillonnaire [...]. »²³⁹ Le cercle se fait tourbillon, tornade spiralée qui punit, qui torture, il est une métaphore de l'enfer dans lequel sont englués les hommes, il est l'arrière-plan, le décor auquel l'humanité ne peut échapper.

La figure géométrique du cercle s'exprime pleinement dans la vision traditionnelle de l'enfer mais trouve également un écho dans la littérature moderne. Le cercle est alors détourné et utilisé dans sa définition dépréciative. En effet, le cercle n'est alors compris que dans sa symbolique maléfique et est défait de sa perfection originelle. Le cercle est véritablement un instrument du mal, une expression et une incarnation de l'enfer, représentant le tourment, le désespoir et la souffrance. Si l'image du cercle se retrouve dans trois des romans du corpus

²³⁷ Douglas Day, *op. cit.*, p. 196.

²³⁸ Pascal Visset, *op. Cit.*, p. 209.

²³⁹ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux, op. cit.*, p. 55.

moderne et est une véritable configuration de l'enfer, Sony Labou Tansi et Walter M. Miller Jr font le choix de ne pas avoir recours à l'image du cercle pour exprimer symboliquement leur enfer qui s'affranchit donc des auteurs classiques.

2- Le mariage des contraires

L'enfer, dans la littérature classique et les textes fondateurs, est représenté par des symboles identitaires forts comme le cercle ou la verticale analysés précédemment. L'eau et le feu, deux des quatre éléments à la genèse de la vie, se découvrent en enfer. Traditionnellement opposés l'un à l'autre, ils se retrouvent mariés pour le pire dans le lieu de l'éternelle douleur. L'eau et le feu se détruisent mutuellement, chimiquement incompatibles mais, dans la littérature classique, ils sont en symbiose, véritables vecteurs du mal. La littérature contemporaine se libère-t-elle de la littérature classique ou reprend-t-elle les mêmes codes pour configurer l'enfer ?

A- L'eau, source de douleur

L'image première de l'eau en enfer s'incarne dans la présence des fleuves qui constituent littéralement le paysage infernal. Ainsi coulent en enfer cinq fleuves aux cours agités de remous obscurs ou au cours immobile : l'Achéron, le Cocyte, le Phlégéthon (ou Pyriphlégéthon), le Styx et le Léthé. Il semblerait que le fleuve principal soit l'Achéron : il serait à l'origine des quatre autres fleuves et se scinderait en quatre affluents. Il reste cependant difficile de déterminer avec certitude si cette hypothèse est avérée. Chacun des fleuves cités ci-dessus représente une notion et véhicule un symbole, ils sont inhérents aux supplices endurés par les damnés et en sont la source. Ils cartographient l'enfer et délimitent la répartition des défunts. Les fleuves infernaux font écho aux fleuves de l'Eden, ils sont le pendant négatif du réseau fluvial du paradis :

Un fleuve sortait d'Eden pour arroser le jardin et de là il se divisait pour former quatre bras. Le premier s'appelle le Pishôn il contourne tout le pays de Havila où il y a de l'or ; l'or de ce pays est pur et là se trouvent le bdellium et la pierre de cornaline.

Le deuxième fleuve s'appelle le Gihôn : il contourne tout le pays de Kush.

Le troisième fleuve s'appelle le Tigre : il coule à l'orient d'Assur. Le quatrième fleuve est l'Euphrate.²⁴⁰

²⁴⁰ *La Bible de Jérusalem, La Genèse, [2 : 10-14], op. cit., p. 34-35.*

Étrangement, le paradis et l'enfer possède une chaîne fluviale gémellaire : un fleuve majeur coule dans l'Éden et se divise pour former quatre bras. Cependant, si les deux chaînes fluviales sont analogues, les symboles véhiculés par les cours d'eau sont littéralement contraires. Les fleuves du paradis naissent de l'or et sont fertiles. Ils sont porteurs d'espoir et de bienfaits, nourrissant la terre et bénissant les hommes. Les fleuves infernaux, au contraire, ne sont que désolation, désespoir et violence. Ils sont stériles, souillant et blessant les damnés. Les fleuves qui baignent le puits du mal de leurs eaux étaient jadis des êtres bénis mais ils ont été déchus, punis et exilés en enfer pour l'éternité, condamnés à répandre fléaux et douleurs. En effet :

Fils du Soleil et de la Terre, l'Achéron est par excellence le fleuve l'Affliction, celui qui coule et « roule le deuil ». Lors du combat que livrèrent les dieux de l'Olympe pour contenir l'assaut des Titans, et alors que ces derniers, dans leur fuite, étaient torturés par la soif, il commet l'erreur de leur offrir à boire. Pour cette raison, il fut relégué dans les Enfers, auxquels il donne accès.²⁴¹

L'Achéron est donc un fleuve engendré par les dieux sources mais il fut châtié et sentencié à couler sous terre, privé de son père le Soleil, dans le lieu de la peine et de la souffrance. Il symbolise l'affliction, la désolation éprouvée par les damnés, il a perdu sa lumière, déroulant à jamais son cours dans les ténèbres épaisses. L'Achéron est la rencontre première du défunt avec les fleuves infernaux, il est le fleuve introductif et constitue un prologue à l'enfer. Le Styx, certainement le fleuve infernal le plus célèbre, incarne le fleuve de la haine, déversoir de colères et de ressentiments, il n'est que fiel. La légende veut qu'il ceigne neuf fois l'enfer, il est ainsi un fleuve labyrinthique et infini. Par ailleurs :

Contrairement aux apparences, le Styx dont l'étymologie signifie la « haïssable » ou la « détestée » n'est pas du genre masculin car cette rivière est une déesse. « Styx, fille d'Océan, unie à Pallas, enfanta dans son palais Zèle et Victoire aux jolies chevilles. Elle mit aussi au monde Pouvoir et Force, nobles enfants.²⁴²

Pendant la Titanomachie, Styx offrit son aide à Zeus et : « Depuis ce jour, c'est donc par le Styx que jurent les dieux, mais aussi parfois les hommes. »²⁴³ Le Styx n'est donc qu'amertume et détestation, entraînant les défunts dans ses eaux lugubres. Le Phlégéthon représente le fleuve incandescent, rivière de flammes qui brûlent les âmes mortes. Quant au Cocyte, il est un torrent de lamentations, fleuve de l'élégie et de la plainte, symbole de la peine écrasante éprouvée par les damnés. Le Léthé est l'unique fleuve au cours immobile,

²⁴¹ Alain Nadaud, *op. cit.*, p. 74.

²⁴² *Ibid.*, p. 156.

²⁴³ *Ibid.*

dépossédant les morts de leurs souvenirs, les privant de leur moi pour toujours. Il symbolise l'oubli et contraste singulièrement avec les autres fleuves aux cours ravageurs, tumultueux et bouillonnants. Bien qu'étant le plus paisible, il est certainement le plus cruel et le plus insidieux des fleuves qui coulent en enfer. Dante, dans *Inferno*, relate la genèse des fleuves infernaux, utilisant la parabole du Vieillard de Crète :

« In mezzo mar siede un paese guasto »,
diss' elli allora, « che s'appella Creta,
sotto 'l cui rege fu già 'l mondo casto.
Una montagna v'è che già fu lieta
D'acqua e di fronde, che si chiamò Ida ;
Or è diserta come cosa vieta.
Rëa la scelse già per cuna fida
Del suo figliuolo, e per celarlo meglio,
Quando piangea, vi facea far le grida.
Dentro dal monte sta dritto un gran veglio,
Che tien volte le spalle inver' Dammiata
E Roma guarda come süo specchio.
[...] E sta 'n su quel, piú che 'n su l'altro, eretto.
Ciascuna parte, fuor che l'oro, è rotta
D'una fessura che lagrime goccia,
Le quali, accolte, fóran quella grotta.
Lor corso in questa valle si diroccia ;
Fanno Acheronte, Stige e Flegetonta ;
Poi sen van giú per questa stretta doccia,
Infin, là ove piú non si dismonta,
Fanno Cocito ; e qual sia quello stagno
Tu lo vedrai, però qui non si conta. »²⁴⁴

²⁴⁴ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 136 et 138, en traduction française :

« Au milieu de la mer est un pays détruit »,
Dit-il alors, « qui s'appelle Crète, sous son roi le monde jadis fut innocent.
Une montagne s'y trouve, autrefois riante et plantée, qui avait nom Ida,
Déserte à présent, comme chose passée. Rhéa la choisit autrefois pour berceau
De son enfant, et pour mieux le cacher
Quand il pleurait, elle y faisait pousser des cris. E bout dans la montagne est un grand vieillard,
Qui tourne le dos à Damiette
Et regarde Rome, comme son miroir.
[...] Et il s'appuie sur celui-là plus que sur l'autre.
Chaque partie, à part l'or, est percée »,

Les fleuves infernaux, chez le poète florentin, prennent naissance dans le Vieillard de Crète, ils sortent littéralement de lui, se nourrissant de son corps blessé et mutilé. Ils sont façonnés par des millions de larmes qui figurent le chagrin, la peine. Ainsi, les fleuves de l'enfer ne peuvent être que douleur, qu'expression de tristesse. Le Vieillard de Crète est une figure légendaire de *La Bible*, évoquée dans le *Livre de Daniel*. Il représente la chute de l'homme, la corruption de l'humanité perdue par sa cupidité et ses vices. Les fleuves infernaux ont donc chez Dante pour matrice l'image même du déclin, ils sont alors nécessairement porteurs de symboles liés à la désespérance et au calvaire. L'auteur d'*Inferno* ne fait pas mention dans la genèse des fleuves infernaux, il existe néanmoins mais s'écoule tranquillement dans un autre espace de l'enfer. John Milton, dans *Paradise lost*, explore l'enfer à travers le regard de Satan et de ses seconds. Il fait découvrir au lecteur le paysage fluvial infernal :

Another part, in squadrons and gross bands,
On bold adventure to discover wide
That dismal world, if any clime perhaps,
Might yield them easier habitation, bend
Four ways their flying march, along the banks
Of four infernal rivers, that disgorge
Into the burning lake their baleful streams :
Abhorred Styx, the flood of deadly hate ;
Sad Acheron, of sorrow black and deep ;
Cocytus, nam'd of lamentation loud
Heard on the rueful stream ; fierce Phlegethon,
Whose waves of torrent fire inflame with rage.
Far off from these, a slow and silent stream,
Lethe, the river of oblivion, rolls
Her watery labyrinth ; whereof who drinks,
Forthwith his former state and being forgets,

Lesquelles en s' amassant, trouent cette grotte.
Leur cours descend de roche en roche dans la vallée ;
Elles forment l' Achéron, le Styx, le Phlégéton ;
Puis elles s' en vont en bas par un étroit canal,
Jusqu' à ce point d' où on ne descend plus,
Elles forment le Cocyte ; et quel est cet étang,
Tu le verras, n' en parlons pas ici. »

Forgets both joy and griefs, pleasure and pain.²⁴⁵

Milton évoque brièvement les fleuves de l'enfer mais ne mentionne pas l'existence du Léthé. Chez l'auteur anglais les fleuves malmènent le prince du mal et ses troupes.

Ainsi, les cinq fleuves de l'enfer sont d'incontestables allégories. Ils sont les personnifications des peines infligées aux damnés pour l'éternité. Ils représentent de surcroît cinq tortures qui submergent, noient et détruisent : l'affliction, la haine, l'incandescence, l'élégie et l'oubli. En outre, les fleuves infernaux constituent une véritable carte géographique du lieu de l'éternelle douleur, un tissu de toiles qui s'étire et se répand.

Pour conclure, ils sont un des éléments fondateurs de la représentation littéraire de l'enfer, indissociables de la vision classique. Bien qu'étant la pierre angulaire de l'enfer, les fleuves mythologiques disparaissent presque complètement dans la littérature moderne²⁴⁶ et ne constituent plus une représentation majeure. L'enfer trouve alors un sens à travers d'autres symboles.

²⁴⁵ John Milton, *op. cit.*, p. 163, en traduction française :

D'autres, en escadrons et en grosses troupes, cherchent, par de hardies aventures, à découvrir au loin si, dans ce monde sinistre, quelque climat peut-être ne pourrait leur offrir une habitation plus supportable : ils dirigent par quatre chemins leur marche ailée, le long des rivages des quatre rivières infernales qui dégorge dans le lac brûlant leurs ondes lugubres : le Styx abhorré, fleuve de la haine mortelle ; le triste Achéron, profond et noir fleuve de la douleur ; le Cocyte, ainsi nommé des grandes lamentations entendues sur son onde contristée ; l'ardent Phlégéthon, dont les vagues en torrents de feu s'enflamment avec rage.

Loin de ces fleuves, un lent et silencieux courant, le Léthé, fleuve d'oubli, déroule son labyrinthe humide. Qui boit de son eau oublie sur-le-champ son premier état et son existence, oublie à la fois la joie et la douleur, le plaisir et la peine.

²⁴⁶ Joseph Conrad évoque brièvement les fleuves infernaux à travers l'image de la rivière que son personnage principal descend : « [...] au-dessus de l'éclat du fleuve infernal ; du fleuve des ténèbres. »

Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*, traduit de l'anglais par Jean Deurbergue, (1985), collection « Folio », Gallimard, Paris, 1996, p. 329.

Par ailleurs, dans un passage de son roman, l'auteur décrit une scène qui n'est pas sans rappeler la scène mythologique du passage de la barque de Charon qui fend une marée de damnés : « On m'a dit que certains se noyaient au passage de la barre ; mais, vrai ou non, personne ne paraissait s'en soucier particulièrement. On les jetait simplement à terre, et on continuait son chemin. »

Ibid., p. 65.

Dans cet extrait, le fleuve est létal, il répand la mort sur les âmes mortelles et à l'instar de l'impassible nocher, les hommes sont indifférents à la souffrance et au malheur, cruels.

L'eau est élémentaire à l'apparition de la vie, elle est nourricière et possède le plus souvent une connotation positive : « Dieu dit : Que les eaux qui sont sous le ciel s'amassent en un seul endroit et qu'apparaisse le continent. Et il en fut ainsi. Dieu appella le continent terre et la masse des eaux mers. Et Dieu vit que cela était bon. »²⁴⁷

L'eau est à l'origine de la vie et elle est associée à la création divine du monde. Elle est un don de Dieu. Elle est symbole de pureté, bienfaitrice. De plus, l'eau incarne la naissance à travers la métaphore du baptême. Cette tradition sacrée est une cérémonie qui se traduit par une immersion dans l'eau représentant une mort initiatique purificatrice qui mène à la renaissance. L'eau est alors dite lustrale, image de lumière et de sagesse. Elle est, par ailleurs, un instrument de vengeance et est une arme divine utilisée par le Tout-puissant dans le but de laver la terre de ses péchés :

Yahvé vit que la méchanceté de l'homme était grande sur la terre et que son coeur ne formait que de mauvais desseins à longueur de journée.

« Pour moi, je vais amener le déluge, les eaux, sur la terre, pour exterminer de dessous le ciel toute chair ayant souffle de vie : tout ce qui est sur la terre doit périr. »²⁴⁸

L'eau balaye toute trace d'humanité et, bien que destructrice et ravageuse, elle entraîne une résurrection salvatrice libérant la terre matricielle des vices et des corrupteurs qui la souillait. L'eau possède donc dans la religion judéo-chrétienne une valeur positive, elle est un vecteur du bien. Cependant, l'eau est ambivalente. De lumière divine, elle se transforme en ténèbres maléfiques. L'eau est littéralement un instrument de l'enfer. Le lieu de l'éternelle douleur comme on a pu le remarquer est totalement baigné par les eaux mais ces dernières sont entièrement dépossédées de leur vertu originelle. L'eau, en enfer, est privée de ses richesses et revêt une profonde connotation négative. Ainsi, Virgile décrit-il dans *L'Enéide*, il est vrai brièvement, les eaux du Tartare mais en des termes explicites et dépourvus de toute valeur méliorative :

Hinc uia Tartarei quae fert Acherontis ad undas.

Turbidus hic caeno uastaque uoragine gurgis

Aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam.²⁴⁹

²⁴⁷ *La Bible de Jérusalem, La Genèse*, [1 : 9, 10], *op. cit.*, p. 33.

²⁴⁸ *Ibid, La Genèse*, [6 : 5,6 et 17], p. 39.

²⁴⁹ Virgile, *op. cit.*, VI, 295 à VI, 297, p. 175, en traduction française :

De là, part la route qui conduit, dans le Tartare, aux flots de l'Achéron. Ce sont des tourbillons de boue, un gouffre, un vaste abîme qui bouillonne et vomit tout son limon dans le Cocyte.

Les eaux sont qualifiées de « fangeuses » par le poète de *L'Énéide*. Elles sont obscures et opaques, la transparence et la pureté n'ont plus de pertinence en enfer. L'eau infernale est marécageuse et méphitique, véritable représentation du mal :

« Or discendiamo omai a maggior pieta ;
Già ogne stella cade che saliva
Quand'io mi mossi, e'l troppo star si vieta. »
Noi ricidemmo il cerchio a l'altra riva
Sovr' una fonte che bolle e riversa
Per un fossato che da lei deriva.
L'acqua era buia assai più che persa ;
E noi, in compagnia de l'onde bige,
Intrammo giù per una via diversa.
In la palude va c'ha nome Stige
Questo tristo ruscel, quand'è disceso
Al piè de le maligne piagge grige.
E io, che di mirare stava inteso,
Vidi genti fangose in quel pantano,
Ignude tutte, con sembiante offeso.
Queste si percotean non pur con mano,
Ma con la testa e col petto et coi piedi,
Trocandosi co' denti a brano a brano.²⁵⁰

²⁵⁰ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 78 et 80, en traduction française :

« Descendons à présent vers la plus dure angoisse ;
Déjà déclinent toutes les étoiles qui montaient
Quand je partis, et s'arrêter longtemps est interdit. »
Nous recoupâmes le cercle vers l'autre rive
Au-dessus d'une source qui bout et se reverse
Par un canal qui dérive d'elle.
L'eau noire plutôt que perse,
Et nous, en compagnir de son flot trouble,
Nous entrâmes plus bas par une voie étrange.
Il va dans le marais qui a nom Styx
Le sinistre ruisseau, quand il arrive
Au pied des affreuses berges grises.
Et moi qui regardais très fixement,
Je vis des gens boueux dans ce marais, tous nus et à l'aspect meurtri.
Ils se frappaient, mais non avec la main,

Les damnés, sous la plume de Dante, sont englués dans cette eau sale et sont torturés à l'infini. Ils sont en souffrance, immergés dans cet épais marais. L'eau est un instrument de violence, elle devient source de douleur en enfer :

[...] novi tormenti e novi tormentati
mi veggio intorno, come ch'io mi mova
e ch'io mi volga, e come che io guati.
Io sono al terzo cerchio, de la piova
Etterna, maladetta, fredda e greve ;
Regola e qualità mai non l'è nova.
Grandine grossa, acqua tinta e neve
Per l'aere tenebroso si riversa ;
Pute la terra che questo riceve.²⁵¹

L'eau, dans le séjour des morts, châtie les défunts. Elle est la mère de nombreux supplices et est un symbole de cruauté. L'eau est punitive, elle se meut en une arme de destruction redoutable. L'eau possède de multiples visages en enfer : pluie, gel, marécage, fleuve... Elle est véritablement omniprésente. Elle est ainsi tumultueuse, vive. Elle glace, elle brûle, elle dévore les damnés et les sentencie sauvagement. Le mort est maltraité, mutilé et est perdu pour l'éternité dans un flot, un tourbillon qui se transforme en prison de douleurs. L'eau est un bourreau qui violente, une incarnation du mal. Elle est un des vecteurs de l'affliction paroxystique qui règne en enfer. L'eau est une souillure, une blessure à l'âme, une plaie béante qui déchire les damnés. Elle dénature la mémoire, entache, contamine de son pouvoir pernicieux les souvenirs et les infecte. L'eau, d'élément sacré à la pureté incontestable, se transforme sous l'autorité infernale et mute pour devenir un élément profane, une salissure qui macule les défunts et les stigmatise à jamais, endolorissant, éprouvant, meurtrissant les âmes

Avec la tête, avec la poitrine et avec les pieds,
Tranchant leur corps par bribes, avec les dents.

²⁵¹ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 66, en traduction française :

[...] je vois autour de moi, partout où je me tourne,
Où que j'aïlle et où que je regarde,
Nouveaux tourments et nouveaux tourmentés.
Je suis au troisième cercle, à celui de la pluie
Eternelle, maudite, froide et lourde ;
Règle et nature n'en sont jamais nouvelles.
Grosse grêle, eau sombre et neige
S'y déversent par l'air ténébreux ;
La terre qui les recueille a une odeur infecte.

et les chairs mortes. L'eau est ainsi défaite pour l'éternité de son aspect positif, perdant son caractère lustral et demeurant ravageuse et annihilatrice en enfer. Elle incarne la souffrance et la torture dans le lieu de l'éternelle douleur et est une évidente métaphore de la barbarie infernale. L'eau purificatrice évolue pour devenir irrémédiablement méphitique.

Les fleuves infernaux sont, comme il a été écrit précédemment, absents de la vision moderne de la littérature infernale. Pour autant, l'eau en tant qu'instrument punitif et maléfique est-elle inexistante dans les romans modernes ? N'est-elle plus une configuration de l'enfer ?

Sony Labou Tansi, dans l'enfer de *La Vie et demie*, n'évoque jamais la présence de l'eau, la cruauté s'exprime à travers d'autres représentations. En effet, en Afrique, l'eau est un trésor précieux. Elle est un élément qui fait cruellement défaut au continent et à ses habitants. Elle est littéralement une bénédiction lorsque la pluie daigne mouiller la terre et apporter un peu de paix aux peuples qui souffrent du manque. C'est pourquoi l'eau ne peut être considérée comme un instrument de douleur et un vecteur du mal dans le roman de l'auteur congolais.

Par opposition à Sony Labou Tansi, Antoine Volodine fait de l'eau un incontestable vecteur du mal. En effet, dans son roman dystopique *Des Enfers fabuleux*, l'eau tient une place importante dans la configuration de l'enfer :

[...] et il n'était pas impossible de reconstituer les paysages de cette guerre du froid, les lézardes noires qui apparaissaient à la surface des montagnes, sous la mer, des mâchoires en ravin qui se refermaient lentement, avec des tonnerres de navires en naufrage, éperonnés.²⁵²

Le paysage infernal de l'auteur post-exotique est à la fois montagneux et aquatique. L'eau est dans son roman une arme qui fracasse les bateaux et les hommes contre les rocs acérés, elle est la main du mal qui s'abat, implacable. Le romancier révèle au lecteur un paysage désolé, frappé par un funeste destin, condamné à la maléfiction. Cette vision négative de l'eau se précise au fil des pages : « Des membres en désordre bringuebalaient dans les flaques ; hors des cadavres s'échappait un fumet d'urine et de chair souillée [...]. »²⁵³ L'eau, chez Volodine, est impure, souillée. Elle est profanée par la mort et la violence, elle n'est que pestilence.

²⁵² Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. cit., p. 54.

²⁵³ *Ibid*, p. 105.

L'eau est littéralement méphitique. Ce rapport à l'eau est récurrent chez le romancier²⁵⁴. Dans ces œuvres post-apocalyptiques, l'eau est infectée par le mal, contaminée par l'horreur et le malheur, elle est incontestablement démoniaque, une métaphore de l'enfer.

Pour Juan Rulfo, l'eau est synonyme de chagrin, de deuil, elle est tristesse et douleur : « Salió fuera y miró el cielo. Llovían estrellas. Lamentó aquello porque hubiera querido ver un cielo quieto. Oyó el canto de los gallos. Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. La tierra, "este valle de lágrimas". »²⁵⁵ La terre, véritable puits infernal, est ravagée par les larmes, envahie par la mort et par l'affliction.²⁵⁶ Cependant, l'eau n'est pas pour l'auteur mexicain un outil de destruction ou de douleur. Elle n'est que l'expression de l'état de désespoir dans lequel se trouvent les âmes maudites de Comala. L'eau, pour Juan Rulfo, est une conséquence de l'avènement de l'enfer mais n'en est pas une configuration à proprement parler.

Dans le roman de Walter M. Miller Jr., l'eau a déserté la terre damnée. Seuls quelques mots apparentés au champ lexical de l'eau se retrouvent disséminés comme : « Cities had become puddles of glass, surrounded by vast acreages of broken stone. »²⁵⁷ Le verre s'est transformé en élément liquide, dévastant l'humanité, annihilant les édifices. L'eau n'est plus, détrônée par le feu dans la vision de l'auteur américain.

²⁵⁴ Dans *Des Anges mineurs*, Volodine explore également l'aspect négatif de l'eau, la transformant en un élément putride et pernicieux : « Plus au sud encore s'étend un lac dont l'eau est chaude été comme hiver et malsaine. »

Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, ... p. 164.

²⁵⁵ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 92-93.

Il sortit et regarda le ciel. Il pleuvait des étoiles. Il le déplora car il aurait aimé voir un ciel calme. Il entendit les coqs chanter. La nuit envahissante enveloppait la terre. La terre, cette « vallée de larmes ».

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 41

²⁵⁶ Cette idée de l'eau en tant que principe étroitement lié à la mort apparaît déjà dans l'œuvre de Poe.

Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 104.

« Comme le dit Bachelard, chez Poe l'eau est "superlativement mortuaire", elle est doublet substantiel des ténèbres, elle est la "substance symbolique de la mort". »

Si l'eau est assimilée à la naissance ou à la résurrection dans la religion judéo-chrétienne, dans la littérature moderne, elle devient, *a contrario*, funeste, damnation.

²⁵⁷ Walter M. Miller Jr., *A Canticle for Leibowitz*, *op. cit.*, p. 58.

« Les villes ne furent plus que des flaques de verre entourées de vastes étendues de décombres. »

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, *op. cit.*, p. 97.

Pour finir, l'eau en tant qu'élément infernal n'est pas évoquée dans l'œuvre de Malcolm Lowry. En effet, son enfer est inséré entre deux volcans, dans le cœur d'une ville, il est terrien. Cependant, l'eau borde l'enfer, l'entoure de ses bras protecteurs, rendant la fuite impossible :

Two mountain chains traverse the republic roughly from north to south, forming between them a number of valleys, which is dominated by two volcanoes, lies, six thousand feet above sea-level, the town of Quauhnahuac.²⁵⁸

L'eau est la gardienne des damnés qui séjournent dans l'enfer de la cité dolente mexicaine. Elle est une barrière naturelle presque infranchissable pour des âmes piégées dans une ville infernale où tout sombre dans le néant.

Ainsi, l'eau s'efface progressivement de la représentation de l'enfer dans la littérature moderne. Si l'eau était un symbole identitaire fort de l'enfer dans la littérature classique et dans les textes fondateurs, elle ne trouve plus sa place dans l'incarnation d'un enfer ancré dans la modernité. A l'exception d'Antoine Volodine qui fait de l'eau un élément maléfique, les auteurs expriment leur enfer à travers d'autres configurations.

²⁵⁸ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. cit.*, p. 9, en traduction.

Deux chaînes de montagnes traversent la république du Nord au Sud à peu près, qui ménagent entre elles nombre de vallées et de plateaux. En contre-haut d'une de ces vallées que dominent deux volcans s'étend, à deux mille mètres au-dessus du niveau de la mer, la ville de Quauhnahuac.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 35.

B- L'image du feu

L'enfer est un lieu baigné et bordé par les eaux. Il est un espace qui s'appréhende à travers ses fleuves, à travers l'image de l'eau dans la littérature classique. Mais, l'enfer, c'est l'alliance des contraires, le mariage des antithèses. Ainsi, si l'enfer est intrinsèquement lié à l'eau, il l'est encore plus au feu. Le feu est un principe complexe qui repose sur une symbolique forte. Traditionnellement, le feu est associé au soleil possédant alors une connotation positive. Il éclaire, chauffe, nourrit. Il est un élément source, un élément fondamental. Dans la religion chrétienne, il est arme de justice divine lorsqu'au Moyen Âge les pécheurs sont purifiés par le feu et meurent sur bûcher. Le feu est expiatoire et rédempteur. Il détruit les vices et purge l'esprit en anéantissant le corps, l'âme redevient alors vierge, pure. Mais le feu est aussi et surtout une source de chaos, d'apocalypse comme l'évoque *La Bible* avec l'épisode de la destruction de Sodome et Gomorrhe, villes impies et corrompues :

Au moment où le soleil se levait sur la terre et que Lot entrait à Coar, Yahvé fit pleuvoir sur Sodome et Gomorrhe du soufre et du feu venant de Yahvé, depuis le ciel, et il renversa ces villes et toute la Plaine, tous ses habitants et la végétation du sol.²⁵⁹

Le feu est l'arme de Dieu, un instrument de justice mais est surtout une arme de destruction massive qui annihile toute forme de vie sur son passage. Seuls subsistent des paysages désolés, des ruines et des cendres. L'enfer est engendré par le Tout-puissant, est création divine. Et Dieu créa l'enfer et le fit incandescent comme le décrit John Milton :

At once, as far as angels ken, he views
The dismal situation waste and wild ;
A dungeon horrible, on all sides round,
As one great furnacc, flam'd ; yet from those flames
No light, but rather darkness visible
Served only to discover sights of woe.
Regions of sorrow, doleful shades, where peace
And rest can never dwell ; hope never comes,
That comes to all ; but torture without end
Still urges, and a fiery deluge. Fed
With ever-burning sulphur uncomsum'd. [...]

²⁵⁹ *La Bible de Jérusalem, La Genèse*, [19 : 23, 24, 25], *op. cit.*, p. 51.

There the companions of his fall, o'erwhelm'd
With floods and whirlwinds of tempestuous fire,
He soon discerns [...].²⁶⁰

L'enfer préparé par Dieu pour les rebelles est un lieu de consternation, porté par les flammes, consumé par le feu ardent qui y règne. Il n'est que chaos, tristesse et souffrance. L'enfer brûle, flamboie sous la puissance du feu qui l'habite, feu éternel qui ne s'éteint jamais et qui est contenu dans l'espace infernal. Le feu est un symbole de souffrance, incarnant la douleur et est un medium de torture des plus cruels. La brûlure est une morsure intolérable et est d'une violence insoutenable.

Les damnés s'embrasent et se consomment dans le feu de l'enfer comme le narre Dante dans *Inferno* :

[...] Di tante fiamme tutta risplendea
L'ottava bolgia, sí com' io m'accorsi
Tosto che fui là 've 'l fondo pareo.
E qual colui che si vengìo con li orsi
Vide 'l carro d'Elia al dipartire,
Quando i cavalli al cielo erti levorsi,
Che nol potea sí con li occhi seguire,
Ch'el vedesse altro che la fiamma sola.
Sí come nuvoletta, in sú salire :
Tal si move ciascuna per la gola
Del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,
E ogne fiamma un peccatore invola.²⁶¹

²⁶⁰ John Milton, *op. cit.*, p. 118, en traduction française :

D'un seul coup d'œil et aussi loin que perce le regard des anges, il voit le lieu triste, dévasté et désert : ce donjon horrible, arrondi de toute part, comme une grande fournaise flamboyait. De ces flammes point de lumière ! mais des ténèbres visibles servent seulement à découvrir des vues de malheur ; régions de chagrin, obscurité plaintive, où la paix, où le repos, ne peuvent jamais habiter, l'espérance jamais venir, elle qui vient à tous ! mais là des supplices sans fin, là un déluge de feu, nourri d'un souffre qui brûle sans se consumer. [...]

Là bientôt l'archange discerne les compagnons de sa chute, ensevelis dans les flots et les tourbillons d'une tempête de feu [...].

²⁶¹ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 238, en traduction française :

[...] ainsi resplendissait la huitième bolge,
D'autant de flammes, comme je vis,

Le damné est immergé, fiché dans une flamme géante fusionnant littéralement avec elle dans la souffrance, se consumant à jamais. La flamme et le mort sont alors symbiotiques, unis pour le pire et dans la douleur. Le damné souffre mille peines et éprouve des tourments incommensurables que le feu porte à leur paroxysme. Il est disloqué, décorporé, annihilé par les flammes et l'extrême chaleur qu'elles génèrent :

« Ma ficca li occhi a valle, ché s'approccia

La riviera del sangue in la qual bolle

Qual che per viölenza in altrui nocchia. »²⁶²

Le feu punit, châtie et règne en enfer avec l'eau à la fois comme instruments de destruction et de violence et comme instruments de justice. Cependant, le feu infernal pose problème. En effet, le feu est lumière, il éclaire et sa flamboyance illumine. L'enfer devrait dans ce cas être inondé de lumière. Or, les ténèbres s'abattent indubitablement sur l'enfer. L'obscurité est opaque et omniprésente. Jérôme Baschet tente de donner une explication à la complexité et à l'étrangeté de ce feu infernal :

Or le feu de la géhenne doit exclure tout aspect positif. La lumière étant le principal d'entre eux, il faut donc concevoir un feu qui brûle sans éclairer (« ardet et non lucet » dit Honorius Augustodunensis). Là encore, c'est Grégoire le Grand qui a largement développé la contradiction d'une *flamma cum obscuritate*.²⁶³

Dès que je fus là d'où le fond se découvre.

Et comme celui que les ours vengèrent

Vit le char d'Elie à son départ,

Quand les chevaux montèrent droit dans le ciel,

Si bien qu'il ne pouvait, à le suivre des yeux,

Voir autre chose que la flamme seule

Qui s'élevait, comme un petit nuage :

Ainsi chacune s'avancait dans le creux

De la fosse, car nulle ne montrait son butin,

Et chaque flamme contient un pécheur.

²⁶² Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 116, en traduction française :

« Mais fiche tes yeux en bas, car voici qu'approche

La rivière de sang où sont bouillis

Ceux qui ont nui aux autres par violence. »

²⁶³ Jérôme Baschet, *op. cit.*, p. 50 et 51.

Le feu de l'enfer est contradictoire et paradoxal, brûlant sans éclairer, dépourvu de tout principe lumineux. Il est oxymorique et associe deux notions opposées, lie deux impossibilités pour devenir un feu hybride. Le feu de l'enfer appartient au domaine de l'indicible, de l'indéfinissable. Il ne peut en cas être associé ou même comparé au feu terrestre, il est unique :

Honorius Augustodunensis rappelle que si les réalités terrestres peuvent aider à imaginer les châtiments infernaux, elles en restent fort éloignées : entre le feu infernal et le feu terrestre, l'écart est aussi grand qu'entre ce dernier et un feu peint.²⁶⁴

Le feu connu des hommes est ainsi à peine une pâle copie, un reflet appauvri du feu infernal. Le feu règne donc en enfer incontestablement. Il est un feu punitif, une arme de justice et d'expiation qui purifie les pécheurs par la torture et la souffrance. Il est, de plus, une véritable création : le mariage de deux contraires, un symbole de dualité qui ne peut s'inscrire que dans l'indescriptible.

Si le feu est un élément indissociable de la représentation de l'enfer dans la littérature classique, trouve-t-il encore un sens dans l'incarnation de l'enfer moderne ? A-t-il conservé son caractère punitif à travers les âges ?

Le feu est, dans la vision moderne de l'enfer, une métaphore récurrente. Il a gardé sa pertinence et se retrouve dans chacun des ouvrages du corpus. Ainsi, le feu est-il intrinsèquement lié au village de Comala :

[...]. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija.²⁶⁵

Le feu embrase littéralement le petit village isolé et désolé de Comala. Il répand le malheur et la solitude. Par ailleurs, l'auteur mexicain évoque l'idée que le feu qui règne sur la bourgade est plus ardent que le feu forgé dans l'enfer lui-même, révélant par la-même un feu qui consume les pierres et surtout les âmes.

²⁶⁴ Jérôme Baschet, *op. cit.*, p. 135.

²⁶⁵ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 67.

« [...] Vous verrez quand nous arriverons à Comala. On y est sur les braises de la terre, dans la gueule même de l'enfer. C'est au point que beaucoup de ceux qui y meurent, quand ils arrivent en enfer, reviennent chercher leur couverture. »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 12.

Cette image d'un feu ambiant qui se répand sur les villes trouve également un écho *Under the Volcano* de Malcolm Lowry. En effet, la ville de Quauhnhuac est étreinte par deux volcans qui la surplombent, imprimant en elle le sceau du feu. Cette ville porte partout en elle les stigmates de la violence et de la colère des volcans : « The violence of the fire which split the rock apart had also incited the destruction of each separate rock [...] »²⁶⁶ La ville dans laquelle évoluent les protagonistes de Lowry s'incarne véritablement dans le feu, feu qui coule dans ses veines. De plus, le feu de l'enfer moderne s'inscrit toujours dans une volonté de punir. Il châtie les hommes, ravageant et détruisant « But the house was on fire, she saw it now from the forest, from the steps above, she heard the crackling, it was on fire, everything was burning, the dream was burning, the house was burning [...] »²⁶⁷ Le feu a pour but d'annihiler la perdition de l'humanité, éradiquer toute trace de corruption, meurtrissant durablement le cœur des hommes. Par ailleurs, l'image du feu peut se retrouver dans le nom même du Consul choisi par Lowry. En effet, le nom « Firmin » est lié au nom commun anglais « fireman » qui signifie pompier. Geoffrey entretient une relation complexe avec le feu car comme le mentionne Pascal Visset : « C'est le feu qui est la cause de son sentiment de culpabilité (le crime commis sur le *S.S. Samaritan*, les officiers allemands brûlés vifs). » Geoffrey Firmin « fireman » est pourtant bien incapable d'éteindre le feu qui couve en lui. Ce feu, à travers la culpabilité et le désespoir, le ronge et le consume à petits feux, le faisant glisser implacablement vers la mort. En outre, le soleil et la sensation de feu qu'il dégage est un ennemi presque mortel pour le Consul : « The violence of the fire which split the rock apart [...] cancelling the power that might have held them unities. »²⁶⁸ Le feu est dans ce passage une arme qui rompt une harmonie, créant une dissonance. Le feu traduit la désunion, le lien brisé. Il détruit l'unité et isole chaque fragment qu'il a séparé. Le feu est ici une métaphore du divorce qui a désuni Yvonne et Geoffrey. Par ailleurs comme le précise Pascal

²⁶⁶ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. cit.*, p. 59-60.

La violence du feu qui avait fendu en deux le roc avait déterminé aussi la destruction de chaque roche à part [...].

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 116.

²⁶⁷ *Ibid*, p. 336.

Mais la maison flambait, elle le voyait maintenant de la forêt, des marches au-dessus, elle entendait le crépitement, la maison flambait, tout brûlait, le rêve brûlait, la maison brûlait [...].

Ibid, p. 556-557.

²⁶⁸ *Ibid*, p. 59-60.

La violence du feu qui avait fendu en deux le roc avait déterminé aussi la destruction de chaque roche à part, annulant la puissance qui eût pu les maintenir unité.

Ibid, p. 116.

Visset : « Le feu du soleil chez Lowry n'est pas la douce caresse divine du *Paradiso*, mais la morsure atroce des flammes que l'ombre ne soulage pas [...]. »²⁶⁹ Le feu est enfer chez Lowry. Il traduit l'état de manque qui embrase le Consul quand le poison de l'alcool ne coule plus dans ses veines. Le feu s'empare alors de lui et le soleil comme un ennemi aggrave sa peine et sa douleur que seuls la nuit et le bar pourront apaiser.

Cette métaphore du feu punitif est évoquée dans le roman de Miller Jr. L'auteur place le feu entre les mains de Dieu pour sentencier les erreurs commises par l'humanité :

It was said that God, in order to test mankind which had become swelled with pride as in the time of Noah, had commanded the wise men of that age, among them the Blessed Leibowitz, to devise great engines of war such as had never before been upon the Earth, weapons of such might that they contained the vey fires of Hell [...].²⁷⁰

Le feu de Miller est paradoxal car construit par les hommes pour détruire l'homme. C'est un feu qui répand l'humilité, un feu qui châtie jusqu'à l'annihilation totale, une arme de destruction massive littéralement infernale. La terre de Miller est submergée par les flammes, brûlant presque entièrement.

La punition par le feu est représentée également dans l'œuvre de Volodine. Les pauvres âmes de son monde post-apocalyptique sont suppliciées par les flammes, consumées jusqu'à se dissoudre : « Destins râtés !... Irredessables !... La sélection par la douleur... L'épreuve des flammes... Des millénaires qui se succèdent !... »²⁷¹ L'homme, dans l'enfer du romancier post-exotique, vit dans la douleur permanente, torturé à l'infini par ses semblables et par la société qui l'asphyxie. Le feu est un bourreau qui dévore, avale et annihile. Il devient, sous la plume de Volodine, un être pensant, une entité à part entière, vicieuse et cruelle :

Pour s'évanouir, Zain choisit finalement un wagonnet de charbon qu'un des soutiers venait de pousser près de la gueule colossale de la chaudière. Le feu ronflait à trois mètres, orange et grenat, jaune, en rideau massif, vivant. La cloche de fonte qui l'emprisonnait lui laissait un espace suffisant pour s'ébattre et il en profitait, bondissant et

²⁶⁹ Pascal Visset, *op. Cit.*, p. 21.

²⁷⁰ Walter M. Miller Jr., *A Canticle for Leibowitz*, *op. cit.*, p. 57-58.

On disait que Dieu, pour mettre à l'épreuve l'humanité devenue aussi orgueilleuse qu'au temps de Noé, avait ordonné aux sages de l'époque, et parmi eux au Beatus Leibowitz, de construire de grandes machines de guerre, telles qu'on n'en avait jamais vu sur Terre. Des armes d'une telle puissance qu'elles contenaient le feu même de l'Enfer.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, *op. cit.*, p. 96.

²⁷¹ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, *op. cit.*, p. 44.

léchant ; il devinait sans doute que les hommes qui l'alimentaient cherchaient à l'exciter bien plus encore, jusqu'au déchaînement.²⁷²

Le feu est omniprésent, à la fois dans les entrailles de la terre et à la surface, mais aussi entre les mains des hommes qu'il condamne à souffrir mille morts encore et encore.

Pour finir, si le feu dévore les corps et consume les âmes, il s'insinue également à l'intérieur des hommes, au plus profond d'eux-mêmes, les conduisant lentement vers l'implosion ultime : « Je suis un cadavre, un enterrement. Je suis mon cadavre. Un cadavre heureux. J'ai été enterré à Granita. Carbonisé. Granita ! Gomorrhe ! J'ai inventé l'enfer. »²⁷³ Le feu ravage, embrasant le cœur des hommes, le réduisant en cendres dans l'enfer africain de Labou Tansi ce que souligne aussi Malcolm Lowry dans son roman « [...] at the same time she felt, crazily, as if something within her were smouldering, had taken fire, as if her whole being at any moment were going to explode. »²⁷⁴ L'âme prend feu, le cœur s'enflamme jusqu'à détruire le corps tout entier. Le feu est un poison qui s'instille dans les tréfonds du moi pour mieux le punir et le consumer.

Ainsi, la métaphore du feu est toujours légitime dans la version moderne de l'enfer, conservant son caractère punitif et sa volonté d'anéantir l'humanité déchue. Le feu est alors une arme puissante et un vecteur de désolation dans la littérature contemporaine. L'enfer, dans sa modernité, est donc véritablement configuré par le feu qui est omniprésent dans les romans du corpus. L'eau a donc été littéralement détrônée par le feu qui a pris un pouvoir total dans l'expression moderne de l'enfer.

²⁷² Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 51.

²⁷³ Sony Labou Tansi, op. cit., p. 189.

²⁷⁴ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit, p. 320.

[...] en même temps elle sentit, comme en démente, qui couvait en elle prendre feu, comme si à chaque instant tout son être était sur le point d'exploser.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 531.

3- L'omniprésence des Ténèbres

Le rapport à la lumière est un principe fondamental de la compréhension et de la définition de l'enfer dans la littérature classique. On oppose ainsi systématiquement jour et nuit, lumière et obscurité qui deviennent des antithèses. Ces oppositions sémantiques courent-elles en enfer ? Ne peuvent-elles s'appréhender dans un même concept : le lieu de l'éternelle douleur ?

A- Le noir absolu

Dieu dit : « Que la lumière soit » et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres. Dieu appella la lumière « jour » et les ténèbres « nuit ». Il y eut un soir et il y eut un matin : premier jour.²⁷⁵

La lumière est, dans la religion chrétienne un principe positif, vecteur du bien, associée à la main de Dieu. La lumière inonde la terre de ses bienfaits, protégeant les hommes. Or, dans le puits du mal, où règnent chaos et douleur, le noir est légion, il est expression de la mort :

Such place eternal justice had prepar'd
For those rebellious ; here their prison ordain'd
In utter darkness, and their portion set
As removed from God and light of Heaven,
As from the centre thrice to the utmost pole.
Of ! how unlike the place from whence they fell !²⁷⁶

John Milton, dans *Paradise lost*, incarne son lieu de damnation à travers le noir. Le noir est une couleur qui est source de mystère et qui inspire la peur comme le précise Gilbert Durand : « De cette solidité des liaisons isomorphiques résulte que la noirceur est toujours valorisée négativement. Le diable est presque toujours noir ou recèle quelque noirceur. »²⁷⁷ La nébulosité devient une caractéristique symbolique de l'enfer, élément fondamental de sa représentation dans la littérature :

²⁷⁵ *La Bible de Jérusalem, La Genèse*, [1 : 3-5], *op. cit.*, p. 33.

²⁷⁶ John Milton, *op. cit.*, p 118, en traduction française :

Tel est le lieu que l'éternelle justice prépara pour ces rebelles ; ici elle ordonna leur prison dans les ténèbres extérieures ; elle leur fit cette part trois fois aussi éloignée de Dieu et de la lumière du ciel, que le centre de la création l'est du pôle le plus élevé. Oh ! combien cette demeure ressemble peu à celle d'où ils tombèrent !

²⁷⁷ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 99.

Vero è che 'n su la proda mi trovai
De la valle d'abisso dolorosa
Che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.
Oscura e profonda era e nebulosa
Tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
Io non vi discernea alcuna cosa.²⁷⁸

L'*Inferno* de Dante est plongé dans une profonde noirceur, épaisse, presque matérielle. L'obscurité est faite pour égarer les damnés, l'opacité est labyrinthique. Les ténèbres ont une inquiétante étrangeté qui exerce une fascination mêlée de crainte sur les hommes. Un début d'explication à cette mystérieuse fascination est apporté par Roger Caillois :

L'emprise magique (on peut véritablement l'appeler ainsi sans écart de langage) de la nuit et de l'obscurité, la peur dans le noir, a sans doute, elle aussi, ses racines dans le péril où elle met l'opposition de l'organisme et du milieu. Les analyses de Minkowski sont ici précieuses : l'obscurité n'est pas la simple absence de lumière ; il y a quelque chose de positif en elle. Alors que l'espace clair s'efface devant la matérialité des objets, l'obscurité est « étoffée », elle touche directement l'individu, l'enveloppe, le pénètre et même passe au travers : ainsi « le moi est perméable pour l'obscurité tandis qu'il ne l'est pas pour la lumière » ; la sensation de mystère que fait éprouver la nuit ne viendrait pas d'autre chose.²⁷⁹

L'obscurité engloutit le corps de l'homme et du damné, elle est dévoratrice et gomme toute trace d'identité. Le moi disparaît derrière le voile des ténèbres. La noirceur est anéantissement de l'être. L'enfer ne peut se définir indépendamment des ténèbres qui en sont une métaphore élémentaire comme le révèle Victor Hugo :

Seul dans ces profondeurs que la ruine encombre,
Regarda fixement la caverne de l'ombre.
Les ténèbres sans bruit croissaient dans le néant.
L'opaque obscurité fermait le ciel béant [...]
Eh bien, cria Satan, soit ! Je puis encor voir !

²⁷⁸ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 49, en traduction française :

En vérité je me trouvai sur le rebord
De la vallée d'abîme douloureuse
Qui accueille un fracas de plaintes infinies.
Elle était noire, profonde et embrumée ;
En fixant mon regard jusqu'au fond,
Je ne pouvais rien y discerner.

²⁷⁹ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, collection *Folio essais*, Gallimard, Paris, 1938, p. 112.

Il aura le ciel bleu, moi j'aurai le ciel noir.²⁸⁰

Les ténèbres décrites par Hugo sont vivantes, elles palpitent et grandissent. Ainsi elles s'insinuent et étendent leur souveraineté sur l'enfer. La noirceur est presque palpable, elle est une entité indépendante. Les ténèbres s'animent et se nourrissent de la souffrance. Elles emprisonnent les âmes maudites, condamnées à éprouver pour l'éternité un sentiment de perte absolu. L'impression qui prédomine est l'absence totale de repères, l'impossibilité d'exister dans cette opacité qui engloutit l'être dans son entièreté. Les ténèbres sont pénétrantes, la lumière ne peut s'infiltrer dans l'enfer qui en est privé à jamais. La puissance de l'obscurité est dévastatrice. Hugo, à nouveau, laisse entrevoir au lecteur ce que signifie la privation de lumière, ce que la nuit infernale engendre :

L'enfer, c'est l'absence éternelle.

C'est d'aimer. C'est de dire : hélas ! Où donc est-elle,

Ma lumière. Où donc est ma vie et ma clarté ?²⁸¹

La violence de la douleur est telle qu'elle se ressent à travers ses quelques vers. Le désespoir est véritablement déchirant. La lumière est symbole de vie et la nuit ne fait que confronter le damné à chaque instant un peu plus à l'horreur de sa mort et de sa condition.

Les ténèbres et la lumière sont condamnées à la séparation éternelle en enfer. Le jour ne peut s'immiscer dans la nuit perpétuelle qui régit le puits du mal. Ainsi, l'enfer ne peut se comprendre qu'à travers les ténèbres dans la littérature classique, chassant à jamais la lumière. Cependant, cette omniprésence du noir perdure-t-elle dans la littérature moderne ? La lumière peut-elle trouver une place dans une version modernisée de l'enfer ?

La couleur noire, expression de l'obscurité, est partout dans le roman d'Antoine Volodine *Des Enfers fabuleux*. En effet, le paysage désolé et désolant dans lequel évoluent les protagonistes est frappé par l'omniprésence du noir, il est total et pénétrant : « [...] il choisissait celles dont le destin était un désastre sans rémission, et il les forçait à voyager dans la souffrance, à travers les millions d'années de l'espace noir. »²⁸² La toile de fond du roman n'est qu'obscurité, plongée dans la noirceur la plus extrême. Le noir s'insinue dans les moindres

²⁸⁰ Victor Hugo, *op. cit.*, p 768-769.

²⁸¹ *Ibid*, p. 890.

²⁸² Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, *op. cit.*, p. 28.

recoins de ce monde ravagé : le ciel est couleur de l'ébène, la terre est goudronneuse, le cœur des hommes est charbonneux. La nuit règne en despote sur un univers dévasté : « Tu as remarqué, n'est-ce pas, le ciel nocturne une nouvelle fois, tu as vu que la majorité des scènes se passe la nuit, tu t'y es faite, hein ? »²⁸³ Le jour est littéralement condamné à s'effacer devant la souveraineté de la nuit : « Demain était loin, le soleil allait bientôt se coucher, dans moins d'une période, et ensuite s'écouleraient les cinq cents heures de la nuit [...]. »²⁸⁴ L'enfer de Volodine est terrestre, stigmatisé par les ténèbres épaisses qui rendent l'air méphitique. Le monde infernal est déséquilibré, soumis à la tyrannie de l'obscurité opaque. Les ténèbres pénétrantes asphyxient les âmes maudites : « “Par Pitié !” modulait la voix, sur tous les tons. “Faites-moi basculer ailleurs... Faites-moi mourir... autorisez-moi... à mourir... à quitter ces ténèbres... Par pitié !”. »²⁸⁵ Elles incarnent la violence et le désespoir, elles sont métaphores de l'enfer et de la damnation²⁸⁶. La mort est une malédiction plus douce que cette vie de souffrance et d'affliction, elle se présente comme étant l'unique échappatoire à cet enfer terrestre et humain.

La vision de la nuit en tant que principe maléfique trouve un écho dans le roman de Lowry, *Under the Volcano*. Ainsi, la nuit se transforme-t-elle en une véritable configuration de l'enfer personnel du consul, elle est symbole de mort et expression de la douleur :

... Night : and once again, the nightly grapple with death, the room shaking with daemonic orchestras, the snatches of fearful sleep, the voices outside the window, my name being continually repeated with scorn by imaginary parties arriving, the dark's spinets.²⁸⁷

²⁸³ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux, op. Cit.*, p. 54.

²⁸⁴ *Ibid*, p. 126.

²⁸⁵ *Ibid*, p. 54.

²⁸⁶ La prédominance des ténèbres est une constante dans l'œuvre de Volodine. Ainsi, l'omniprésence de l'obscurité se retrouve dans le roman *Des Anges mineurs* : « [...] ou de voyager trois mille ans à travers les lentes laideurs obscures de l'enfer. »

Antoine Volodine, *Des Anges mineurs, op. cit.*, p. 88. L'enfer est partout, s'incarnant dans la noirceur.

²⁸⁷ Malcolm Lowry, *Under the Volcano, op. cit.*, p. 41.

... Nuit : et une fois de plus, le corps à corps nocturne avec la mort, la chambre trépidante d'orchestres démoniaques, les bribes de sommeil apeuré, les voix à la fenêtre dehors, mon nom répété sans cesse avec mépris par des groupes d'arrivants imaginaires, les clavecins des ténèbres.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan, op. cit.*, p. 86.

La nuit est matrice de cauchemars, elle exacerbe les peurs. L'errance du consul est nocturne, l'enfer se révèle à travers les ténèbres. La nuit exhume les démons et les vices destructeurs du consul. La nuit est tentatrice, corruptrice, véritablement diabolique : « [...] oh, Geoffrey, why can't you turn back ? Must you go on and on for ever into thgis stupid darkness, seeking it, even now, where I cannot reach you, ever on into the darkness of the sundering, of the severance ! [...]. »²⁸⁸ Les ténèbres nocturnes isolent. Elles enferment le consul dans une solitude qui le brise, qui l'entraîne dans la déchéance, l'éloignant irrémédiablement de la vie. L'enfer se matérialise ainsi la nuit dans le roman de l'auteur américain. Par ailleurs, Geoffrey boit la nuit. Son alcoolisme s'accroît quand le crépuscule descend et que les ténèbres naissent. La nuit engendre une peur, un fantasme cauchemardesque de sa propre décadence qui pousse le Consul à se noyer dans l'alcool : « The Farolito ! It was a strange place, a place really of the late night and early down, which as a rule, like that one other terrible *cantina* in Oaxaca, did not open till four o'clock in the morning. »²⁸⁹ Les cantinas, les tavernes sont le refuge nocturne de Geoffrey qui paradoxalement le font plonger plus profondément en enfer. Les bars constituent le seul endroit où il ressent paix et sécurité. Mais cette paix illusoire et éphémère est plus destructrice que salutaire. La nuit, dans les ténèbres enveloppantes de la ville, le Consul s'adonne librement à son addiction infernale. Les ténèbres et l'enfer sont alors indissociables pour Lowry.

La nuit est également expression de l'enfer dans le roman de Rulfo. Les échos et les voix emprisonnées dans les cercueils montent la nuit dans les rues désertées de Comala : « La noche. Mucho más allá de la medianoche. Y las voces [...]. »²⁹⁰ La plainte des âmes

²⁸⁸ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. cit.*, p. 54.

« [...] oh, Geoffrey, pourquoi ne peux-tu revenir ? Te faut-il t'enfoncer toujours et toujours plus avant dans ces ténèbres stupides, les quêtant, même maintenant, là où je ne puis t'atteindre, toujours plus avant dans les ténèbres de la scission, de la séparation ! [...]. »

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 108-109.

²⁸⁹ *Ibid*, p. 203-204.

Le Farolito ! C'était un endroit singulier, vraiment un endroit de la fin de la nuit et du début de l'aube. A la façon de cette autre terrible cantina d'Oaxaca, celle-ci, en règle générale, n'ouvrait pas avant quatre heures du matin.

Ibid, p. 346.

²⁹⁰ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 104.

« La nuit. Bien après minuit. Et les voix [...]. »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 54.

damnées résonnent dans les ténèbres nocturnes du village mexicain. Les morts se plaignent d'outre-tombe, pénétrés par la peine et la malédiction :

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.²⁹¹

Les morts sont éveillés avec pour seule compagne leur solitude désormais éternelle. Les corps sont couchés six pieds sous terre dans des tombes humides et obscures. Seules les voix peuvent s'échapper et errer dans un Comala fantomatique où la vie est condamnée à s'éteindre implacablement. Le village est frappé par le sceau de la mort, il est infernal. Les ténèbres existent dans le cœur des défunts et étouffent leurs corps pourrissants. Par ailleurs, le lecteur peut remarquer que l'essentiel de l'action se déroule la nuit. En effet, comme nous l'avons vu deux strates temporelles se superposent : la strate qui rapporte les éléments du passé et la strate qui s'inscrit dans le présent de Juan Preciado. Les deux strates temporelles qui composent le roman de Rulfo ont pour cadre les ténèbres et la nuit. Nombreux sont les débuts de partie qui commencent par situer le passage dans les ténèbres nocturnes : « Por la noche volví a llover » (p. 77), « Había estrellas fugaces. Las luces en Comala se apagaron » (p. 91), « La noche. Mucho más allá de la medianoche. » (p. 104). Le jour détruisant les échos, l'essentiel de l'action ne peut avoir de sens que la nuit. En effet, les protagonistes sont des âmes maudites dont seules les voix remontent de la terre pour errer dans les rues. C'est pourquoi le jour anéantit les voix et la nuit seule les révèle.

Cette fusion entre l'enfer et les ténèbres se retrouve dans l'œuvre de Walter M. Miller Jr. En effet, Le ciel est englouti par une noirceur qui s'est installée durablement dans le paysage et dans le cœur des hommes dans *A Canticle for Leibowitz* : « Now, after six centuries of darkness, the monk still preserved this Memorabilia, studied it, copied and recopied it, and patiently waited. »²⁹² Les ténèbres sont devenues le paysage quotidien de ce monde post-apocalyptique. Elles ont assombri le ciel, imposant aux hommes leur malédiction :

²⁹¹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 133.

« Je suis ici, couchée sur le dos, en train de penser à cette époque pour oublier ma solitude. Je ne suis pas couchée pour un bref moment. Et ce n'est pas le lit de ma mère, mais une caisse noire, une de celles qu'on utilise pour enterrer les morts. Car je suis morte. »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 90.

²⁹² Walter M. Miller Jr., *A Canticle for Leibowitz*, op. cit., p. 61.

The dread had arisen from that last taste of inky blackness. The blackness seemed to brood over him, covet him, await him hungrily – a big black appetite with a yen for souls. Pain he could bear, but not that. Awful Dark. Either there was something in it that should not be there, or there was something here that remained to be done. Once he surrendered to that darkness, there would be nothing he could do or undo.²⁹³

Les ténèbres sont dévoratrices. Elles sont une bouche qui se nourrit d'âmes en perdition, une voleuse d'humanité. Les hommes sont étreints et contraints par ces ténèbres, véritables métaphores de l'enfer qui s'est imposé sur terre.

Ainsi, les ténèbres s'imposent véritablement comme expression de l'enfer dans la littérature moderne. Elles sont la traduction d'un enfer terrestre et sont littéralement omniprésentes et mortifères. Le ciel, la terre, les cœurs et les corps sont stigmatisés par les ténèbres qui sont une légitime configuration infernale. Chacun des auteurs du corpus, exception faite de Sony Labou tanis, plonge son roman dans une noirceur environnante qu'elle soit symbolique ou concrète. L'enfer, dans sa modernité, est indissociable des ténèbres.

« Et maintenant, après six siècles de ténèbres, les moines conservaient toujours ces Memorabilia ; ils les étudiaient, les copiaient et les recopiaient – tout en attendant patiemment. »

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, *op. cit.*, p. 101-102.

²⁹³ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. cit.*, p. 304-305.

La terreur venait de l'obscurité. Une obscurité d'encre qui l'attendait, le convoitait, avait faim de lui – immense appétit sombre qui voulait surtout des âmes. Il pouvait supporter la douleur, pas ces Terribles Ténèbres. Soit il y avait en elles quelque chose qui n'eût pas dû être là, soit il restait ici-bas quelque chose à faire. Une fois qu'il se serait abandonné à cette obscurité, il n'y aurait plus rien qu'il pût faire ou défaire.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 505.

B- Le sens de la lumière dans l'enfer moderne ?

Les ténèbres sont très présentes dans l'enfer moderne comme nous avons pu le constater. Cependant, une différence s'installe entre l'enfer classique et l'enfer moderne. En effet, l'enfer moderne est émergé, il est exhumé et s'étend sur terre comme nous le verrons plus avant. Le jour est donc supposé être à égalité avec la nuit. La lumière et l'obscurité s'alterneraient donc dans ce monde infernal. Mais la lumière possède-t-elle toujours une connotation positive dans la littérature contemporaine ?

Dans le roman d'Antoine Volodine, la terre ravagée au milieu de laquelle évoluent les condamnés est largement dominée par la nuit. Il existe un profond déséquilibre entre jour et nuit, la balance naturelle est profanée. Ainsi, la nuit dure plus longtemps que le jour dans cet univers malsain où le cauchemar est le paysage quotidien. La lumière du jour est défaite de sa valorisation sous la plume de Volodine et le soleil devient le complice des ténèbres pour supplicier les humains maudits : « Le soleil comme un ennemi d'étain brûlant [...]. Et le soleil stagnant, comme un ennemi rond [...]. »²⁹⁴ Le soleil, source de lumière absolue, devient un élément de l'enfer post-exotique. La lumière est un bourreau qui sentencie jusqu'à une mort lente et abjecte :

Et ensuite on le crucifierait en plein désert, on le clouerait, on le fixerait sur la charpente d'un vieux derrick, afin qu'il meure en se regardant mourir, pour que tu crèves en te regardant crever, sur une terre aride comme sa vie, sous le soleil grésillant, parmi des volutes de fièvre et de douleur.²⁹⁵

La lumière, dans sa représentation positive, ne peut trouver de sens sur cette terre amère et meurtrie, véritable théâtre infernal qui instrumentalise les hommes pour mieux les mettre à mort.

Cette métaphore du soleil en tant que bras de l'enfer trouve un écho dans le roman de Walter M. Miller Jr. En effet, le soleil est un vecteur de désolation, entraînant les hommes sur le chemin de la souffrance : « The sun blaze dits midday maledictions upon the parched land,

²⁹⁴ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. cit., p. 125.

²⁹⁵ *Ibid*, p. 128.

laying its anathema on all moist things. »²⁹⁶ L'astre ardent vide la terre de sa substance, la rendant exsangue. Il asphyxie littéralement cet univers post-apocalyptique. La lumière est une véritable malédiction dans la vision de l'auteur américain.

Ainsi, la lumière trouve certes une place dans l'enfer moderne mais elle est maléfique et suppliciente, à jamais dépossédée de ses bienfaits. Le soleil est rouge sang dans *Under the Volcano*, il se transforme en une expression de la violence : « Slightly to the right and below them, below the gigantic red evening, whose reflection bled away in the deserted swimming pools [...]. »²⁹⁷ Le soleil siège dans le ciel, étendant son ombre menaçante. Il est âpre, imprégnant le paysage mexicain de désespoir et de colère : « The volcanoes seemed terrifying in the wild sunset. »²⁹⁸ La lumière, représentée métonymiquement par le soleil, est brutale, maléfique. Le jour complète la nuit pour créer l'enfer. Par ailleurs, la lumière du soleil est véritablement considérée par le Consul comme une ennemie dont il faut se protéger : « The tragedy, proclaimed, as they made their way up the crescent of the drive, no less by the gaping potholes in it than by the tall exotic plants, livid and crepuscular through his dark glasses, perishing on every hand of unnecessary thirst [...]. »²⁹⁹ Geoffrey ne quitte ainsi presque jamais ses lunettes noires qui constituent un rempart face à l'agression de la lumière. Le confort de la nuit et de l'obscurité lui est plus doux. La lumière lui inflige une douleur dont il cherche à se prémunir. En outre, l'errance du Consul est nocturne, son enfer s'exprime dans ses vices et sa perte à travers les bars de la ville. La lumière en tant qu'expression de l'espoir n'a pas sa place dans le roman de Lowry : « *Certainty of brightness, promise of*

²⁹⁶ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. cit., p. 7.

« Le soleil brûlant envoyait sa malédiction de midi sur la terre desséchée, jetait l'anathème sur toutes choses humides. »

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 25.

²⁹⁷ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. cit., p. 10.

« Un petit peu à droite et au-dessous d'eux, au-dessous du gigantesque soir rouge dont le reflet allait saignant dans les piscines désertes [...]. »

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 37.

²⁹⁸ *Ibid*, p. 15.

« Dans le sauvage coucher du soleil, les volcans semblaient redoutables. »

Ibid, p. 45.

²⁹⁹ *Ibid*, p. 70, en traduction.

La tragédie, proclamée, tandis qu'ils remontaient l'arc de cercle de l'allée, non moins par les trous qui y béaient que par les autres plantes exotiques, livides et crépusculaires au travers des lunettes noires du Consul, succombant de toutes parts à une soif gratuite [...].

Ibid, p. 132.

lightness, of light, light, light, and again, of light, light, light, light, light! »³⁰⁰ Ce passage est jeté comme une supplique vaine. Il est un ultime sursaut de foi illusoire pour conjurer l'enfer adressé au ciel sourd et vide. La lumière, l'espérance ont disparu, évanouies dans l'alcoolisme dévastateur du Consul et dans le Mexique infernal.

Seul Juan Rulfo prend le parti de laisser à la lumière ses vertues positives. En effet, la lumière chasse la nuit et les fantômes qui errent dans le village, faisant cesser les échos qui se répercutent sur les murs tristes de Comala : « Aclaraba el día. El día desbarata las sombras. Las deshace. El cuarto donde estaba se sentía caliente con el calor de los cuerpos dormidos. A través de los párpados me llegaba el albor del amanecer. Sentía la luz. »³⁰¹ La couleur blanche du jour et de la lumière s'oppose à la couleur noire de la nuit infernale. L'aube estompe les terreurs nocturnes, nées de ces morts qui s'agitent dans leurs tombes. Le jour plonge Comala dans un repos éphémère qui prend fin dès que le crépuscule émerge. La lumière est bienfaitrice dans *Pedro Páramo* mais elle est condamnée à se soumettre à l'implacabilité de la nuit et de la mort.

Sony Labou Tansi est à contre-courant et choisit d'incarner son enfer en plein jour, dans la lumière du Congo. Paradoxalement, chez l'auteur africain, la couleur noire, métaphore de la nuit et des ténèbres infernales, se meut en lueur d'espoir. En effet, elle est, sous la plume de Labou Tansi, une arme de justice, un instrument de lutte contre la dictature infernale imposée par le Guide Providentiel : « [...] il constata que ses mains étaient devenues noires, d'un noir d'encre de chine ; plus tard, le Guide Providentiel passa des journées à vouloir laver ce noir de Martial à tous les savons et à tous les dissolvants du monde, le noir ne disparut pas. »³⁰² Le noir de Martial est un stigmate, une trace qui colle à la peau du « Satan » qui répand l'enfer. Il est une lutte symbolique contre l'oppression et l'horreur, s'infiltrant dans la peau et la

³⁰⁰ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. cit., p. 129.

« Certitude de clarté, promesse de légèreté de lumière, légère, lumière, et encore, de lumière, légère, lumière, lumière, lumière ! »

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p 228.

³⁰¹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 109.

« Le jour se levait. Le jour détruit les ombres ; il les décompose. Dans la pièce où je me trouvais il faisait chaud, une chaleur de corps endormis. A travers mes paupières filtrait la blancheur de l'aube. Je percevais la lumière. »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 60-61

³⁰² Sony Labou Tansi, op. cit., p. 16.

profanant : « “Tu es la dernière tige de notre sang, il faut partir avant l’enfer”, avait écrit Martial dans la main droite de Chaïdana qui n’osa même pas essayer d’effacer les lettres : elle les savait maintenant indélébiles. »³⁰³ Le message couleur d’ébène est un avertissement, un sceau qui protège. Martial, dans son supplice christique, est un non-mort évoluant dans l’enfer. Il ne veut mourir et son sang ténébreux entache et souille pour sauver sa descendance. Ainsi, la couleur noire est-elle un message d’espérance, une providence qui s’insinue dans l’enfer pour le fissurer.

La lumière en tant qu’instrument divin et principe positif trouve difficilement une place dans l’enfer moderne. La littérature contemporaine la transforme littéralement en vecteur du mal, véritable adjuvant des ténèbres pour semer la désolation et la souffrance. Le soleil n’est plus cet astre qui réchauffe et nourrit la terre, il devient une malédiction, un anathème qui anéantit. L’enfer, dans la littérature contemporaine, s’exprime dans le mariage maléfique de la lumière et des ténèbres pour supplicier les hommes. Les ténèbres et la lumière sont donc deux configurations de l’enfer contemporain.

³⁰³ Sony Labou Tansi, *op. cit.*, p. 49.

4– Le temps infernal : un paradoxe

Le temps est un concept qui régit le monde et les espaces. Il se déroule implacablement et file, toute puissance qui ne peut être destituée et qui ne connaît aucun adversaire. Le temps s'incarne dans la nuit qui chasse le jour, dans les saisons qui se succèdent. Il est linéaire dans le monde des hommes et, il suit sa course et avance inexorablement. De plus, comme le souligne Étienne Klein, le temps est une prison invisible mais omniprésente et totale dans laquelle nous sommes condamnés à demeurer jusqu'à la mort : « Mais c'est tragiquement impossible : nous sommes inexorablement *dans* le temps et nous ne pouvons pas en sortir. Le temps, pour nous, n'a pas d'extérieur. »³⁰⁴ Se pose alors une question : la nature du temps en enfer obéit-elle aux mêmes lois que la nature du temps humain ?

Victor Hugo éclaire le lecteur et définit explicitement la nature du temps infernal :

Il vola dix mille ans. Pendant dix mille années,
Tendant son cou farouche et ses mains forcenées,
Il vola sans trouver un mont où se poser. [...]
Il volait. L'infini sans cesse recommence.³⁰⁵

Ainsi, le temps hugolien est-il cyclique dans *La Fin de Satan*. L'enfer est un cercle temporel duquel nul ne peut s'extraire. Le damné est pris dans les griffes du temps et sa douleur renaît perpétuellement. L'implacabilité du cycle s'abat littéralement sur l'âme en perdition dans *Inferno* de Dante :

Tra questa cruda e tristissima copia
Corrëan genti nude e spaventate,
Sanza sperar pertugio o elitropia :
Con serpi le man dietro avean legate ;
Quelle ficcavan per le ren la coda
E 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate.
Ed ecco a un ch'era da nostra proda,

³⁰⁴ Etienne Klein, *Le temps*, Collection « *Dominos* », Flammarion, Paris, 1995, p. 8.

³⁰⁵ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 771.

S'avventò un serpente che 'l trafisse
 Là dove 'l collo a le spalle s'annoda.
 Né O sí tosto mai né I si scrisse,
 Com' el s'accese e arse, e cener tutto
 Convenne che cascando divenisse ;
 E poi che fu a terra sí distrutto,
 La polver si raccolse per sé stessa
 E 'n quel medesmo ritornò di butto.³⁰⁶

Les tortures infligées par le puits du mal recommencent sans cesse. Le damné est destiné à souffrir sans répit. La notion d'infini est intimement liée à l'enfer. Le temps est une boucle qui ne possède ni début ni achèvement. L'idée de finitude, pour le poète florentin, ne peut s'incarner en enfer et l'éternité, véritable sentence, fond sur le mort telle une malédiction :

Dinanzi a me non for cose create
 se non etterne, e io eterno duro .³⁰⁷

L'enfer, selon Dante, est la première création qui ne peut se terminer. Il a été conçu pour être éternel. Ainsi, l'enfer est un lieu à l'intérieur duquel le temps s'égraine et germe à nouveau, inlassablement. L'espoir ne peut avoir de sens en enfer, l'horizon est enténébré à jamais. Le

³⁰⁶ Dante Alighieri, *op. cit.*, p 221, en traduction française :

Parmi cet amas repoussant et sinistre
 Couraient des gens nus et pleins d'épouvante,
 Sans espoir de refuge, ni d'héliotrope :
 Les mains liées derrière le dos par des serpents
 Qui leur dardaient aux reins leurs queues
 Et leurs têtes, et se nouaient par-devant.
 Soudain sur un damné qui était près de nous
 Un serpent se jeta, qui le transperça
 A l'endroit où le cou se rattache à l'épaule.
 En moins de temps qu'on n'écrit O ou I
 Il s'alluma, et il brûla,
 Puis il tomba tout entier en cendres ;
 Et quand il fut à terre ainsi détruit,
 La poussière se rassembla d'elle-même
 Et recomposa la forme précédente.

³⁰⁷ *Ibid*, p. 41, en traduction française :

Avant moi rien n'a jamais été créé
 Qui ne soit éternel, et moi je dure éternellement.

temps et les ténèbres sont intrinsèquement liés. En effet, ces dernières sont une métaphore du temps infernal comme le souligne Gilbert Durand :

Cette imagination des ténèbres néfastes semble être une donnée première, doublant l'imagination de la lumière et du jour. Les ténèbres nocturnes constituent le premier symbole du temps [...]. La nuit noire apparaît donc comme la substance même du temps.³⁰⁸

Or la nuit est l'expression même de l'enfer. Le jour n'existe pas dans le trou infernal, les ténèbres sont constantes. Cette constance traduit la répétition perpétuelle et l'engrenage temporel dans lesquels le damné est englué. L'éternité est une notion difficilement saisissable pour l'esprit humain. Ce dernier est condamné à mort, il doit accepter l'idée de sa propre finitude et comprendre les enjeux de son existence si le but ultime est de mourir. Ainsi, l'éternité qui court en enfer est un fantasme qui mêle fascination et horreur : fascination parce que le temps est infini et horreur parce que la douleur est perpétuelle. L'enfer s'apparente au néant, c'est un rien opaque et ténébreux à l'intérieur duquel le temps est une prison. L'éternité est un des stigmates de l'enfer. L'absence de perspective et le caractère obsolète de la finitude salvatrice font de l'enfer la représentation même du mal. L'enfer est littéralement le royaume de la nuit, éteint à jamais et spolié de la douceur de la lumière. L'horizon est un concept qui ne peut trouver de sens et l'idée d'une échappatoire est chimérique.

Il existe véritablement un temps infernal qui s'exprime à travers les métaphores de la nuit et du cercle. Le temps en enfer est cyclique, il ne peut se dérouler. C'est un instant figé, condamné à se répéter. C'est une boucle qui étroit, qui enserre le damné. Le temps est un bourreau qui torture l'âme à jamais. Le temps est éternité en enfer dans la littérature classique. Mais qu'en est-il dans la littérature moderne ? Le temps infernal trouve-t-il encore un sens ? S'exprime-t-il à travers les mêmes métaphores ? Est-il une configuration de l'enfer ?

L'enfer moderne, par opposition à l'enfer classique, se déroule, pour les œuvres du corpus, exclusivement sur terre. En effet, l'enfer est humain mais est-il pour autant soumis aux règles qui régissent le monde dans lequel les hommes évoluent ?

Le temps est, pour Malcolm Lowry, une mécanique complexe qui suppose un traitement particulier dans son roman. En effet, même si l'image du cercle et du cycle sont très présentes dans *Under the Volcano*, le temps n'est cependant pas à proprement parler exprimé selon une

³⁰⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 98.

circularité. Le temps du roman de Lowry est, au contraire, double et s'incarne à travers la confrontation de deux temporalités distinctes : « Pour le Consul le temps est une blessure et la compréhension de ce fait nécessite d'en passer par l'opposition de deux temporalités en jeu dans le texte, le temps du mythe et le temps de l'histoire, le temps cyclique et le temps linéaire. »³⁰⁹ Il existe donc dans *Under the Volcano* un temps du non-retour et un temps du retour. Le temps du non-retour correspond au temps historique. Il est le temps de la déchéance qui s'écoule sur la ligne d'une temporalité historique. Cette linéarité confère au temps du non-retour un caractère irréversible. Le temps du retour est un temps cyclique qui s'apparente à l'orbite décrit par la planète. Il est un temps de la conservation, par opposition au temps de la déchéance, puisqu'il exclut la notion d'achèvement et de finitude. Ce temps s'exprime dans le mysticisme qui se dégage du roman et qui tient une place prépondérante dans la vie de Lowry. Le temps est une douleur pour Geoffrey et comme le souligne Pascal Visset : « Cette conscience du temps qui passe inscrit la perception angoissée de Geoffrey dans le temps linéaire. [...] il ne sait pas s'adapter au changement, n'accepte pas son passé et se montre incapable de se créer le moindre futur. »³¹⁰ Pour l'auteur américain, l'enfer et l'horreur dans laquelle sont plongés les humains s'incarnent dans la mécanique temporelle du temps linéaire, du temps de la déchéance. Le Consul est littéralement englué dans une impasse temporelle : « Plus profondément, l'incapacité, pour le Consul, de vivre selon une temporalité linéaire, le conduit à une situation infernale dont la finalité est un enfermement total, un isolement mortifère sans espoir. »³¹¹ Le Consul est en dehors du temps linéaire. Il s'en exclut pour se référer au temps cyclique, au temps mythique rassurant. Cependant, son humanité le place dans l'impossibilité de vivre dans le temps du retour. Il est condamné à subir la linéarité du temps historique. Ce décalage du Consul par rapport au temps du non-retour se traduit par le retard qu'à sa montre sur l'heure universelle : « By his watch it was a quarter to eleven. But the clock hadn't finished: it struck twice more, two wry, tragic notes: *bing-bong*: whirring. »³¹² Le Consul est à contre-temps, marginalisé par une perception faussée du temps qui s'écoule : « Geoffrey n'est jamais à l'heure et le temps ne remplit aucune fonction

³⁰⁹ Pascal Visset, *op. Cit.*, p. 80.

³¹⁰ *Ibid*, p. 83-84.

³¹¹ *Ibid*, p. 84.

³¹² Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. Cit.*, p. 139-140.

A sa montre, il était onze heures moins le quart. Mais la cloche n'en avait pas fini : elle en sonna deux de plus, deux notes torsées, tragiques : *bing-bong* : vrombissantes.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 244.

chronologique, puisqu'il ne s'en approprie pas la mesure. »³¹³ Le temps pour Geoffrey est défait de sa fonction première : marquer et rythmer la vie. Le Consul est irrémédiablement à l'extérieur de la ligne temporelle du non-retour. Il n'appartient à aucune des deux lignes temporelles qui se superposent dans le roman. Il est condamné à rester en dehors, incapable de pénétrer le monde qui l'entoure. L'enfer s'exprime dans cette incapacité à faire partie de la vie, métaphoriquement représentée par le temps : « La tragédie temporelle de Geoffrey s'exprime aussi au travers d'une forme symbolique d'autisme liée à une perception décalée du temps. »³¹⁴ Comme l'écrit Malcolm Lowry dès le début du roman, le temps est un ennemi, est trompeur : « Time is a fake healer anyhow. »³¹⁵ Le temps ne peut guérir la blessure infligée par Yvonne parce que le Consul n'est pas dans le temps. Le temps introduit inmanquablement l'idée de la mort. Il est à proprement parler mortifère et rapproche l'homme de sa déchéance fatale et ultime. Le poids du passé écrase Geoffrey et son avenir mort-né s'exhibe devant lui. Il ne peut se soustraire à cette réalité : le passé ne peut ni être défait ni être nié. Geoffrey comme il le dit lui-même dans le roman aurait souhaité changer de nationalité et devenir un citoyen mexicain et par là-même un indien d'adoption : « Oh absolutely ! I'm thinking of becoming a Mexican subject, of going to live among the Indians, like William Blackstone. »³¹⁶ Mais Geoffrey, désireux d'opérer un changement et de se construire une nouvelle vie, est rattrapé par la fatalité et par la mécanique implacable du destin. En effet, il meurt sous l'identité de Geoffrey Firmin qui le fait tant souffrir, sous ce moi qui le ronge et comme le note Pascal Visset : « La délivrance du passé est sa quête [...] mais le passé est le *fatum* du temps tragique. »³¹⁷ Le temps est douleur et enfer dans *Under the volcano* car malheureusement : « [...] le passé exclue l'avenir – le seul futur envisageable est la mort. »³¹⁸

³¹³ Pascal Visset, *op. Cit.*, p. 85.

³¹⁴ *Ibid*, p. 89.

³¹⁵ Malcolm Lowry, *Under the Volcano, op. Cit.*, p. 45..

Le temps est un faux guérisseur en tout cas.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan, op. cit.*, p. 94.

³¹⁶ *Ibid*, p. 87.

« Oh, absolument ! Je songe à devenir sujet mexicain, à m'en aller vivre parmi les Indiens, comme William Blackstone. »

Ibid, p. 160.

³¹⁷ Pascal Visset, *op. Cit.*, p. 99.

³¹⁸ *Ibid*, p. 94.

Pour Sony Labou Tansi, le temps est aussi une notion linéaire dans *La Vie et demie* et se déroule. Le lecteur assiste à un morceau de l'histoire du Congo, imagée bien sûr, qui possède une introduction et une conclusion. Les personnages et le pays imaginaire de l'auteur congolais glissent sur cette ligne temporelle de manière continue. Cependant, Sony Labou Tansi apporte une nuance à cette conception linéaire du temps. En effet, la figure de Martial n'est pas soumise aux règles du temps mises en place par l'auteur congolais :

- Enfin, Martial ! Sois raisonnable. Tu m'as assez torturé comme ça. Tu deviens plus infernal que moi.

Mais Martial se contentait de sourciller. Alors le guida tomba dans une colère folle : il tira quatre-vingt-trois chargeurs, aux différents endroits où il croyait entrevoir Martial. Il tira pendant cinq heures, tuant même les soldats fidèles qui venaient accourir à son aide. Le soir, à l'heure du dîner, il eût faim et sa colère tomba, il revint à la supplication.

- Cesse d'être tropical, Martial. J'ai gagné ma guerre, reconnais-moi ce droit-là. Et si tu veux continuer la bagarre, attends que je vienne. On se battra à armes égales. C'est lâche qu'un ancien vivant s'en prenne à des vivants.³¹⁹

Martial a été massacré par le Guide Providentiel mais la mort refuse de s'emparer de lui. Le temps semble ne pas avoir de prise sur le cadavre sanguinolent du martyr qui refuse obstinément de quitter l'enfer : « - Tu devais déjà mourir, Martial. Tu devais déjà trouver une mort qui te suffise. »³²⁰ Martial incarne le temps du passé qui s'insinue dans le temps présent. Il existe ainsi dans le roman de l'auteur congolais un temps dans le temps. La mécanique temporelle qui s'applique aux suppliciés assassinés et aux rebelles à la dictature est plus lente, presque figée :

Layisho attendit quatre-vingt-huit ans. Comme l'heure ne sonna jamais dehors pour ses idées, il mourut à l'âge de cent trente-trois ans et neuf mois. A sa mort, le guide Jean-Coeur-de-Père qui avait succédé au successeur du successeur du Guide Providentiel attendit le début de la putréfaction pour faire enterrer le corps de Layisho au cimetière des Maudits ainsi que le prévoyaient les textes. Le début de la putréfaction ne vint qu'un an et douze jours après la mort de Layisho. Le corps du vieillard resta frais, comme celui d'un homme qui sort des bains.³²¹

Dans cet extrait, Layisho semble avoir le contrôle sur le temps. Il décide ainsi de l'heure de sa mort et coupe lui-même le fil du temps. Par ailleurs, même dans la mort, le temps ne s'égrène pas sur le corps du vieil homme. L'enfer qui règne sur le Katamalanasia est la raison pour laquelle le temps est différent pour les victimes de la tyrannie politique. Le temps devient une

³¹⁹ Sony Labou Tansi, *op. Cit.*, p. 58.

³²⁰ *Ibid*, p. 55.

³²¹ *Ibid*, p. 81.

arme de justice qui protège les acteurs de la rébellion et les morts pour la liberté. Ainsi, dans le roman de Labou Tansi, on peut voir deux couches temporelles se superposer et cohabiter en enfer.

Chez Juan Rulfo, le temps s'exprime, à l'instar de l'auteur congolais, à travers des niveaux différents. En effet, deux logiques temporelles se confrontent et s'affrontent dans le roman de l'auteur mexicain. La première logique temporelle s'applique ainsi au personnage de Juan Preciado :

¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado ? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo.³²²

Juan Preciado est une des rares figures en vie qui traversent le roman. Mais le temps qui s'écoule à Comala va le rattraper très vite et va dérouler le fil de sa vie en un éclair jusqu'à sa mort. Le temps qui s'applique à la figure de Juan Preciado accélère et Comala la tue littéralement. Le temps infernal qui règne dans le village mexicain s'est implacablement abattu sur lui comme le souligne Bertrand Westphal : « Juan Preciado pénètre dans un village dont il comprend très vite qu'il n'est plus soumis aux lois du temps, alors que lui-même l'est. »³²³ Comme Dante personnage en enfer qui voit le temps infernal se répéter alors que pour lui il s'écoule, le temps se déroule pour le fils de Pedro Pàramo et est figé pour les habitants de Comala. A un certain niveau, le temps s'égrène donc bien dans l'enfer qu'est Comala. Cette idée de temps qui se déroule est renforcée par l'omniprésence des étoiles et du ciel à presque chacun des découpages du roman : « Había estrellas fugaces. Las luces en Comala se apagaron. Entonces el suelo se adueñó de la noche. »³²⁴ A cette nuit et à ses étoiles filantes, l'aube fait suite : « La madrugada fue apagando mis recuerdos. »³²⁵ Les jours et les

³²² Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 117.

- Tu veux me faire croire que tu es mort étouffé, Juan Preciado ? Je t'ai trouvé sur la place, très loin de la maison de Donis ; il était avec moi et disait que tu faisais le mort. A nous deux, nous t'avons traîné à l'ombre du portail ; déjà tout raide, crispé, comme font ceux qui se meurent de peur.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p.70.

³²³ Bertrand Westphal, « *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate* », op. Cit., p. 155.

³²⁴ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 91.

Il y avait des étoiles filantes. Les lumières de Comala s'éteignirent. Alors le ciel prit possession de la nuit.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 39.

³²⁵ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit. p. 107.

nuits semblent se succéder de manière linéaire et canonique dans ce village infernal mais il n'en est rien : « Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz. »³²⁶ Le temps semble faire des aller-et-retours dans l'enfer du Mexique. La ligne qui s'écoule n'a pas de sens pour la seconde logique temporelle qui court dans le roman. En effet, cette seconde logique temporelle est destinée aux habitants damnés de Comala. Les âmes maudites – réduites à des corps qui reposent dans des tombes humides et à des échos qui rebondissent inlassablement sur des murs délabrés – ne sont pas soumises aux lois humaines du temps. Ce temps s'est littéralement arrêté et ne s'écoule plus. Il est coincé dans le village infernal et sa course s'est interrompue à jamais. Les défunts de Comala sont comme figés à un instant donné dont ils ne s'échapperont jamais plus comme le rapporte Juliette Vion-Dury :

En effet, à Comala, village mort, métonymie de la sépulture de Juan, Dorotea et des autres habitants inhumés du village, il n'y a plus que des images évanescences, image des corps de ceux qui sont morts pour ne laisser subsister que quelques paroles et les sentiments qu'ils inspiraient. A Comala, l'image devient ombre, image dissipante. Cette dissipation se fait par l'éclat de la beauté. Les personnages de Rulfo pourraient alors être définis, au sens propre, comme des photographies.³²⁷

Cette idée d'une photographie métaphorique traduit l'immobilisme temporel qui règne sur Comala. Le village est soumis à une véritable staticité dont il ne sortira pas. Tel est l'enfer temporel qui existe à Comala. On peut déceler cependant, dans la structure même du récit de Rulfo, l'ombre du cycle temporel cher à Dante comme l'explique Bertrand Westphal :

Un esprit grivois remarquerait que soixante-neuf fragments constituent le récit, comme si Rulfo avait voulu signaler que quelque part un serpent narratologique se mordait la queue. Mais, plus sérieusement, on constate aussi qu'Abundio, qui a conduit Juan Preciado à Comala, a assassiné Pedro Páramo à la fin du roman, ou peut-être faudrait-il dire : Abundio, qui a assassiné Pedro Páramo à la fin du récit, a conduit Juan Preciado vers Comala au début de celui-ci. Le début et la fin du roman, ou la fin et le début, s'emboîtent selon des modalités qui font débat.³²⁸

« L'aube éteignit petit à petit mes souvenirs. »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit. p. 58.

³²⁶ *Ibid*, p. 114.

Comme si le temps avait fait marche arrière. Je vis de nouveau l'étoile à côté de la lune. Les nuages qui s'effiloçaient. Le vol de tordos. Et aussi, le soir encore plein de lumière.

Ibid, p. 67.

³²⁷ Juliette Vion-Dury, *Meurs et deviens – Le Paradoxe de la mort créatrice dans Pedro Páramo*, in *Ecos críticos de Rulfo*, op. Cit., p. 139.

³²⁸ Bertrand Westphal, "*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*", op. Cit., p. 158-159.

Juan Rulfo égare un lecteur qui cherche à décrypter la mécanique temporelle de son roman. Les différentes strates temporelles qui se superposent créent une « temporalité tourbillonnante »³²⁹ qui traduit l'enfer. Ainsi le temps auquel est soumis Juan Preciado se superpose au temps auquel sont soumis les damnés pour engendrer un temps unique entre stagnation et cercle vicieux, un hybride infernal.

Antoine Volodine fait également le choix de placer le temps au cœur de son enfer dans *Des Enfers fabuleux*. Il en est une configuration évidente : « “C’est insoutenable !” se déchirait la voix, glapissait, égarée entre des orbes de souffrance. “Des siècles qui s’alignent, sans fin ! Pourquoi ces siècles, ces siècles ! Et pourquoi...” »³³⁰ La perspective d’achèvement est obsolète dans l’enfer de l’auteur post-exotique. L’éternité d’un destin effroyable se dresse devant les âmes maudites. Le temps se déroule mais la perspective d’un horizon salutaire est illusoire. Le fil temporel sur lequel les humains sont suppliciés est infini : « [...] il choisissait celles dont le destin était un désastre sans rémission, et il les forçait à voyager dans la souffrance, à travers les millions d’années de l’espace noir. »³³¹ Par ailleurs, le temps chez Volodine s’exprime sur deux axes différents. Le temps dans lequel les hommes sont englués est immuable, il est une droite sans commencement ou sans achèvement. En parallèle, les voyageurs du néant ne sont pas soumis aux mêmes règles temporelles :

Par exemple, ce pauvre hère qui allait brûler dans son enfer terrible cent mille ans, deux cent mille ans, un million d’années, ou plus, en temps réel, afin de franchir le néant interstellaire, tandis que pour Weyloomaja cela représentait seulement deux ou trois heures de hurlements, en arrière-plan de ses paysages personnels.³³²

Cet extrait traduit clairement les différentes couches temporelles qui se chevauchent dans *Des Enfers fabuleux*. Le temps s’écoule différemment pour les héros de l’auteur post-exotique :

Dans la suite, c’est par le mot latin *tempus* que nous désignerons le second temps que nous avons évoqué, le temps éprouvé ou psychologique, celui que l’on mesure « de l’intérieur de soi ». Il ne s’écoule pas uniformément. « Il y a des moments qui durent longtemps », dit Arletty dans le film de Marcel Carné *Hôtel du Nord*. D’autres passent au contraire très vite. C’est que la fluidité du temps psychologique est variable, au point que la notion même de durée éprouvée n’a qu’une consistance très relative.³³³

³²⁹ Bertrand Westphal, “*Lasciate ogni speranza voi ch’entrate*”, *op. Cit.*, p. 159.

³³⁰ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, *op. cit.*, p. 39.

³³¹ *Ibid*, p. 28.

³³² *Ibid*, p. 58.

³³³ Etienne Klein, *op. Cit.*, p. 18.

Le temps psychologique est pour Etienne Klein une valeur subjective, intrinsèque à une perception personnelle. La souffrance, chez Volodine, est un facteur d'étirement temporel incontestable. La douleur dilate littéralement le temps. Pour l'auteur de *Des Enfers fabuleux*, le temps est enfer. Il est une incarnation de l'horreur et de la douleur. En effet, il est une malédiction et une sentence qui torturent dans l'opacité des ténèbres. En conclusion, il existe bel et bien un temps infernal chez l'auteur post-exotique³³⁴.

Pour Walter M. Miller Jr, l'éternité trouve un moyen d'expression différent dans *A Canticle for Leibowitz*. En effet, si pour Volodine le temps infernal est une droite infinie, pour l'auteur américain, le temps infernal s'incarne dans l'image du cercle à l'instar de Dante :

Now – now the princes, the presidents, the praesidiums, now they know – with dead certainty. They can know it by the children they beget and send to asylums for the deformed. They know it, and they've kept the peace. Not Christ's peace, certainly, but peace, until lately – with only two warlike incidents in as many centuries. Now they have the bitter certainty. My sons, they cannot do it again. Only a race of madmen could do it again –.³³⁵

L'histoire est condamnée à se répéter, les hommes sont piégés par leur violence et leur quête de pouvoir et de domination. La guerre ravage la terre, elle annihile radicalement. Le temps est cyclique dans l'œuvre de Miller, l'enfer recommence encore et encore : « Now Lucifer again. Is the species congenitally insane, Brother ? If we're born mad, where's the hope of Heaven ? »³³⁶ L'espèce humaine est incapable d'apprendre de ses erreurs. Elle est engluee

³³⁴ Cette idée d'un temps infini et cruel se retrouve également dans le roman *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine.

« Ma mort a cent milliards d'années, ce en quoi elle égale celle de tout un chacun, et ma vie a quarante-huit ans ; j'ai déjà dit ici et ailleurs que j'ignore si cela a une fin et combien de temps il faudra fuir pour atteindre cette fin. »

Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, op. cit., p. 122.

Le temps, chez Volodine, est implacable, imprimant sa malédiction sur les hommes, il est une véritable expression de l'enfer.

³³⁵ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. cit., p. 255-256.

« Maintenant, les princes, les présidents, les conseils, tous savent, d'une certitude mortelle. Ils le savent, de par les enfants qu'ils ont engendrés et envoyés dans les asiles pour infirmes. Ils savent tous, et ils ont sauvé la paix. Non pas la paix du Christ, certes, mais la paix, jusqu'à tout récemment – il n'y eut que deux incidents guerriers en bien des siècles. Aujourd'hui, donc, ils connaissent cette amère certitude. Mes fils, ils ne peuvent pas recommencer. Seule une race de fous, d'insensés, pourrait recommencer. »

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 382

³³⁶ *Ibid*, p. 240.

« Et maintenant voilà de nouveau Lucifer. L'espèce est-elle congénitalement insensée, frère ? Si nous sommes nés fous, comment espérer atteindre le Ciel ? »

Ibid, p. 359.

dans un engrenage de destruction. Cependant, à cette idée d'un temps cyclique qui relève d'un temps mythique, se superpose l'idée d'un temps linéaire. En effet, le roman de Miller Jr se déroule sur des siècles et des siècles. Il avance littéralement dans le temps et dans l'Histoire. Le temps de *A Canticle for Leibowitz* est ainsi véritablement dilué, c'est un temps fleuve qui s'écoule. De plus, au sein du roman, le temps est véritablement considéré comme un ennemi à part entière, une métaphore de l'enfer :

We are the centuries.
We are the chin-choppers and the golly-woppers,
and soon we shall discuss the amputation of your head
We are your singing garbage men, Sir and Madam,
and we march in cadence behind you, chanting rhymes that some think odd.
[...] We have your bloody hatchets and your Hiroshimas.
We march in spite of Hell, we do –
Atrophy, Entropy, and *Proteus vulgaris*,
telling bawdy jokes about a farm girl name of Eve
and a travelling salesman called Lucifer.
We bury your dead and their reputations.
We bury you. We are the centuries.³³⁷

Le temps endosse le rôle d'un accusateur dans ce passage. Il « place » la race humaine devant ses choix et devant les atrocités qu'elle a commises. C'est un pamphlet qui, à travers la métaphore des siècles, fait entendre la voix de l'auteur. Le temps est ici l'ennemi de l'humanité. Au lieu de la voir se reconstruire au fil des siècles, le temps agissant alors comme un guérisseur, elle se détruit toujours un peu plus. Les siècles sont une représentation

³³⁷ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 224-225.

Nous sommes les siècles.

Nous sommes les bavards, les ergoteurs, ceux qui s'exclament à tort et à travers, et bientôt nous discuterons pour savoir s'il faut vous couper la tête.

Nous sommes vos boueux chantants, monsieur, madame, et nous marchons en cadence derrière vous, en chantant des vers que quelques-uns trouvent bizarres.

[...] Nous avons vos haches sanglantes et vos Hiroshimas.

Nous marchons en dépit de tout, nous faisons...

Atrophie, Entropie, et *Proteus vulgaris*, nous racontons des blagues obscènes sur une fille de ferme nommée Eve et un voyageur de commerce nommé Lucifer.

Nous enterrons vos morts et leurs réputations.

Nous vous enterrons. Nous sommes les siècles.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 338-339.

métonymique de Walter M. Miller Jr qui transforme son roman en un devoir de mémoire. *A Canticle for Leibowitz* est comme une étude anthropologique et sociologique d'une humanité décadente, emprisonnée par l'enfer qu'elle a créée. Le roman est un examen de conscience sur les propres erreurs de l'auteur et sur l'incapacité qu'a l'espèce à laquelle il appartient d'apprendre et de comprendre.

La mécanique temporelle est donc à la fois recommencement dans *A Canticle for Leibowitz* et à la fois une droite sur laquelle s'écoulent les fautes commises.

Malcolm Lowry place donc le temps au cœur de l'expression de son enfer dans *Under the Volcano* faisant s'opposer une double logique temporelle. Le temps reste donc une configuration évidente et récurrente dans la littérature moderne. En effet, l'implacabilité du temps perdue dans la littérature contemporaine. Bien que l'image du cercle ait perdu de sa pertinence même si elle persiste chez Miller Jr et partiellement chez Rulfo, le temps continue à être une logique infernale. Il s'est transformé en une droite qui ne possède pas de fin chez Volodine pour qui la notion d'éternité résonne encore. L'infini ne peut se comprendre alors que dans la souffrance et l'horreur. De plus, pour l'auteur post-exotique, pour Sony Labou Tansi et pour Juan Rulfo, le temps est gigogne. Se chevauchent dans leurs romans respectifs différentes strates temporelles qui complexifient le récit et traduisent l'enfer.

Ainsi, il existe bel et bien un temps infernal dans la littérature contemporaine. Le temps et l'enfer sont unis pour supplicier et détruire mais ce temps infernal moderne s'est affranchit partiellement des modèles classiques et a ainsi évolué.

5- La figure du guide : l'initiateur et le passeur

L'enfer est le monde des damnés, domaine de la mort souveraine à l'intérieur duquel la vie ne peut avoir de place. Les battements du cœur, le sang qui coule dans les veines, sont une véritable souillure pour l'enfer qui ne se nourrit que des âmes défuntées. Alors, comment les quelques héros envieux ayant exploré le lieu de l'éternelle damnation ont-ils pu y évoluer en toute quiétude et dans le dévoilement le plus total ?

A- L'initiateur

L'enfer, en tant que lieu et espace à part entière, s'explore pour les vivants qui ont pu le pénétrer.

La Fin de Satan de Victor Hugo et *Paradise lost* de John Milton échappent à cette règle parce que leur enfer n'est perçu qu'à travers le regard de l'ange rebelle déchu. Satan est l'unique vecteur par lequel le lecteur apprivoise l'enfer. Il n'existe point d'élus, point de héros chez les deux auteurs mais plutôt un anti-héros prisonnier et maléfique.

Cependant, quelques héros littéraires ont accompli un voyage en enfer et se sont vu accompagnés par la présence d'un guide. Ainsi, « Le plus souvent le héros, qui peut être un moine ou un laïc [...] est transporté, pendant son sommeil, dans l'au-delà où il est guidé par un saint (souvent Paul ou Pierre) ou un ange (le plus souvent un archange, Gabriel ou Raphaël). »³³⁸ William Blake intègre ce postulat à son récit et son protagoniste découvre l'enfer grâce à la main sage d'un ange :

An angel came to me and said : « O pitiable foolish young man ! O horrible ! O dreadful state ! consider the hot burning dungeon thou art preparing for thyself to all eternity, to which thou art going in such career. »

I said : « Perhaps you will be willing to show me my eternal lot, and we will contemplate together upon it, and see wheter your lot or mine is most desirable. » [...]

But I said : « If you please, we will commit ourselves to this void, and see wheter providence is here also : if you will not, I will. » But he answer'd : « *Do not presume, O*

³³⁸ Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Collection « Bibliothèque des histoires », Paris, Gallimard, 1985, p. 109.

young man : but as we here remain, behold thy lot which will soon appear when the darkness passes away. » [...]

By degrees we beheld the infinite Abyss, fiery as the smoke of a burning city ; beneath us, at an immense distance, was the sun, black but shining : round it were fiery tracks on which revolv'd vast spiders, crawling after their prey, which flew, or rather swum, in the infinite deep, in the most terrific shapes of animals sprung from corruption ; and the air was full of them, and seem'd composed of them. »³³⁹

Le héros de Blake, pécheur, est mené en enfer par un ange qui a des dons d'oracle. Il est un prophète qui lui donne à voir son avenir dans la mort et qui le confronte à la noirceur de la réalité prochaine qui l'attend. L'ange est un être éclairé, à la pureté incontestable, qui peut évoluer en enfer sans risques et sans peur de se perdre et d'être corrompu. Son rôle est d'ouvrir les yeux du pécheur afin qu'il oriente son existence dans le droit chemin et qu'il prenne sa vie en mains pour s'assurer un après mort dans la plénitude et éviter la damnation. La figure du guide est inhérente à la descente d'un vivant en enfer, le héros doit être initié par un pygmalion qui l'amènera à découvrir l'enfer dans son entier :

[...] lorsqu'un homme au visage sombre
Apparut devant moi.
Son visage était semblable à Anzou
Ses ongles étaient des serres d'aigle.
Il me devêtit
Et me tint par ses griffes
Il m'enserra et je perdis le souffle
Il transforma mon apparence
Mes bras devinrent pareils
A des ailes d'oiseau couvertes de plumes

³³⁹ William Blake, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, op. cit., p. 84-86, en traduction française :

Un Ange vint vers moi et me dit : « Ô pauvre jeune fou ! Ô terrible, ô effroyable condition ! considère le cachot de vives flammes que tu te prépares pour l'éternité et vers lequel tu cours à vive allure ! »

Je dis : « Peut-être consentiras-tu à me montrer mon Destin dans l'éternité ? Nous l'observerons ensemble et nous verrons ainsi quel est, du tien ou du mien, le plus désirable. » [...]

Alors je dis : « Si vous en êtes d'accord, nous allons nous en remettre à ce vide et nous verrons bien alors s'il y a ici une providence. Si vous ne le faites pas, je le ferai seul. » Mais il répliqua : « Un peu moins de prétention, jeune homme ! Il nous suffit de rester ici et, dès que se dissipera l'obscurité, ton Destin nous apparaîtra. » [...]

Par degrés, l'Abîme infini se dévoila, rougeoyant comme la fumée d'une ville incendiée. Au-dessous de nous, à une énorme distance, était le soleil, noir mais brillant. On voyait autour de lui des sillages de feu sur lesquels rampaient de gigantesques araignées, chassant leurs proies qui volaient, ou plutôt nageaient, dans l'abîme sans fond, animaux inconnus, terrifiants, jaillis de la corruption.

Il me fixa, me prit
Et me dirigea vers la demeure de l'obscurité
Demeure d'Irkalla.³⁴⁰

Gilgamesh est guidé dans le séjour des morts par un être hybride, un être supérieur doté de pouvoirs. Il est complètement passif et se laisse porter par son guide qui le défait de son humanité pour pénétrer dans la demeure de l'obscurité. L'image de l'être surhumain comme guide se retrouve également dans d'autres récits mais cet être investi de grands pouvoirs peut prendre l'apparence d'un démon ou du diable en personne. En effet, le personnage principal de Paul Claudel accomplit son voyage en enfer, accueilli par un esprit maléfique, un esprit qui porte le sceau de la mort en lui :

Je suis l'Esprit-fossoyeur. Je suis l'introduction du mort.
Je prépare le lien,
Et l'y conduisant je lui enseigne la place qu'il possédera.³⁴¹

Le héros rencontre l'Esprit-fossoyeur qui a pour tâche de lui enseigner l'enfer. Il est un porteur de vérité chargé de révéler le destin des morts. Le guide détient le savoir absolu. Il sait l'enfer et est le mentor du visiteur. S'il est un guide dont la légitimité et la connaissance de l'enfer ne peuvent être mises en doute, c'est bien évidemment le diable lui-même. Goethe a-t-il ainsi fait le choix de mener son héros en enfer sous la tutelle du diable :

Fais-en désormais ton affaire,
Détourne cet esprit de sa source première,
Mène-le, si tu peux, en enfer avec toi [...].
Le courage de l'homme est prompt à s'assagir,
Il aime le repos, la paresse éternelle...
Je lui ai donc donné ce compagnon fidèle,
Le Diable, qui l'agite et le force d'agir.³⁴²

Le diable est le guide le plus controversé car le plus maléfique et pervers qui soit. Pourtant il est le plus pertinent parce qu'il fait partie intégrante de l'enfer. Il incarne véritablement le lieu de l'éternelle damnation et en est un des symboles les plus puissants. L'initié est alors dans une position tangente : il risque de se laisser prendre dans les filets de l'enfer et de n'en plus pouvoir s'extraire. Cependant, choisir le diable comme guide fait figure d'exception dans la

³⁴⁰ *L'Épopée de Gilgamesh, op. cit.*, p. 72.

³⁴¹ Paul Claudel, *op. cit.*, p. 58.

³⁴² Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, p. 34.

littérature qui privilégie les personnages positifs. En effet, quel meilleur guide peut-on élire qu'un héros mythique et mythologique? Dans la grande tradition littéraire mythologique, *L'Enéide* met en scène les pérégrinations d'Énée, héros troyen, qui est amené lui aussi à affronter les enfers grecs et le cruel et violent Tartare dans le but de revoir son père, le regretté Anchise. Aussi, Énée est-t-il assisté dans sa quête de l'âme de son défunt père par une aide féminine. En effet, une femme possédant le pouvoir de communiquer avec le panthéon grec et en vie de surcroît est abordée par le héros troyen et se voit charger de la mission périlleuse de faire se révéler les enfers aux yeux d'Énée et d'y pénétrer :

Ecce autem primi sub limina solis et ortus
Sub pedibus mugire solum et iuga coepta moueri
Siluarum, uisaeque canes ululare per umbram
Aduentante dea. « Procul o, procul este, profani »
Conclamat uates « totoque absistite luco ;
Tuque inuade uiam uaginaque eripe ferrum :
Nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo. »
Tantum effata furens antro se immisiterto ;
Ille ducem haud timidis uadentem passibus aequat.³⁴³

La Sibylle, grande prêtresse dotée de pouvoirs magiques, après avoir accompli un rituel sacrificiel pour honorer Hadès, entraîne-t-elle Énée sur le chemin du séjour des ombres. Elle est littéralement possédée, en proie à une transe qui lui permet de faire voyager son initié sans encombres dans le monde d'en bas qui recèle bien des dangers pour un être vivant. Ainsi, être guide en enfer et de l'enfer est un honneur et une lourde tâche pour celui ou celle qui se la voit confier. Le guide le plus célèbre et le plus légendaire de la littérature est sans doute aucun le mythique poète Virgile, chargé d'éveiller Dante à la connaissance du royaume des ombres et de le conduire dans les tréfonds des cercles infernaux :

Quando vidi costui nel gran diserto,
« Miserere di me », gridai a lui,
« Qual che tu sii, od ombra od omo certo ! »

³⁴³ Virgile, *L'Enéide*, VI, 255 à VI, 264, *op. cit.*, p. 173, en traduction française :

Et voici qu'à la première apparition du soleil levant, la terre commença de mugir sous ses pieds, les cimes des forêts s'agitèrent, et l'ombre se remplit du hurlement des chiennes aux approches de la déesse. « Loin d'ici ! Loin d'ici, profanes ! crie la Sybille ; retirez-vous de tout le bois sacré. Et toi, en avant, l'épée hors du fourreau ; c'est le moment, Enée, d'avoir du courage et un cœur ferme. » Sans en dire plus, d'un geste inspiré, elle s'est élancée dans la caverne béante ; et lui, sans peur, règle son pas sur le pas résolu de son guide.

rispuosemi : « Non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon lombardi,
mantoani per patria ambedui.
Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi,
E vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
Nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.
Poeta fui, e cantai di quel giusto
Figliuol d' Anchise che venne di Troia,
Poi che 'l superbo Ilión fu combusto.
[...] Ond' io per lo tuo me' penso e discerno
Che tu mi segui, e io sarò tua guida,
E trarrotti di qui per loco eterno ;
Ove udirai le disperate strida,
Verdrai li antichi spiriti dolenti,
Ch' a la seconda morte ciascun grida [...].³⁴⁴

Virgile est un guide qui inspire le plus profond respect à Dante écrivain et à Dante personnage. Il est un illustre poète et une source d'inspiration pour un Dante qui s'émeut devant son apparition et qui s'enthousiasme de découvrir et d'apprendre l'enfer grâce à

³⁴⁴ Dante Alighieri, *op. cit.*, p 26, 28 et 30, en traduction française :

Quand je la vis dans le grand désert,
« *Miserere* de moi », je lui criai,
« Qui que tu sois, ombre ou homme certain ! »
Il répondit : « Homme ne suis, homme plutôt je fus,
Et mes parents furent lombards
Mantouans tous deux de patrie.
Je naquis *sub Julio*, quoiqu'il fût tard,
Et vécus sous le grand Auguste, à Rome,
Au temps des dieux faux et menteurs.
Je fus poète, et je chantai le juste
Fils d' Anchise qui vint de Troie
Quand l'orgueilleuse Ilion fut toute en flammes.
[...] Donc pour ton mieux je pense et je dispose
Que tu me suives, et je serai ton guide,
Et je te tirerai d'ici vers un lieu éternel,
Où tu entendras les cris désespérés ;
Tu verras les antiques esprits dolents
Qui chacun crient à la seconde mort [...].

l'antique poète et à travers son infinie sagesse. Virgile incarne certes la figure du guide, de l'être qui instruit mais il représente également l'image du protecteur :

« Figliuol moi, dentro da cotesti sassi »,
cominciò poi a dir, « son tre cerchi
di grado in grado, come que' che lassi. »³⁴⁵

Virgile symbolise la figure du père. Il veille sur un Dante fébrile qui découvre avec stupeur et effroi les secrets les plus enfouis de l'enfer. Il le prend sous son aile et le conduit jusqu'à l'essence du mal en toute sécurité³⁴⁶

Ainsi, la figure du guide est-elle essentielle et très largement représentée dans la littérature classique. Le guide ne peut être un simple mortel dont le cœur bat encore mais peut être soit une âme défunte, soit un être supérieur investi de pouvoirs. Il sait l'enfer et est porteur de la connaissance ultime. Il est une figure bienveillante, un sage – à l'exception de la figure du guide incarnée par le diable tentateur et corrupteur qu'évoque Goethe – et un initiateur. Il a la tâche d'éduquer le visiteur et de lui enseigner la vérité absolue.

L'apprentissage de l'enfer se fait donc dans la littérature classique avec un initiateur. Une question se pose alors : la littérature moderne adopte-t-elle ce postulat ? Juan Rulfo, dans son roman *Pedro Páramo*, apporte un début de réponse. En effet, son héros, Juan Preciado, venu chercher la vérité sur son père, est accompagné dans sa quête :

- Soy Eduviges Dyada. Pase usted.

Parecía que me hubiera estado esperando. Tenía todo dispuesto, según me dijo, haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no ; porque, en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía,

³⁴⁵ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 106, en traduction française :

« Mon fils, à l'intérieur de ces rochers »,
commença-t-il, « se trouvent trois petits cercles
de plus en plus étroits, comme ceux que tu quittes. »

³⁴⁶ Eugène Delacroix a peint le célèbre tableau *Dante et Virgile aux Enfers* ou *La Barque de Dante*, œuvre qui évoque la relation qui lie le guide et son initié. En témoigne la main de Virgile qui enserme la main du poète florentin en proie à une grande peur sur la barque chahutée par des flots tumultueux, qui les transporte de l'autre côté de la rive et au cœur de l'enfer.

Gilles Néret, *Eugène Delacroix*, « Dante et Virgile aux Enfers » ou « La barque de Dante », Cologne, Taschen, p.10, [Annexe 13, p. 310].

vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos.³⁴⁷

Eduviges attend effectivement Juan Preciado. Elle a été prévenue par la mère de ce dernier d'outre-tombe. Elle est là pour le guider dans son périple à travers la passé et pour lui rapporter l'histoire de ses parents. Sa voix est celle par laquelle Juan entendra son histoire :

« La cosa es que el tal Osorio le pronosticó a tu madre, cuando fue a verlo, que "esa noche no debía repegarse a ningún hombre porque estaba brava la luna". Dolores fue a decirme toda apurada que no podía. Que simplemente se le hacía acostarse esa noche con Pedro Páramo. Era su noche de bodas. Y ahí me tienes a mí tratando de convencerla de que ne se creyera del Osorio, que por otra parte era un embaucador embustero. »³⁴⁸

Eduviges est une vieille femme bienveillante qui était jadis comme la sœur de Doloritas, la mère de Juan. C'est pourquoi elle détient les clés de la vérité. Elle raconte à Juan la nuit de noces de ses parents mais elle lui rapporte également la nuit de sa conception. Elle le plonge dans son passé. Il est venu à Comala pour apprendre et Eduviges sera son mentor dans cette quête. Ainsi, cette femme incarne-t-elle l'image du guide qui aide Juan à rassembler les fragments de son histoire dans les cercles infernaux de Comala.

Sony Labou Tansi, dans *La Vie et demie*, immerge ses protagonistes dans un enfer de violence et de cruauté auquel il est difficile d'échapper. L'enfer est partout et surtout à la tête du Kongo, dans les sphères politiques. Chaïdana, une jeune femme en devenir, est plongée dans cet enfer et assiste au meurtre de son père, impuissante. Mais ce père, Martial, mort en martyr, refuse d'abandonner la vie que le Guide Providentiel lui a volée. Ainsi, Martial, morceau de chair

³⁴⁷ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 71-72.

- Je suis Eduviges Dyada. Entrez.

Elle semblait m'attendre. Tout était prêt, à ce qu'elle dit, me conduisant à travers une longue suite de pièces sombres et apparemment abandonnées. Mais non ; car, lorsque je me fus habitué à l'obscurité et au mince filet de lumière qui nous suivait, je vis se dresser des ombres d'un côté et de l'autre et compris que nous marchions dans un étroit passage ouvert entre deux rangées de masses informes.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 16.

³⁴⁸ *Ibid*, p. 79-80.

Le fait est que cet Osorio avait mis ta mère en garde lorsqu'elle était allée le voir : « Cette nuit-là elle ne devait approcher aucun homme, parce que la lune était mauvaise. »

Doloritas vint me dire, toute confuse, qu'elle ne pouvait pas. Tout simplement, qu'il lui était impossible, cette nuit-là, de coucher avec Pedro Páramo. C'était sa nuit de noces. Et moi je me suis mise en peine pour la convaincre de ne pas se laisser faire par Osorio qui, par ailleurs, était un enjôleur et un menteur.

Ibid, p. 25.

sanguinolente mi-mort mi vivant, représente-t-il la figure du protecteur dans le roman de l'auteur congolais :

A ce moment, Martial leur apparut comme avant son arrestation, en soutane kaki de pasteur du prophète Mouzediba. Chaïdana tremblait comme une feuille, sans pouvoir dire si c'était de peur ou de joie ; ses urines cédèrent. Le docteur, lui, avait peur, mais il fit de gros efforts pour n'en rien laisser paraître. Ils attendirent qu'il parlât, malgré la tradition qui, en pareilles circonstances, ordonnait aux vivants d'user de la parole avant les morts afin de ne pas la perdre pour toujours. Martial ne parla pas. Il désigna la blessure qu'il avait à la gorge et qui saignait sous un tampon de gaze, il s'approcha de sa fille, lui prit les mains, fit rencontrer son front au sien trois fois, un grand sourire montrait ses grosses dents d'un blanc de fauve, il chercha l'éternel stylo à bille qu'il portait encore dans ses cheveux touffus et écrivit dans la main gauche de Chaïdana : « Il faut partir. »

Plus tard, quand elle voulut faire disparaître les mots, Chaïdana eut beau se frotter la paume à sang, les mots restèrent. C'était en fait écrit du même noir de Martial qu'on lisait sur le côté gauche du visage du Guide Providentiel.³⁴⁹

Martial, dans ce passage, est assimilé à un prophète, à un messie qui viendrait libérer un peuple opprimé. Mais Martial est avant tout et surtout un père. Il incarne la figure du protecteur bienveillant pour sa fille Chaïdana qu'il veut à tout prix soustraire à l'enfer de la Katamalanasia. De plus Martial est un guide pour la jeune femme. En effet, à travers les messages qu'il inscrit dans la main de sa fille, il la conduit vers une porte de sortie pour quitter ce pays en proie au mal. Il a, de plus, le pouvoir de graver dans la peau du Guide Providentiel sa douleur et sa rage. Le lecteur pourrait croire de prime abord que le Guide Providentiel est un guide pour le peuple. Mais il n'en est rien. Labou Tansi utilise l'ironie pour nommer le tyran qui asservit un pays tout entier et fait régner l'enfer. Le véritable guide du roman est Martial même si, contrairement à un Virgile avec Dante, son but n'est pas de faire découvrir l'enfer à Chaïdana parce que l'enfer, elle ne connaît que cela.

Dans *A Canticle for Leibowitz*, Miller Jr aborde la notion de guide d'un point de vue différent. En effet, dans l'enfer qui règne sur terre, le jeune Francis n'est pas initié par un vivant mais par un religieux mort depuis longtemps :

He closed his eyes tightly and shook his head until it seemed to rattle. Then he looked again. There it was, quite plainly :

CIRCUIT DESIGN BY : *Leibowitz, I. E.*

[...] The name was written in a clear feminine hand, not in the hasty scrawl of the other notes. He looked again at the initialed signature of the note in the lid of the box : *I. E. L.* -

³⁴⁹ Sony Labou Tansi, *op. Cit.*, p. 27-28.

and again at « CIRCUIT DESIGN BY... » And the same initials appeared elsewhere throughout the notes.

There had been argument, all highly conjectural, about whether the beatified founder of the Order, if finally canonized, should be addressed as Saint Isaac or as Saint Edward. Some even favored Saint Leibowitz as the proper address, since the Beatus had, until the present, been referred to by his surname.

« *Beate Leibowitz, ora pro me!* » whispered Brother Francis. His hands trembling so violently that they threatened to ruin the brittle documents.³⁵⁰

Le guide de l'ordre de moines auquel appartient Francis est incontestablement Leibowitz. Ce dernier est un scientifique mort dont les moines ont retrouvé les inventions. L'ordre de frère Francis a fait l'apprentissage de la science à travers les reliquats exhumés du chaos infernal et ils ont découvert l'histoire du monde qui existait avant l'Ordre nouveau. Leibowitz est un porteur d'espoir et ramène le passé à travers ses travaux malgré sa mort. Frère Francis et les autres moines ont donc un guide spirituel qui les aide symboliquement à estomper l'enfer. L'importance de ce guide est telle qu'il envisage de le faire canoniser. La canonisation d'un scientifique qui travaille souvent à contre sens des doctrines religieuses est un comble mais est également le signe que le monde dans lequel vivent les personnages de Miller évolue.

Pour Malcolm Lowry, l'idée d'un guide en enfer est totalement abstraite. En effet, Geoffrey Firmin est plongé en enfer. Dans la ville de Quauhnahuac, il lutte pour ne pas sombrer et pour ne pas se laisser emporter par les cercles infernaux. Ainsi, Geoffrey, dans son apprentissage de l'enfer, n'est pas guidé par un être vivant. Cependant, le lecteur comprend que Geoffrey s'enfonce un peu plus avant en enfer grâce à l'alcool. L'alcoolisme du Consul est le guide qui lui fait appréhender l'enfer et qui le fait voyager dans les tréfonds du désespoir :

³⁵⁰ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 25-26.

Il ferma les yeux, secoua la tête jusqu'à ce qu'elle lui parût balloter sur ses épaules. Puis il regarda de nouveau. C'était bien là, très clair : PLAN DE CIRCUIT DESSINE PAR : *Leibowitz, I. E.*

[...] Le nom était écrit d'une nette écriture féminine ; il ne s'agissait pas du gribouillage hâtif des autres notes. Francis regarda à nouveau les initiales au bas de la note sur le couvercle de la boîte : I. E. L. - puis les PLAN DE CIRCUIT DESSINE PAR... Ces mêmes initiales étaient visibles sur bien des notes.

En se basant uniquement sur des conjectures, on avait longuement discuté du nom sous lequel on invoquerait le fondateur de l'Ordre, le jour où il serait enfin canonisé. Serait-ce saint Isaac, ou saint Edward, Quelques-uns même eussent préféré saint Leibowitz, puisqu'on l'avait jusqu'à présent invoqué par son nom de famille.

« *Beate Leibowitz, ora pro me!* » murmura frère Francis. Ses mains tremblaient si violemment qu'elles menaçaient de réduire en miettes les précieux documents.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 51-52.

[...] what beauty can compare to that of a *cantina* in the early morning ? Your volcanoes outside ? Your stars – Ras Algethi ? Antares raging south south-east ? Forgive me, no. Not so much the beauty of this one necessarily, which, a regression on my part, is not perhaps properly a *cantina*, but think of all the other terrible ones where the people go mad that will soon be taking down their shutters, for not even the gates of heaven, opening wide to receive me, could fill me with such celestial complicated and hopeless joy as the iron screen that rolls up with a crash, as the unpadlocked jostling jealousies which admit those souls tremble with the drinks they carry unsteadily to their lips. All mystery, all hope, all disappointment, yes, all disaster, is here, beyond those swinging doors.³⁵¹

Point de figure bienveillante, point de protecteur, point d'initiateur dans *Under the Volcano*. Geoffrey est entièrement, corps et âme, mené en enfer par l'alcool et par les « cantinas ». La taverne est pour lui le seul guide qui soit, celui qui le fait pénétrer toujours plus loin en enfer, toujours plus bas dans la douleur. Ainsi, pour Malcolm Lowry, le guide existe bel et bien dans son roman mais il revêt des traits pour le moins singuliers. L'auteur britannique piétine l'image du guide cher à Dante. Virgile devient littéralement une bouteille de mezcal sous la plume de Lowry.

Pour Antoine Volodine, la figure du guide, qu'elle soit positive ou négative, n'a pas de sens dans *Des Enfers fabuleux*. En effet, pour l'auteur post-exotique, chacun est dans son enfer, seul, abandonné.

La figure du guide omniprésente dans la littérature classique trouve un écho dans la littérature moderne. Cependant cette figure n'est pas restée figée dans le temps, elle a évolué clairement. Ainsi, le guide s'est mué en une femme moribonde chez Rulfo, en un père disloqué et à moitié mort chez Labou Tansi, en un scientifique mort bientôt sanctifié chez Miller et en une taverne où l'alcool et le désespoir coulent à flots chez Lowry. Les personnages positifs ont cédé leur place à des figures torturées, plus ancrées dans l'humanité.

³⁵¹ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 55.

[...] quelle beauté se peut comparer à celle d'une cantina dans le petit matin ? Tes volcans là dehors ? Tes étoiles – Ras Algethi ? Antarès qui fait rage au sud-sud-est ? Pardon, non. Pas tant dans la beauté de cette cantina forcément qui, ici je me rétracte, n'en est peut-être pas une à proprement parler, mais songe à toutes ces terribles autres, où les gens deviennent fous, qui vont bientôt ouvrir leurs volets, car pas même les portes du ciel, s'écartant toutes grandes pour m'accueillir, ne sauraient m'emplir d'une aussi grande joie céleste sans espoir et complexité, que le rideau de fer levé à grand fracas, que ces persiennes chevauchantes se déverrouillant pour admettre ceux dont l'âme tremble des alcools qu'ils portent d'une main incertaine à leurs lèvres. Tout mystère, tout espoir, toute déception, oui, tout désastre est là, derrière ces portes battantes.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 109-110.

B- Charon, le nocher des enfers

Virgile, la Sibylle, le diable... incarnent tous la figure du guide en enfer mais il existe cependant une autre représentation du guide dont le rôle est certes plus ponctuel et symbolique mais dont l'importance est indéniable. Ainsi, une hiérarchie s'installe dans le rôle du guide. Outre le défunt ou l'être supérieur qui mène le visiteur dans les méandres de l'enfer, se détache la figure ambiguë d'un être issu d'une haute lignée : Charon. En effet, Charon est le fils de l'Erèbe et de la Nuit. L'Erèbe est le fils du Chaos et le frère et l'époux de la nuit. Il fut condamné à l'enfer et transformé en fleuve pour avoir apporté son aide aux titans dans leur rébellion contre les dieux. La Nuit est donc également enfant du Chaos et elle a engendré seule, entre autres, la Mort, le Sommeil, le destin... Charon possède donc un patrimoine généalogique divin mais il vit en enfer, accomplissant inlassablement la même tâche : guider les âmes mortes de l'autre côté de la rive. Charon est traditionnellement représenté sous les traits d'un vieillard :

Hinc uia Tartarei quae fert Acherontis ad undas.
Turbidus hic caeno uastaque uiragine gurgis
Aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam.
Portitor has horrendus aquas et flumina seruat
Terribili squalore Charon, cui plurima mento
Canities inculta iacet, stant lumina flamma,
Sordidus ex umeris nodo dependet amictus.
Ipsae ratem conto subigit uelisque ministrat
Et ferruginea subuectat corpora cumba,
Iam senior, sed cruda deo uiridisque senectus.³⁵²

Charon incarne un vieil homme hargneux et intransigeant délaissant les défunts qui ne peuvent payer le droit de passage. Il est repoussant et acariâtre, aigri par son éternelle besogne. Sénèque confirme cette description dans *Hercules furens* :

³⁵² Virgile, *L'Eneide, op. cit.*, VI, 295 à VI, 304, p. 175, en traduction française :

De là, part la route qui conduit, dans le Tartare, aux flots de l'Achéron. Ce sont des tourbillons de boue, un gouffre, un vaste abîme qui bouillonne et vomit tout son limon dans le Cocyte. Un horrible passeur garde ces eaux et ce fleuve, d'une saleté hideuse, Charon. Une longue barbe blanche inculte lui tombe du menton ; ses yeux sont des flammes immobiles ; un sordide morceau d'étoffe attaché par un nœud pend à son épaule. Seu il pousse la gaffe et manœuvre les voiles de la barque couleur de fer où il transporte des ombres de corps, très vieux déjà, mais de la solide et verte vieillesse d'un dieu.

Thes. Ferale tardis imminet saxum uadis,
 Stupente ubi unda, segne torpescit fretum.
 Hunc seruat amnem cultu et aspectu horridus
 Pavidosque manes squalidus gestat senex.
 Impexa pendet barba, deformem sinum
 Nodus coercet, concauae lucent genae ;
 Regit ipse longo portitor conto ratem.
 Hic onere uacuum litori puppem applicans
 Repetebat umbras [...].³⁵³

Les descriptions convergent autour d'une même représentation, un vieil homme effrayant et agressif qui ne faillit pas dans son travail. Si les âmes défuntes ne peuvent s'acquitter de leur dette envers le passeur et lui donner l'obole qu'il demande, elles ne traverseront jamais l'Achéron et demeureront éternellement sur la rive, aux portes du séjour des ombres. Le nocher guide les morts et les conduit. Si la figure du guide est souvent connotée positivement et symbolise la bienveillance – le diable mis à part – le passeur de l'Achéron évoque véritablement une figure négative, pleine de haine et de hargne. Il est dépourvu de tout esprit de compassion et ne porte en lui aucune empathie pour les mânes condamnés à l'enfer. Il est parfois même qualifié de diable et incarne alors la figure du mal absolu comme le décrit Dante dans *Inferno* :

Ed ecco verso noi venir per nave
 Un vecchio, bianco per antico pelo,
 Gridando : « Guai a voi, anime prave !
 Non isperate mai veder lo cielo :
 I' vegno per menarvi a l'altra riva
 Ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo [...]

Quinci fuor quete le lanose gote
 Al nocchier de la livida palude,
 Che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote.
 [...] Poi si ritrasser tutte quante insieme,

³⁵³ Sénèque, *op. cit.*, p. 39, en traduction française :

Thésée – Un funèbre rocher domine les eaux lentes, là où, leur onde engourdie, les flots indolemment s'assoupissent. Horrible par sa mise et son allure, un vieillard repoussant garde ce fleuve et transporte les mânes en effroi. Sa barbe pend en désordre, une ceinture maintient sa hideuse tunique, ses yeux creux brillent ; lui-même le nocher dirige la barque de sa longue perche. Faisant aborder au rivage l'esquif, vide de chargement, il venait chercher d'autres ombres [...].

Forte piangendo, a la riva malvagia
Ch'attende ciascum uom che Dio non teme.
Caron dimonio, con occhi di bragia
Loro accennando, tutte le raccoglie ;
Batte col remo qualunque s'adagia.³⁵⁴

Charon, passeur sans pitié, guide cruel qui véhicule l'image d'un démon et qui possède des allures diaboliques, a un regard incandescent qui brûle les âmes mortes et qui foudroie par son intensité et sa colère. Charon, le nocher, le guide qui navigue sur l'Achéron est indissociable de l'enfer. Les textes qui décrivent le passeur convergent toutes vers un même angle, elles parlent immanquablement d'un vieillard souvent diabolique et immanquablement cruel et dépourvu d'empathie. Il est un être qui accomplit mécaniquement la tâche qu'il s'est vu confié, aigri par le poids d'un destin funeste. Il est lui aussi une âme maudite en enfer, un damné.

Si la figure du guide en tant qu'initiateur et protecteur trouve un écho dans la presque totalité des romans du corpus, la figure de Charon ne se retrouve symboliquement que dans le roman de Juan Rulfo.

En effet, l'image du passeur des enfers est tombée en désuétude dans la représentation de l'enfer dans la littérature moderne. Cependant, Juan Rulfo, dans *Pedro Páramo*, exhume Charon du passé et le fait métaphoriquement renaître. Ainsi, Abundio Martines³⁵⁵ est-il un

³⁵⁴ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 44 et p. 46, en traduction française :

Et voici s'avancer vers nous dans un bateau
Un vieillard blanc d'antique poil,
Criant : « Malheur à vous, âmes méchantes,
N'espérez pas voir un jour le ciel :
Je viens pour vous mener à l'autre rive
Dans les ténèbres éternelles, en chaud et gel. [...]]
Je vis alors s'apaiser les joues laineuses
Du nocher du marais infernal,
Qui avait autour des yeux des roues de flamme.
[...] Puis elles s'amassèrent toutes ensemble,
En pleurant fort, sur la rive mauvaise
Qui attend les humains qui ne craignent pas Dieu.
Charon le diable aux yeux de braise
Les recueille toutes, et leur fait signe,
Battant avec sa rame celles qui s'attardent.

³⁵⁵ Sur une photo en noir et blanc prise par Juan Rulfo lui-même et intitulée « En la sierra zapoteca » (Dans la Sierra zapotèque), nous pouvons voir un muletier descendant la montagne mexicaine aride et désertée avec ses ânes. Ce

nocher des temps modernes. Il ne navigue certes plus sur l'Achéron mais il fait néanmoins passer les âmes du côté de l'enfer :

Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre.

- ¿A donde va usted ? - le pregunté.

- Voy para abajo, señor.

- ¿Conoce un lugar llamado Comala ?

- Para allá mismo voy.

Y lo seguí.³⁵⁶

Le bien nommé carrefour de « Los Encuentros » – qui signifie carrefour des rencontres – amène Juan Preciado jusqu'à Abundio. Le muletier le guide jusqu'à l'entrée de Comala qui n'est autre que la représentation de l'enfer. A l'instar de Charon, Abundio a été maudit par le destin et son avenir a été scellé dans le chagrin et la douleur :

Abundio siguió avanzado, dando traspiés, agachando la cabeza y a veces caminando en cuatro patas. Sentía que la tierra se retorció, le daba vueltas y luego se le soltaba ; él corría para agarrarla, y cuando ya la tenía en sus manos se le volvía a ir, hasta que llegó frente a la figura de un señor sentado junto a una puerta. [...] « Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo ; hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz. »³⁵⁷

muletier semble être l'incarnation même d'Abundio Martines guidant Juan Preciado sur les chemins qui mènent à l'enfer. Son visage reflète une profonde tristesse et l'ombre du désespoir plane sur la photo de Rulfo.

Béatrice Tatar, *op. cit.*, photo 6, [Annexe 14, p. 311].

³⁵⁶ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 67.

J'étais tombé sur lui au carrefour de Los Encuentros où j'étais resté à attendre jusqu'à ce que cet homme apparaisse.

- Où allez-vous ? Lui ai-je demandé.

- Vers en bas, monsieur.

- Connaissez-vous un endroit qui s'appelle Comala ?

- C'est justement là que je vais.

Je l'ai suivi.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 11.

³⁵⁷ *Ibid*, p. 175 et 178.

Abundio avançait toujours en titubant, la tête basse, parfois il marchait à quatre pattes. La terre se tordait sur elle-même, tournait puis se déroba. Il courait pour la saisir, mais, quand il la tenait déjà dans les mains, elle fuyait de nouveau, jusqu'à ce qu'il arrive devant un monsieur assis à côté d'une porte. [...] « Je sais que d'ici peu Abundio viendra, avec ses mains ensanglantées, me réclamer l'aide que je lui ai refusée. Et je n'aurai pas de mains pour me couvrir les yeux et ne pas le voir. Je devrai l'entendre, jusqu'à ce que sa voix s'éteigne avec le jour, jusqu'à ce que sa voix meure.

Ibid, p. 142 et 145.

Abundio tient Pedro Páramo pour responsable de la mort de sa femme. Le cacique est resté sourd aux supplications du muletier ce qui a entraîné le décès de l'épouse de ce dernier. Dans un accès de rage et de douleur, Abundio a poignardé Pedro Páramo qui a succombé à la blessure. Pour ce crime Abundio a été châtié, il est mort et il conduit depuis les rares vivants qui s'acheminent dans le Mexique déserté dans l'enfer de Comala : « - El bueno de Abundio. ¿Así que todavía me recuerda ? Yo le daba sus propinas por cada pasajero que encaminara a mi casa. Y a los dos nos iba bien. Ahora, desventuradamente, los tiempos han cambiado, pues desde que esto está empobrecido ya nadie se comunica con nosotros. »³⁵⁸ Abundio, à la manière de Charon, percevait une obole après la traversée des âmes maudites en direction de l'enfer. Si la barque de Charon a laissé sa place à des ânes, l'image du passeur est toujours manifeste dans le roman de Rulfo. Ainsi, le muletier est-il une âme défunte et maudite, le nocher moderne de l'enfer.

³⁵⁸ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 78.

- Ce brave Abundio ! Il se souvient donc encore de moi ? Je lui donnais un pour boire pour chaque voyageur qu'il envoyait chez moi. Nous nous en trouvions bien tous les deux. Maintenant, malheureusement, les temps ont changé car, depuis qu'ici c'est devenu pauvre, personne ne nous rend visite.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 23.

6 – La ville, nouvelle incarnation de l'enfer ?

La montagne, l'eau et le feu, toile de fond du paysage infernal, sont des éléments naturels. Ils sont préexistants à l'humanité. La ville est une création humaine. En effet, elle est façonnée par les mains de l'homme. Elle est l'exemple d'une micro-société, un symbole d'équilibre et d'harmonie au sein duquel cohabitent des corps et des âmes. La ville est effervescente, grouillante. Elle représente le développement et l'expansion, elle est un véritable concentré de vie. Elle est associée à une représentation utopique parce qu'elle a une fonction civilisatrice. La ville est issue de la culture, elle est une création artificielle. Elle ne peut émerger qu'à travers l'homme, elle est donc à son effigie, imparfaite mais perfectible.

La ville, à travers les mythes et l'histoire, véhicule une image ambivalente. Elle peut ainsi être un symbole d'ascension ou un symbole de chute. Au sein de *La Bible*, s'opposent deux visions de la ville. La pure et loyale Jérusalem est une cité divine, parfaite :

Mais soyez pleins d'allégresse et exultez éternellement
De ce que moi, je vais créer :
Car voici que je vais faire de Jérusalem une exaltation.
J'exulterai en Jérusalem
En mon peuple je serai plein d'allégresse.
Et l'on n'y entendra plus retentir les pleurs et les cris.³⁵⁹

Jérusalem est pure, vierge de toute négativité, elle représente un idéal, une utopie. A cette image de la ville fidèle à Dieu, fait écho l'image de la décadente et corrompue Babylone, symbole de la perversion de l'homme :

Et Babylone, la perle des royaumes,
Le superbe joyau des Chaldéens,
sera comme Sodome et Gomorrhe,
dévastées par Dieu.
Elle ne sera jamais plus habitée
Ni peuplée de génération en génération.
L'Arabe n'y campera plus.
Et les bergers n'y parqueront plus les troupeaux.

³⁵⁹ *La Bible de Jérusalem, Isaïe*, [65 : 18, 19], *op. cit.*, p. 1323.

Ce sera le repère des bêtes du désert,
les hiboux empliront leurs maisons.
les autruches y habiteront,
les boucs y danseront.
Les hyènes hurleront dans ses tours,
les chacals dans ses palais d'agrément.
Car son temps est proche
et ses jours ne tarderont pas.³⁶⁰

Babylone est une métaphore de la chute de l'humanité arrogante et impie. Le symbole ultime de la mégalomanie humaine est la Tour de Babel³⁶¹, édifice qui précipitera l'anéantissement de la ville qui l'abrite. La Tour de Babel est la représentation même d'un anthropocentrisme poussé à son paroxysme. Elle est l'incarnation de la volonté de l'homme de toucher le ciel, convaincu de le mériter dans son aveuglement. L'homme sera alors condamné à cause de sa cupidité et de suffisance à la dissonance, à la confusion des langues et à l'incompréhension ce qui créera une rupture irrémédiable dans l'harmonie terrestre. Ainsi, la ville peut se charger tour à tour d'une connotation positive ou d'une connotation négative, elle est incontestablement duelle. Mais la ville infernale ne véhicule qu'une image de désolation, elle est symbole de souffrance et de tourments éternels :

Lo buon maestro disse : « Omai, figliuolo,
S'appressa la città ch'a nome Dite,
Coi gravi cittadin, col grande stuolo. »
E io : « Maestro, già le sue meschite
Là entro certe ne la valle cerno,
Vermiglie come se di foco uscite
Fossero. » e dei mi disse : « Il foco eterno
Ch'entro l'affoca le dimostra rosse,
Come tu vedi in questo basso inferno. »

³⁶⁰ *La Bible de Jérusalem, Isaïe*, [13 : 19 – 22], *op. Cit.*, p. 1246.

³⁶¹ Pieter Bruegel l'Ancien a peint une saisissante version de La Tour de Babel. Le spectateur est capté par son gigantisme et sa démesure. Cette tour inachevée tutoie les cieux un bref instant et son sommet s'évanouit par-delà les nuages. C'est une véritable fourmilière qui écrase de son imposante stature la terre qui la supporte. Cette œuvre picturale est hypnotique. L'œil du spectateur est saisi par la perfection et la complexité de ce monument condamné à la destruction à cause de la mégalomanie d'une humanité devenue trop vaniteuse.

Babylone, L'album de l'exposition, sous la direction de Béatrice André-Salvini, Hazan, Musée du Louvre Editions, Paris, 2008, p. 32 et 33, [Annexe 15, p. 312].

Noi pur giugnemmo dentro a l'alte fosse

Che vallan quella terra sconsolata :

Le mura mi parean che ferro fosse.³⁶²

La ville de Dité s'épanouit en enfer, incandescente, suppliciant les damnés. Elle est une forteresse à l'intérieur de laquelle les âmes mortes endurent douleurs et peines. Dité est l'unique construction infernale, ses mosquées pointent vers la voûte du lieu de l'éternelle douleur telles un souvenir de la Tour de Babel. La cité de Dité imaginée par Dante tire son origine « du latin *Dis*, ou *Ditis*, nom de divinité par lequel les Romains désignent Pluton, seigneur des enfers. »³⁶³ Dité est marquée par le sceau de l'enfer, elle est stigmatisée par le lieu dans lequel elle se trouve, se transformant en instrument de douleur. Le nom *Dis* est présent dans l'œuvre de Virgile, désignant le royaume d'Hadès, une cité enténébrée et abandonnée :

Ibant obscur isola sub nocte per umbram

Perque domos Ditis uacuas et inania regna [...].³⁶⁴

La cité de Dis est, dans *Inferno*, un concentré d'horreur, le refuge de créatures mythologiques monstrueuses et sanguinaires :

³⁶² Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 86, en traduction française :

Le bon maître me dit : « A présent, mon fils,
S'approche la cité qui a nom Dité,
Avec ses habitants meurtris, avec sa grande armée. »
Et moi : « Maître je vois déjà ses mosquées

Très clairement là-bas dans la vallée,
Vermeilles, comme sorties du feu. »
Il répondit : « C'est le feu éternel
Brûlant à l'intérieur, qui les fait sembler rouges,
Comme tu vois, dans ce bas enfer. »
Nous parvînmes enfin dans les hautes fosses
Qui entourent la cité désolée :
Et ses murailles me paraissent de fer.

³⁶³ Rosa Giorgi, *op. cit.*, p. 34.

³⁶⁴ Virgile, *L'Énéide*, *op. cit.*, VI, 268 à VI, 269, p. 174, en traduction française :

Ils allaient comme des ombres par la nuit déserte à travers l'obscurité et les vastes demeures de Pluton et son royaume de simulacres [...].

« [...] Questa palude che 'l gran puzzo spira
 Cigne dintorno la città dolente,
 U' non potemo intrare omai sanz' ira. »
 [...] Ver' l'alta torre a la cima rovente,
 Dove in un punto furon dritte ratto
 Tre furie infernal di sangue tinte,
 Che membra feminine avieno e atto,
 E con idre verdissime eran cinte ;
 Serpentelli e ceraste avien per crine,
 Onde le fiere tempie erano avvinte.
 E quei, che ben conobbe le meschine
 De la regina de l'eterno pianto,
 « Guarda », mi disse, « le feroci Erine.
 Quest'è Megera dal sinistro canto ;
 Quella che piange dal destro è Aletto ;
 Tesifón è nel mezzo » [...].³⁶⁵

Les Érinyes féroces hantent la cité de Dité semant peur et douleur. La ville, en enfer, est une véritable dystopie³⁶⁶. Elle représente la dissonance, l'affliction et la perte. Dité fusionne

³⁶⁵ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 92, en traduction française :

« [...] Ce marais qui exhale ici sa puanteur
 Fait tout le tour de la cité dolente
 Où nous ne pouvons plus pénétrer sans violence. »
 [...] Vers le sommet embrasé de la tour,
 Où en un point tout à coup se dressèrent
 Trois furies infernales, couleur de sang ;
 Elles avaient forme et gestes féminins,
 Hydres très vertes pour coiffures ;
 Pour cheveux des serpents et des guivres,
 Qui entouraient leurs fronts farouches.
 Et lui, qui avaient reconnu les suivantes
 De la reine des pleurs éternels,
 « Regarde », me dit-il, « les Erinnyes féroces.
 La première est Mégère, du côté gauche ;
 Celle qui pleure à droite est Alecto,
 Et Tisiphone est au milieu. » [...].

³⁶⁶ Jérôme Bosch a peint sur l'aile droite du triptyque « Le Chariot à foin », une représentation d'une ville infernale qui pourrait être la cruelle Dité. En effet, sur le tableau, nous pouvons voir les tours d'une cité qui se découpent dans un ciel

littéralement avec l'enfer, elle se fond en lui et est parfaitement intégrée dans le paysage maléfique. Une autre ville existe et se développe en enfer. L'œuvre de Milton décrit la naissance et l'émergence de la capitale de l'enfer, véritable image de corruption et de décadence :

A third as soon had form'd within the ground
A various mould, and from the boiling cells
By strange conveyance fill'd each hollow nook :
As in an organ, from one blast of wind,
To many a row of pipes the sound-board breathes.
Anon out of the earth a fabric huge
Rose, like an exhalation, with the sound
Of dulcet symphonies and voices sweet ;
Built like a temple, where pilasters round
Were set, and doric pillars overlaid
With golden architrave : nor did there want
Cornice or frieze with bossy sculptures graven ;
The roof was fretted gold.
[...] his hand was known
In Heaven by many a tower'd structure high,
Where sceptred angels held their residence,
And sat as princes ; whom the Supreme King
Exalted to such power, and gave to rule
Each in his hierarchy, the orders bright.
[...] nor aught avail'd him now
To have built in Heaven high towers ; nor did he'scape
By all engines : but was headlong sent
With his industrious crew to build in Hell.
Meanwhile the winged heralds [...] proclaim
A solemn council forthwith to be held
At Pandaemonium, the high capital

de feu et sur lesquelles les âmes maudites sont suppliciées. Au premier plan, nous découvrons des tortionnaires hybrides à la figure monstrueuse qui persécutent des damnés nus.

Walter Bosing, *Jérôme Bosch – Entre le ciel et l'enfer*, op. cit., p. 48 , [Annexe 16, p. 313].

Pandaemonium, capitale infernale, naît des mains d'un architecte, Mulciber, jadis béni des dieux et maintenant déchu et damné à jamais. La cité est d'une beauté et d'une majestuosité incomparables. Elle est sortie du sol infernal, construite avec des matériaux fastueux. Cette cité est l'égale des plus grandes cités antiques mais elle palpète, elle croît sous l'impulsion du mal. Sa beauté est aussi vaste que le vice qu'elle recèle en son sein. Pandaemonium est le repère de Satan et de son armée maléfique, elle incarne la Babylone infernale, sublime mais déchu.

Ainsi, la ville, symbole de création humaine, concentré de vie, existe-t-elle en enfer incarnant le substrat dévasté de la chute de l'homme. La ville dantesque est synonyme de douleur et de désolation et la ville miltonienne incarne l'image d'une ville effervescente, vibrante et croissante mais elle est une métaphore de la corruption et de la perversité. La ville, utopie créatrice d'harmonie, mute en enfer pour devenir une véritable dystopie.

La littérature moderne va plus loin dans la transformation de l'image de la ville. En effet, elle est l'enfer sous la plume des auteurs contemporains du corpus. Ainsi, la ville subit une profonde mutation dans la littérature contemporaine. Elle devient le théâtre même de l'enfer. Elle l'abrite, l'héberge, le nourrit. Walter M. Miller Jr. réduit dans son roman les villes en cendres, il les fait imploser. Les hommes annihilent leur société, effondrent leur monde jusqu'au néant :

Within weeks – some said days – it was ended, after the first unleashing of the hell-fire.
Cities had become puddles of glass, surrounded by vast acreages of broken stone. While

³⁶⁷ John Milton, *op. cit.*, p. 138 et 139, en traduction française :

Soudain un immense édifice s'éleva de la terre, comme une exhalaison, au son d'une symphonie charmante et de douces voix : édifice bâti ainsi qu'un temple, où tout autour étaient placés des pilastres et des colonnes doriques surchargés d'une architrave d'or : il n'y manquait ni corniches, ni frises avec des reliefs gravés en bosse. Le plafond était d'or ciselé. [...] La main de cet architecte fut connue dans le ciel par la structure de plusieurs hautes tours où des anges portant le sceptre faisaient leur résidence et siégeaient comme des princes : le Monarque Suprême les éleva à un tel pouvoir, et les chargea de gouverner, chacun dans sa hiérarchie, les milices brillantes. [...] Il ne lui servit de rien à présent d'avoir élevé de hautes tours dans le ciel ; il ne se sauva point à l'aide de ses machines ; mais il fut envoyé la tête la première, avec sa horde industrielle, bâtir dans l'enfer.

Cependant les hérauts ailés [...] proclament dans toute l'armée la convocation d'un conseil solennel qui doit se tenir incontinent à Pandaemonium, la grande capitale de Satan et de ses pairs.

nations had vanished from the earth, the lands littered with bodies, both men and cattle [...].³⁶⁸

L'enfer – engendré par l'esprit de l'homme et déclenché par sa main – s'abat sur les villes modernes dans un idéal de destruction massive. Il faut détruire, ravager par le feu de la bombe³⁶⁹. La ville est à la fois le point d'origine et le point de chute de l'enfer.

Cette image de la ville comme étant le cœur de l'enfer se retrouve dans le roman de Juan Rulfo. En effet, Comala est l'incarnation même du puits de l'éternelle douleur dans lequel la vie est condamnée à s'éteindre et les âmes à pourrir, emprisonnée dans ces murs infranchissables. Entrer dans Comala, c'est accepter la mort, renoncer à la rédemption et pénétrer dans l'enfer pour l'éternité. Le cacique Pedro Páramo a jeté un sort funeste sur le village de Comala :

Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala :

- Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.

Y así lo hizo.³⁷⁰

Le village est sentiencé par le cacique, il est à jamais plongé dans une profonde solitude où seul s'épanouit l'enfer :

Hubo un tiempo que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me llegaban los ruidos hasta la Media Luna. Me acerqué para ver el mitote aquel y vi esto : lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas como ahora.³⁷¹

³⁶⁸ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, *op. cit.*, p. 58.

Tout fut fini en quelques semaines – quelques jours même, dit-on – après qu'on eût déchaîné le feu de l'enfer. Les villes ne furent plus que des flaques de verre entourées de vastes étendues de décombres. Des nations avaient disparu de la surface de la terre, le sol était jonché de cadavres d'hommes et de bétail [...].

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, *op. cit.*, p. 97.

³⁶⁹ L'illustration de l'édition originale de *A Canticle for Leibowitz* donne à voir une ville ravagée par les flammes fantômatique, une terre jonchée de décombres, un monde en ruines.

Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, *op. cit.*, Couverture et quatrième de couverture, [Annexe 17, p. 314].

³⁷⁰ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 171.

Don Pedro ne parlait pas. Il ne sortait pas de sa chambre. Il jura de sa venger de Comala.

- Je me croiserai les bras, et Comala mourra de faim.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 137.

Et c'est ce qu'il fit.

³⁷¹ *Ibid*, p. 101.

L'enfer réside tout entier dans ce village qui piège les âmes défuntes, les condamnant à un tourment perpétuel, éveillées mais emprisonnées dans ces murs maudits. Comala est littéralement un village infernal.

Chez Sony Labou Tansi, la ville est également une métaphore de l'enfer. Elle est violence, destruction et massacre : « Je suis un cadavre, un enterrement. Je suis mon cadavre. Un cadavre heureux. J'ai été enterré à Granita. Carbonisé. Granita ! Gomorrhe ! J'ai inventé l'enfer. »³⁷² L'enfer est profondément humain chez l'auteur africain. Il s'exprime ainsi pleinement dans l'image de la ville, construction de l'homme. Le chaos se répand sur la ville qui est comparée à la décadente et ravagée Gomorrhe biblique. Cependant, l'auteur congolais ne s'attarde pas sur les descriptions des villes infernales. La ville en tant que configuration de l'enfer se comprend chez Labou Tansi par l'utilisation de l'espace comme nous le verrons ultérieurement.

Antoine Volodine, dans *Des Enfers fabuleux*, va plus loin dans sa représentation de la ville. Il façonne une image plus radicale de la société humaine et de la ville qui en est la représentation métonymique. Il crée alors un univers hostile, insalubre et mortifère au seuil duquel il installe ses protagonistes : la ville. Elle est, à travers ses mots, une malédiction, un décor dans lequel les hommes sont condamnés à un destin abominable :

Dans la banlieue de Naagesh on rencontrait de temps en temps des types comparables, un peu plus jeunes, épinglés sur la porte des granges ou battus à mort au pied d'un réverbère. C'est exact, ma vieille, une atmosphère de pogrome.³⁷³

La ville est le siège de la barbarie, elle recèle en son sein la cruauté, elle exalte la violence. L'humanité a déserté les rues et la sauvagerie nauséabonde l'a remplacée implacablement : « Et dans cet univers urbain rien n'est affectueux, tout est hostile, criard et douloureux. »³⁷⁴

Il fut un temps où, des nuits durant, j'entendais une rumeur de fête. Les bruits me parvenaient jusqu'à la Demi-Lune. Je me suis approchée pour voir ce tohu-bohu, et voilà ce que j'ai vu : ce que nous voyons en ce moment. Rien. Personne. Des rues, aussi désertes que maintenant.

Ibid, p. 52.

³⁷² Sony Labou Tansi, *op. cit.*, p. 189.

³⁷³ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, *op. cit.*, p. 15.

³⁷⁴ *Ibid*, p. 89.

La ville n'est que danger, souffrance. Elle est le lieu dans lequel s'exprime l'enfer³⁷⁵. Derrière les murs des paysages urbains, les hommes détruisent lentement les hommes. Ils sont les créateurs d'un enfer omniprésent et quotidien.

L'incarnation de l'enfer dans la ville trouve un véritable écho dans *Under the Volcano* de Malcolm Lowry. En effet, la ville de Quauhnahuac est dangereuse. Dans la signification même de son nom, la ville mexicaine est symboliquement liée à l'enfer : « Le nom espagnol de Quauhnahuac (nom nahuatl), Cuernavaca, (*corne de vache*) [...]. »³⁷⁶ La corne dans un sens plus générale peut être également assimilée à la corne de bouc. Et, le corne de bouc rappelle l'image du Dieu Pan qui a servi de modèle à la figuration du diable. Quauhnahuac est donc stigmatisée par l'enfer dans sa « chair » même. De plus, son architecture même est la traduction de son caractère malsain : « The walls of the town, which is built on a hill, are high, the streets and lanes tortuous and broken, the roads winding. »³⁷⁷ Quauhnahuac est complexe, insaisissable, escarpée. L'auteur américain pousse le vice jusqu'à l'associer à la mythique cité de Moloch : « Quauhnahuac was like the times in this respect, wherever you turned the abyss was waiting for you round the corner. Dormitory for vultures and city Moloch ! »³⁷⁸ La ville est littéralement comparée à une bouche dévoratrice qui avale inlassablement les âmes faibles qui font l'erreur de s'y égarer. Lowry choisit la figure de Moloch³⁷⁹ pour en exprimer toute la perversité. La ville est un lieu de perdition dans lequel l'homme est soumis à toutes les tentations même les plus destructrices. Le consul est un être

³⁷⁵ Antoine Volodine utilise la ville comme de toile de fond horrifique de ses romans post-exotiques. En effet, la ville n'est que chaos, salissure et décadence, l'antre d'une société déchue :

[...] mais surtout elles le punissaient pour le crime contre l'humanité qu'il avait commis en obligeant celle-ci à parcourir une nouvelle fois la voie hideuse de la société marchande et à subir une nouvelle fois le joug des mafieux, des banquiers et des loups fauteurs de guerre, J'ai conscience d'avoir fait reculer l'humanité vers le stade de la barbarie, se lamentait-il, j'ai remis en place le chaos cruel du capitalisme [...].

Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, op. cit., p. 71.

³⁷⁶ Pascal Visset, op. Cit., p. 145.

³⁷⁷ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. cit., p. 9.

« Les murs de la ville, bâtie sur une colline, sont hauts, les rues et les venelles tortueuses et accidentées, les routes sinueuses. »

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 35.

³⁷⁸ *Ibid*, p.21, en traduction.

« Quauhnahuac était à cet égard comme l'époque, de quelque côté qu'on se tournât, l'abîme vous guettait au coin. Dortoirs pour vautours et cité Moloch. »

Ibid, p. 55.

³⁷⁹ Moloch est un dieu de l'ethnie Ammonite. La tradition voulait que les premiers nés lui soient sacrifiés et qu'ils les dévorent. Il véhicule l'image d'un démon effroyable et d'un dieu assassin.

en proie à de profonds tourments, il est fragilisé par une maladie qui l'envahit à petits feux : « You do not know how to love these things any longer. All your love is the *cantinas* now : the feeble survival of a love of live now turned to poison, which only is not wholly poison, and poison has become your daily food, when in the tavern. »³⁸⁰ L'enfer s'est insinué dans les moindres recoins de la ville, il est partout, guettant les hommes faibles qui se laisseront prendre dans ses filets. Le consul, alcoolique assujéti par ses démons se jette tout entier dans l'enfer de la ville mexicaine jusqu'à affronter sa propre mort. La ville est décadente, malsaine. Elle s'épanouit dans le vice. Pour renforcer cette idée d'une ville incarnant l'enfer, l'auteur américain fait le choix de la placer sous un volcan. Ainsi, elle est géographiquement prédestinée à déchaîner l'enfer. Elle est frappée par le sceau du destin :

Popocateptl towered through the window, its immense flanks partly hidden by rolling thunderheads ; its peak blocking the sky, it appeared almost right overhead, the *barranca*, the Farolito, directly beneath it. Under the Volcano ! It was not for nothing the ancient had placed Tartarus under Mt Aetna, nor within it, the monster Typhoeus, with his hundred heads and – relatively – feaful eyes and voices..³⁸¹

La ville est un puits de douleur et de perdition, veillée par le volcan menaçant. La représentation de la ville en tant qu'expression de l'enfer est récurrente dans l'œuvre de Malcolm Lowry. En effet, l'implacable mécanique dévastatrice de la ville se retrouve dans le roman *Sombre comme la tombe où repose mon ami* au sein de laquelle le héros s'égare :

Soudain il se mit à haïr Los Angeles d'une haine si dévorante qu'il ne lui trouva pas de meilleur nom que : enfer. Oui, là au-dehors, derrière ces rideaux, s'étalait la sorte d'enfer où errerait son âme au cas il se fit tué ; oui dans ce morte-space aux amoncellements blafards, il se heurterait sans aucun doute à d'autres affiches de cinéma [...].³⁸²

Le héros est confronté dans ce huis-clos qu'est la ville à ses peurs, à ses échecs. Il est entouré par un piège infernal qui se referme sur lui et l'entraîne inéluctablement vers la mort. La ville

³⁸⁰ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. cit.*, p. 70.

« Tout ton amour maintenant, ce sont les *cantinas* : faible survivance d'un amour à présent tourné en poison, qui seulement n'est point tout à fait poison, et le poison est devenu ta nourriture quotidienne, quant à la taverne. »

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 133.

³⁸¹ *Ibid*, p. 340.

Le Popocateptl dressait par la fenêtre ses flancs immenses, en partie cachés par des nuages d'orage ; barrant de sa cime le ciel, il semblait presque droit au-dessus, avec juste au-dessous la *barranca*, le Farolito. Au-dessous du volcan ! Ce n'était pas pour rien que les Anciens avaient situé le Tartare sous l'Etna et, dedans, le monstrueux Typhée aux cent têtes et aux yeux et voix – relativement – effrayants.

Ibid, p. 562-563.

³⁸² Malcolm Lowry, *Sombre comme la tombe où repose mon ami*, traduit de l'anglais par Clarisse Francillon, Denoël, Paris, 1970, p. 37.

est chaos, destruction du moi. Pour Lowry, elle incarne à n'en pas douter le véritable enfer : humain, sournois, insidieux et ô combien dévastateur.

La littérature moderne donne à la ville une place centrale dans l'incarnation de l'enfer. Ainsi, la ville est un labyrinthe humain qui détruit les âmes et pervertit les corps. La ville est le théâtre même de l'enfer ce qui fait de l'enfer moderne un enfer créé par l'homme pour l'homme. La ville est une des configurations évidentes de l'enfer contemporain qui s'affranchit là véritablement de l'enfer classique. L'enfer dans sa contemporanéité est tourné vers l'humain c'est pourquoi la ville en est une configuration légitime ce qui ne pouvait être le cas dans un enfer classique créé par Dieu.

7- Le Lieu de la révélation

L'enfer, espace incontestablement sacré, est un véritable sanctuaire possédant la mort et les morts. Il appartient au domaine de l'invisible. Il est totalement hors de portée de l'homme. Il est un en-dessous dissimulé aux yeux de l'humanité dans le ventre de la terre protectrice ou il est un ailleurs qui ne peut être atteint par l'homme. Cependant, quelques héros ont réussi à pénétrer cet espace et à rendre l'invisible visible. Ainsi, Homère est-il le premier à évoquer l'idée de l'enfer en tant que lieu du dévoilement :

« Hélas ! Mon fils, le plus infortuné des êtres !... Non ! La fille de Zeus, Perséphone, n'a pas voulu te décevoir ! Mais, pour tous, quand la mort nous prend, voici la loi : les nerfs ne tiennent plus ni la chair ni les os ; tout cède à l'énergie de la brûlante flamme ; dès que l'âme a quitté les ossements blanchis, l'ombre prend sa volée et s'enfuit comme un songe... Mais déjà, vers le jour, que ton désir se hâte : retiens bien tout ceci pour le dire à ta femme quand tu la reverras. »³⁸³

Le mensonge, vice inhérent à la nature humaine, n'a plus de sens dans les enfers grecs. La mort et la damnation détruisent littéralement la fourberie et l'hypocrisie qui règnent sur terre. La vérité apparaît dans sa nudité la plus totale. Le mystère est dissipé et le voile de la mort et du destin funeste qui attend les âmes impies est définitivement levé :

Alors je vis Minos, le noble fils de Zeus : tenant le sceptre d'or, ce roi siégeait pour rendre aux défunts la justice ; assis autour de lui ou debout, les plaideurs emplissaient la maison d'Hadès aux larges portes.

[...] Et je vis Tityos, fils de la noble Terre : il gisait sur le sol et couvrait neuf arpents. Un couple de vautours, posés à ses deux flancs, lui déchirait le foie et fouillait ses entrailles, et ses mains ne pouvaient les écarter de lui : il avait assailli la compagne de Zeus, cette auguste Lété, qui s'en allait à Delphes, à travers Panopée et sa riante plaine.³⁸⁴

Le Tartare, ancêtre de l'enfer, est véritablement transparent pour l'Ulysse qui le découvre. Rien n'est épargné aux yeux de l'homme qui reçoit la vérité brute et cruelle. Le mort est puni pour l'éternité, condamné à endurer mille souffrances passivement. Tout est clair pour le visiteur qui se voit révéler tout ce qui jusqu'à alors était caché loin, très loin. L'enfer apporte donc à l'explorateur qui le pénètre des réponses à tous les arcanes sacrés. Ulysse quitte l'enfer enrichi d'un pouvoir absolu : l'omniscience.

³⁸³ Homère, *L'Odyssée, op. Cit.*, p. 282, [216 à 224].

³⁸⁴ *Ibid*, p. 293-294, [568 à 571 ; 576 à 581].

Cette idée de vérité qui éclate aux yeux de l'homme qui découvre l'enfer se retrouve également dans *L'Énéide* de Virgile. En effet, Énée effectue une catabase en compagnie de la Sibylle qui l'amène à affronter la réalité dans sa plus grande simplicité :

Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes
Et Chaos et Phlegethon [loca nocte tacentia late],
Sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro
Pandere res alta terra et caligine mersas [...]
Vestibulum ante ipsum primis in faucibus Orci
Luctus et ultrices posuere cubilia Curae ;
Pallantesque habitant Morbi tristisque Senectus,
Et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas,
Terribiles uisu formae, Letumque Labosque ;
Tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis
Gaudia, mortiferumque aduerso in limine Bellum,
Ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens
Uipereum crinem uittis innexa cruentis.³⁸⁵

Énée doit affronter les douleurs qui courent dans la Tartare, les supplices qui y sont perpétrés indéfiniment. Le dévoilement est absolu. Tout est désormais visible à ce héros qui se voit offrir une connaissance totale du monde. L'enfer et la damnation sont montrés sans tabou. Énée emportera ainsi avec lui ce savoir infini mais lourd à porter. Comment supporter le poids de la vérité ultime sans plier. C'est à la fois une chance et une malédiction.³⁸⁶

Pour Dante, l'enfer est l'incarnation même du lieu de la grande révélation. Toutes les vérités du monde lui apparaissent enfin et il reçoit les clés du grand secret :

Ed elli a me : « Le cose ti fier conte

³⁸⁵ Virgile, *L'Énéide*, op. Cit., VI, 264 à VI, 267 ; VI, 273 à VI, 281, p. 173 et 174, en traduction française :

Dieux qui possédaient l'empire des âmes, Ombres silencieuses, Chaos, Phlégéthon [lieux qui vous étendez dans la nuit muette], que vos lois me permettent de redire ce que j'ai entendu, et que votre volonté m'accorde de dévoiler les choses ensevelies dans les profondeurs sombres de la terre. [...] Devant le vestibule même, à l'entrée des gorges étroites de l'Orcus, le Deuil et les Remords vengeurs ont fait leur lit ; les pâles Maladies y habitent et la trsité Vieillesse et la Peur et la Faim mauvaise conseillère et la hideuse Pauvreté, apparitions terribles, et la Mort et la Souffrance et le Sommeil frère de la Mort, et les Joies coupables de l'âme, et, sur le seuil, en face, la Guerre tueuse d'hommes et les couches de fer des Euménides et la Discorde en délire avec sa chevelure de vipères nouée de bandelettes sanglantes.

³⁸⁶ En effet, la catabase d'Hercule, dans *Hercules furens* de Sénèque, ne sera pas sans conséquences. Il a vu l'enfer mais la vérité a un coût : on l'a prise alors elle prend à son tour. Il perdra sa femme et sombrera dans la folie.

Quando noi fermerem li nostri passi

Su la trista riviera d'Acheronte. »³⁸⁷

En effet, le poète florentin est confronté à la vérité nue et est exposé à la réalité sans détours de l'outre-tombe infernale :

Comme l'a montré E. Auerbach, l'au-delà est pour Dante, le lieu où la vérité du monde se donne dans sa forme totalement achevée, ordonnée : « la *Commedia* traite de la réalité terrestre dans sa forme définitive et vraie. » De même, « l'outre-tombe est la vraie réalité ; le monde terrestre est seulement *umbra futurorum*, c'est-à-dire une préfiguration de la réalité de l'autre monde dans laquelle elle doit trouver son accomplissement. »³⁸⁸

La réalité terrestre, la vie, ne seraient qu'un prélude à l'au-delà, une introduction mimétique affadie. L'outre-tombe – paradis, purgatoire, enfer – est défini comme espace de la connaissance ultime, lieu du dévoilement intégral dans lequel le monde apparaît alors sous son vrai visage et plus précisément d'une violence et d'une cruauté inouïes en enfer. Homère et Virgile décrivent l'enfer mais seulement dans une version partielle, leur vision est tronquée. Dante donne, pour la première fois, une vision et une description achevées de l'enfer dans lesquelles ne subsistent aucune part de mystère, aucune zone d'ombre qu'il n'aurait pu explorer. L'enfer est mis à jour, révélé, il est exhumé par la littérature qui le rend visible et accessible à tous. Le tabou est levé, la sacralité profanée :

Cependant, l'opération accomplie par Dante a, pour nous, une importance décisive. Par la fonction qu'elle assigne à la description de l'au-delà, elle conduit à son terme le processus historique de dévoilement de l'autre monde. Pour la première fois, l'enfer est soumis à une visibilité complète et à une stricte ordonnance. L'enfer n'est plus ce chaos indicible, ce grondement de l'impensable. Il est le lieu d'expression d'un Savoir total, avant même de devenir, dans les images et les textes didactiques, celui d'un Devoir impérieux.³⁸⁹

Dante personnage voit tout et surtout le pire. Il assiste en spectateur attentif et ébahi à tous les châtiments que subissent les damnés à jamais. L'âme de Dante se remplit de ce qu'elle voit. Il assiste au grand bal des tortures, recevant la compréhension de l'en-dessous dans toute sa douleur et toute son horreur :

Cosí si mise e cosí mi fé intrare

³⁸⁷ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 44, en traduction française :

Et lui à moi : « Ces choses te seront claires
Quand nous arrêterons nos pas
A la triste rivière d'Achéron. »

³⁸⁸ Jérôme Baschet, *op. cit.*, p. 478.

³⁸⁹ *Ibid*, p. 479.

nel primo cerchio che l'abisso cigne.
Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri
che l'aura eterna facevan tremare ;
ciò avvenia di duol senza martiri,
ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi,
d'infanti e di femmine e di viri.³⁹⁰

Rien n'est épargné au poète florentin qui comprend l'enfer dans son entier. La pitié n'est pas de ce lieu qui châtie indifféremment toutes les âmes qu'il juge impies même celles des enfants. La vérité est violente. La révélation entraîne le dévoilement du sort final qui guette les trépassés qui ont péché. Il faut faire face à un destin qui peut basculer dans la souffrance pour l'éternité. Dans son exploration de l'enfer, Dante reçoit cette conscience des choses.

L'enfer est donc véritablement le lieu de la vérité nue, de la connaissance infinie. Le lecteur se voit doter du pouvoir de découvrir son avenir, arme suprême qui fait alors de lui un être omniscient détenteur du savoir absolu. L'enfer incarne ainsi indéniablement le lieu de la révélation ultime. Une question se pose alors : la littérature moderne décrit-elle un enfer qui est source de vérité ?

Un problème se pose dans la mesure où l'enfer moderne n'est pas cet espace clos qui ne peut être vu. En effet, si l'enfer classique appartient véritablement au domaine de l'invisible, ce n'est pas du tout le cas de l'enfer dans la littérature contemporaine. L'enfer dans la littérature classique est, comme il a été vu précédemment, un en-dessous ou un ailleurs. Ces deux conceptions différentes se rejoignent sur un point : l'enfer est inaccessible à l'homme et à son regard. Cependant, l'exhumation de l'enfer moderne va donc engendrer une question. Ce qui

³⁹⁰ Dante Alighieri, *op. Cit.*, p. 48-50, en traduction française :

C'est ainsi qu'il entra et qu'il me fit entrer
dans le premier cercle qui entoure l'abîme.
Et là, à ce que j'entendis,
il n'était pas de pleurs, seulement des soupirs,
qui faisaient trembler l'air éternel ;
cela venait de douleur sans torture
subie par ces foules, qui étaient grandes,
d'enfants, de femmes et d'hommes.

était invisible est devenu visible, ce qui était impénétrable est devenu environnant. Dans ces conditions, nous pouvons nous demander si la notion de révélation peut trouver un sens puisque rien n'est dissimulé aux yeux de l'humanité. La réponse à cette question est étrangement oui. L'enfer agit littéralement comme un révélateur et expose la vérité nue aux hommes qui l'expérimentent. Ainsi, Antoine Volodine décrit-il un enfer qui confronte le héros à l'apprentissage de la réalité dans sa brutalité : « A dix-sept ans, il reçut enfin les dernières vérités, une compréhension globale du monde. Rien n'avait de substance, sinon la terreur d'être. Dans ce néant [...]. »³⁹¹ Le monde n'est rien d'autre qu'un puits de douleur et de violence. L'enfer n'est protégé par le secret originel. Il apparaît dans toute sa cruauté aux yeux de tous. Les protagonistes de Volodine évoluent dans un univers infernal où tout est dit, où tout est montré. Rien n'est épargné à une humanité avilie et torturée, la vérité est totale et absolue : « [...] je retrouvais dans les rivières de ton sang, au fond de tes odeurs de brûlures, de laceration, je retrouvais confirmation de ce que l'univers était aux mains de la hideur, une hideur charbonneuse d'espace et de durée [...]. »³⁹² L'enfer expose le monde dans sa réalité et dans sa vérité. La terre est ravagée par une humanité meurtrière et assoiffée de sang qui massacre et détruit. L'enfer est devenu une condition humaine. Il ne châtie plus les morts mais il afflige les vivants. L'enfer montre aux hommes ce qu'ils sont devenus et ce qu'ils ont fait de leur vie : « Ce qu'il faut que tu conserves dans la jugeote, une bonne fois, c'est que nous sommes tous morts Ulke, Ulrike ! Morts, drogués, crâne éclaté, poignardés, pendus ! Affaire classée ! Une bonne fois ! »³⁹³ L'enfer agit ici comme un miroir et renvoie aux hommes le reflet de la vie qu'ils ont bafouée et profanée. Ils sont en vie, encore, mais se sentent désincarnés. L'envie les a définitivement abandonnés et ils vivent péniblement dans un espace destructeur. La vie est pour Volodine une non-mort. C'est cette implacable évidence que l'enfer révèle aux hommes. L'enfer est donc pour l'auteur post-exotique une incontestable source de vérité. Il est le lieu de la révélation dans lequel l'humanité fait l'apprentissage de la réalité qu'il a créée dans sa nudité et sa crudité.

Malcolm Lowry voit, à l'instar d'Antoine Volodine, l'enfer comme un lieu où le voile du mensonge est levé. Le Consul est l'anti-héros qui reçoit les clés de la vérité dans son enfer personnel :

³⁹¹ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 28.

³⁹² *Ibid*, p. 160.

³⁹³ *Ibid*, p. 113.

The merry grinding of the roller skates, the cheerful if ironic music, the cries of the little children on their goose-necked steeds, the procession of queer pictures – all this had suddenly become transcendently awful and tragic, distant, transmuted, as it were some final impression on the senses of what the earth was like, carried over into an obscure region of death, a gathering thunder of immedicable sorrow ; the Consul needed a drink....³⁹⁴

Le Consul, sans les vapeurs hallucinogènes et psychotropes de l'alcool, voit le monde. Sa compréhension en est totale et brutale. La vérité s'offre à lui dans sa simplicité. L'alcoolisme du Consul est pour lui un moyen de se complaire dans le mensonge, dans l'illusion de ce que la vie a un sens. Mais l'enfer le rattrape dans ses moments de sobriété et l'oblige à regarder en face la réalité du monde qui l'entoure et dans lequel il survit à peine : « How loathsome, how incredibly loathsome was reality. »³⁹⁵ Le monde est exposé, mis à nu. Le Consul embrasse la vérité cruelle qui lui brûle les yeux. Dans cette quête d'humanité perdue, il comprend le monde et comprend que rien ne peut le sauver, pas même l'amour. L'enfer qui l'entoure agit comme un déclencheur et un révélateur. Seule la mort brisera cette vie d'errance. L'enfer lui donne ainsi à voir son avenir dans sa triste réalité. Nous pouvons ainsi considérer que le Consul effectue une descente en enfer, à travers Quauhnahuac mais aussi dans son cœur, de laquelle naîtra la vérité : le Consul est moribond dans un monde auquel il n'appartient pas. L'enfer est donc pour Malcolm Lowry le lieu de la révélation et de la compréhension ultime.

Pour Walter M. Miller Jr, l'enfer est également le lieu du dévoilement dans lequel tout est exposé. Le mystère n'a plus aucune légitimité dans la vision de l'enfer moderne. Le tabou n'a plus de sens. L'humanité regarde en face la réalité et le destin funeste dont elle est tristement responsable :

They had not yet seen a billion corpses. They had not seen the still-born, the monstrous, the dehumanized, the blind. They had not yet seen the madness and the murder and the blotting out of reason. Then they did it, and they saw it.

³⁹⁴ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 218.

Le crissement joyeux des patins à roulettes, la gaieté de la musique ironique, les cris des petits enfants sur leurs montures en forme d'oie, la procession des étranges peintures, tout devint soudain d'une manière transcendante affreux et tragique, distant, transmué, comme une finale impression sur les sens de ce qu'était la terre, transportée dans une obscure région de la mort, un tonnerre chargé de douleur, sans remède ; le Consul avait besoin de boire....

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 369-370.

³⁹⁵ *Ibid*, p. 210.

« Comme la réalité était affreuse, incroyablement affreuse. »

Ibid, p. 357.

"Now – now the princes, the presidents, the praesidiums, now they know – with dead certainty. They can know it by the children they beget and send to asylums for the deformed. They know it, and they've kept the peace. Not Christ's peace, certainly, but peace, until lately – with only two warlike incidents in as many centuries. Now they have the bitter certainty. My sons, they cannot do it again. Only a race of madmen could do it again – ."³⁹⁶

« Une race de fous... » Ils ont appuyé une seconde fois sur le bouton et ont pulvérisé leur monde et leur race. L'enfer, engendré une première fois par l'humanité, avait révélé la vérité : les hommes sont cruels et la science dangereuse. L'enfer montrent les hommes dans leur réalité et les révèlent à eux-mêmes et à leurs semblables. Le doute n'a plus de place dans le monde créé par l'auteur américain et la certitude de ce que l'univers est devenu hideux apparaît clairement. L'enfer a entraîné la mise à nu de l'humanité et de sa déchéance. La vérité est éclatante pour les hommes : ils sont condamnés par leurs congénères et ne peuvent espérer un avenir dans cet univers dévasté. Cependant l'humanité n'a pas compris que la vérité dévoilée par l'enfer était un cadeau à protéger. Ils ont à nouveau basculé dans le mensonge et la dissimulation, et l'enfer s'est à nouveau déchaîné sur la terre. L'enfer est donc bien pour Walter M. Miller Jr le lieu de la révélation et de la compréhension mais cette révélation et cette compréhension se voilent à nouveau quand la seconde bombe nucléaire éclate et anéantit l'humanité.

Juan Rulfo est certainement l'auteur pour lequel la révélation a le plus de légitimité en enfer. En effet, son héros, Juan Preciado se rend en enfer pour achever sa quête. Il part chercher la vérité sur sa naissance et son père. Ce père, Pedro Páramo, qu'il ne pourra jamais atteindre, se trouve dans le village infernal de Comala. Juan Preciado accomplit une véritable catabase pour trouver les clés de son histoire : « El camino subía y bajaba : "Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube ; para el que viene, baja." »³⁹⁷ Pour Juan Preciado assurément,

³⁹⁶ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 255-256.

Ils n'avaient encore jamais vu un milliard de cadavres. Ils n'avaient pas vu les enfants mort-nés, les monstres inhumains, les aveugles. Ils n'avaient jamais vu la folie et le meurtre, la mort de la raison. Puis ils appuyèrent sur la détente, et ils virent tout cela.

Maintenant, les princes, les présidents, les conseils, tous savent, d'une certitude mortelle. Ils le savent, de par les enfants qu'ils ont engendrés et envoyés dans les asiles pour infirmes. Ils savent tous, et ils ont sauvegardé la paix. Non pas la paix du Christ, certes, mais la paix, jusqu'à tout récemment – il n'y eut que deux incidents guerriers en bien des siècles. Aujourd'hui, donc, ils connaissent cette amère certitude. Mes fils, ils ne peuvent pas recommencer. Seule une race de fous, d'insensés, pourrait recommencer.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 382.

³⁹⁷ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 66.

le chemin descend et s'enfonce dans le village où les vivants meurent et où les âmes défuntes errent. Juliette Vion-Dury, dans *Ecos críticos de Rulfo*, souligne cette idée de la catabase accomplie par le héros :

Juan Preciado agit en poète, en poète dyonisiaque et orphique. Dyonisiaque et orphique puisque comme le dieu et le héros grecs, il fait un voyage aux Enfers, d'où il ramène les choses du passé non symbolisées (c'est le mouvement de Dyonisos) et où il va chercher, en vain, Eurydice (c'est le mouvement d'Orphée). Les choses du passé non symbolisées concernent la personnalité de son père, l'union puis la désunion avec sa mère, l'histoire des habitants de Comala.³⁹⁸

Juan Preciado est donc véritablement pour Juliette Vion-Dury un héros de la mythologie grecque parti sauver les fragments de son identité qu'il se doit de reconstituer. C'est dans ce Comala infernal que le héros de Rulfo va découvrir le passé de ce père qu'il ne connaît pas et ne connaîtra pas. Juan Preciado accomplit donc un voyage en enfer duquel il ne reviendra jamais. A la manière d'un Dante parti recevoir la connaissance ultime dans *Inferno*, il est en enfer pour faire l'apprentissage de la vérité :

- Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajó la ilusión.

- ¿La ilusión ? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más ; porque nunca tuve ningún hijo. Ahora que estoy muerta me ha dado tiempo de pensar y enterarme de todo.³⁹⁹

Apprendre la vérité a un prix. Il faut payer un lourd tribut à l'enfer qui lève le tabou et le secret. En effet, la rétribution qu'il faut donner à l'enfer en échange de la connaissance est la vie. L'enfer troque donc la vérité contre la vie et sème la mort. C'est pourquoi toutes les âmes qui se trouvent à Comala sont défuntes. La vie n'y a pas de sens. Elle a cédé sa place à la vérité. Le problème réside dans le fait que les héros de Rulfo n'ont pas connaissance du

Le chemin allait, montait et descendait : « *Il monte ou descend selon que l'on va ou que l'on vient. Pour qui va, il monte ; pour qui vient, il descend.* »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 10..

³⁹⁸ Juliette Vion-Dury, *Meurs et deviens – Le paradoxe de la mort créatrice dans Pedro Páramo*, in *Ecos críticos de Rulfo*, op. Cit., p. 144.

³⁹⁹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 119.

- Je te l'ai dit dès le début. Je suis venu chercher Pedro Páramo qui, paraît-il, fut mon père. C'est l'espoir qui m'a amené.

- L'espoir ? Ça coûte cher. A moi, ça m'a coûté de vivre plus que mon dû. C'est le prix qu'il m'a fallu payer pour trouver mon fils qui n'a été, pour ainsi dire, qu'un espoir de plus ; car je n'ai jamais eu de fils. Maintenant que je suis morte, j'ai pris le temps de réfléchir et de comprendre tout.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 72.

sacrifice à faire pour recevoir la vérité. L'espoir est ainsi une illusion dans le roman de l'auteur mexicain. La révélation a bien lieu mais l'enfer ne permet pas d'emporter avec soi cette compréhension ultime. Juan Preciado est donc condamné à demeurer dans cet enfer à jamais avec pour seules compagnes sa vérité et Dorotea.

Malgré le fait que l'enfer soit exhumé dans la littérature moderne et qu'il appartienne au domaine du visible, il agit tout de même comme un révélateur. Nous pourrions penser que la vérité est systématique et accessible dans cet enfer mis à nu et exposé mais il faut aller la chercher, la découvrir. Seuls les héros des romans du corpus ont le droit de regarder la vérité en face. L'enfer dans lequel ils se trouvent immergés les amène à comprendre le monde et à appréhender la réalité dans sa nudité mais sa brutalité. L'enfer dans la littérature moderne incarne toujours l'image du lieu de la révélation. Seul Sony Labou Tansi, dans son roman *La Vie et demie*, ne fait pas de l'enfer qu'il crée une source de vérité. Il n'est pas pour lui un lieu qui apporte une compréhension globale du monde.

Chapitre 4 – Vers un enfer ancré dans l'humanité

L'enfer prend naissance et se comprend à travers la religion et la mythologie dans la littérature classique. Cependant, l'histoire vient à le faire muter et à le transformer profondément. Le vingtième siècle bouscule et modifie durablement les configurations de l'enfer à cause d'événements majeurs qui vont marquer les hommes et leur système de pensée à jamais. Il est important de décrypter et d'analyser les facteurs d'évolution de l'enfer qui prend alors un tout autre sens et s'inscrit dans une relation complexe à l'humanité. Ainsi, ce quatrième et dernier chapitre se concentre sur la modernité de l'enfer et sur ses configurations à travers l'exploration et l'analyse du corpus contemporain. Nous nous attacherons donc à observer et à étudier l'affranchissement et l'évolution des représentations de l'enfer.

1 - L'émergence de l'enfer

L'enfer est, dans la littérature classique, situé dans les entrailles de la terre. Il s'épanouit dans le cœur incandescent de la planète, dans un en-dessous invisible. Il peut également être un pays qui prend sa source dans les confins de l'espace, noyé dans le grand vide, dissimulé par les ténèbres enveloppantes. Mais, l'enfer classique subit de grands changements à travers les âges et le temps, et va être confronté à de grands bouleversements qui vont modifier profondément sa représentation.

L'enfer se comprend dans la verticalité descendante et implique un glissement dans les tréfonds de la terre. Dieu, le père créateur de l'enfer de Dante, Milton et Hugo, l'a ainsi

volontairement placé dans un espace qui ne peut être vu et auquel l'homme ne peut accéder de son vivant dans une volonté de punition, de châtiments éternels. Mais l'histoire et les guerres, à travers la littérature moderne, font de l'enfer un mythe qui évolue, s'ancrant désormais dans une réalité terrestre. L'enfer moderne se libère progressivement des modèles antiques et médiévaux pour écrire sa propre histoire. En effet, l'enfer opère une véritable remontée et se comprend dorénavant dans une logique ascendante. Goethe est un des premiers grands auteurs contemporains à évoquer dès le début du dix-neuvième siècle dans les dernières pages de *Faust* l'évolution géographique que subit l'enfer :

Lorsque le Seigneur Dieu – et je sais bien pourquoi –
Loin de l'air nous bannit au plus profond abîme,
Où le foyer central, qui se nourrit de soi,
Brûle, flamme éternelle, et toujours se ranime,
Nous nous vîmes bientôt, par ces feux en excès,
En posture incommode et des plus compressés.
Les diables de tousser, n'étant pas trop au large ;
Par en haut, par en bas, ce fut une décharge !
L'enfer s'emplit de soufre en acide, en odeur ;
Quel gaz ! Le phénomène acquiert une grandeur
Gigantesque et des continents la croûte plate,
Malgré son épaisseur, en craquements éclate.
C'est ainsi qu'en ces lieux tout a changé d'aspect :
Ce qui jadis fut plaine est devenu sommet.
On fonde là-dessus de très justes maximes
De faire du bas le plus haut élément,
Car, fuyant du caveau l'esclavage brûlant,
C'est l'air immense et libre alors que nous conquîmes :
Un mystère évident et pourtant bien celé
Qui ne sera que tard aux peuples révélé.⁴⁰⁰

L'enfer, selon l'auteur allemand, vibre et palpite. Il vit et est en mouvement. Ce passage met en évidence la force et la puissance de l'enfer qui ont soumis la terre et l'ont obligée à se fendre, à s'ouvrir sous la contrainte. L'enfer, exposé à l'air libre, s'est libéré des entrailles et de sa damnation éternelle à demeurer souterrain. Il a littéralement jailli, émergeant à la surface

⁴⁰⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, p. 420.

dans la douleur et la violence. La terre, matricielle, a accouché de l'enfer et l'a exhumé. Se dessine un véritable point de rupture. L'enfer naît alors pour la seconde fois, engendré par le père et affranchi par la mère, glissant sur l'axe vertical qui mène à la lumière. L'enfer, maintenant libéré, est-il défait de ses caractéristiques premières. Les ténèbres font place à la lumière, le jour remplace la nuit, brisant ainsi le cercle. L'enfer est bousculé et s'incarne sur terre, devenant le négatif de ce qu'il était profondément. Le lecteur assiste à l'avènement des contraires, à la matérialisation des opposés.

La relation qui lie Dieu à l'enfer est encore présente dans le texte de Goethe mais elle va aller decrescendo jusqu'à disparaître totalement, jusqu'à s'anéantir et perdre son sens. Arthur Rimbaud fait naître, à l'instar de Goethe, son enfer sur terre comme l'explique Pierre Brunel dans son introduction :

Ce paradoxe fondamental n'est pas le seul. L'enfer n'est pas souterrain ici, comme le voudrait le sens étymologique du terme, adopté aussi bien à la représentation la plus fréquente dans l'Antiquité qu'à celle qui se continue dans la *Bible*, à tel point que la *Vulgate* parle encore d'*Inferi* (les lieux souterrains). Rimbaud installe bel et bien l'enfer sur terre, et il ne fait que de rares concessions à la topographie infernale traditionnelle.⁴⁰¹

Le poète français fait régner en souverain absolu l'enfer terrestre, transformant la vie en une véritable condamnation, une sentence implacable :

Et c'est encore la vie ! – Si la damnation est éternelle ! Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas ? Je me crois en enfer, donc j'y suis. [...] C'est la vie encore ! Plus tard les délices de la damnation seront plus profonds. Un crime, vite, que je tombe au néant, de par la loi humaine.⁴⁰²

Rimbaud en appelle littéralement au châtement divin. Il invoque avec un violent désir l'enfer biblique, seule perspective de libération pour se défaire de l'enfer émergé au cœur duquel l'homme se débat péniblement. Le dix-neuvième siècle littéraire porte en lui la marque d'un enfer mutant qui opère un mouvement de remontée et qui s'épanouit à la surface. Le vingtième siècle littéraire ne fera aucune concession installant durablement son enfer au cœur de l'humanité.

Juan Rulfo, dans son roman *Pedro Páramo*, adopte le postulat des auteurs du dix-neuvième siècle et balaye littéralement l'idée d'un enfer niché dans les profondeurs de la terre. En effet, l'enfer rulfien est un enfer de l'extériorité, dévoilé à la surface et qui se matérialise sous les

⁴⁰¹ Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, op. cit., p. 7.

⁴⁰² *Ibid*, p. 59.

traits d'un village banal, perdu dans la campagne mexicaine : « Sí, y esto es nada – me contestó el otro –. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando llegemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. »⁴⁰³ L'enfer, dans le Mexique de Rulfo, prend vie à travers les rues de Comala, s'incarne dans les maisons délaissées. Il est étrangement banalisé, volontairement familier. Comala n'est qu'un bourg rural, innocent et déserté au premier abord mais fatal pour Juan Preciado qui s'y retrouve prisonnier à jamais.

Force est de constater que l'enfer moderne connaît de grands bouleversements dans sa topographie et sa géographie canoniques. Les caractéristiques symboliques de l'enfer dans la littérature classique vacillent et s'effondrent. L'enfer, dans sa version contemporaine, est mis à nu, exposé à la surface. L'invisible devient visible, brisant ainsi le sceau du secret qui l'entourait jusqu'alors. Le domaine de l'intériorité propre à l'enfer se transforme en domaine de l'extériorité. L'enfer glisse du dedans vers le dehors selon un axe vertical qui pourrait tendre vers le ciel mais ce dernier reste irrémédiablement scellé, aveugle face à la décadence de l'humanité.

Malcolm Lowry installe également son enfer dans la réalité. En effet, à l'instar de Juan Rulfo, il se trouve au Mexique, dans la ville de Quauhnahuac. L'enfer, pour l'auteur anglais, est partout dans cette ville corruptrice : les bars, les ruelles, la barranca... Il est omniprésent, entourant l'homme de ses bras destructeurs :

No, my secrets are of the grave and must be kept. And this is how I sometimes think of myself, as a great explorer who has discovered some extraordinary land from which he can never return to give his knowledge to the world : but the name of this land is hell.⁴⁰⁴

Le Consul a pénétré l'enfer et le tribut qu'il devra payer pour cette intrusion est la mort. Il n'existe aucune échappatoire, il est pris au piège de cet enfer profondément réel et définitivement terrestre : « How loathsome, how incredibly loathsome was reality. »⁴⁰⁵ La vie

⁴⁰³ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 67.

Vous verrez quand nous arriverons à Comala. On y est sur les braises de la terre, dans la gueule même de l'enfer.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 12.

⁴⁰⁴ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p.41-42.

Non, mes secrets sont de la tombe et ils doivent être tus. Et c'est ainsi que parfois je pense à moi-même comme un grand explorateur qui, ayant découvert un extraordinaire pays, n'en peut jamais revenir pour faire don au monde de son savoir : mais le nom de ce pays est enfer.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 87.

⁴⁰⁵ *Ibid*, p. 210.

Comme la réalité était affreuse, incroyablement affreuse.

Ibid, p. 357.

est une oppression qui amène lentement l'être humain vers sa propre fin. Il est plongé dans un enfer quotidien auquel il ne peut se soustraire sinon par le suicide ou la mort.

Cette réalité laide et infernale qui s'est transformée en enfer trouve un écho dans le roman de Volodine. L'auteur post-exotique ne conçoit son enfer que dans le monde qui est le nôtre. Ainsi, l'enfer de Volodine est tentaculaire. Il s'insinue dans la nature, faisant de la toile de fond un univers hostile et meurtrier : « Le chaos des vagues et de la pierre. La laideur décourageante de la muraille, ses échancrures olivâtres. Ses aspérités mal réparties, les points d'appui trop éloignés les uns des autres. »⁴⁰⁶ Le monde est hideux, transformé en terre ravagée par les hommes. L'enfer est dans les âmes et dans les cœurs, son hégémonie est incontestable. Il a soumis l'humain déchu à sa loi arbitraire faisant de la réalité un abîme de violence et de souffrance : « Je sais qu'à la première occasion tout sombrera, pensa-t-il, dans une réalité pire que les plus affreux cauchemars. »⁴⁰⁷ L'enfer est émergé, il est la vie mais une vie insoutenable qui se transforme en néant.

L'enfer est ainsi véritablement remonté des entrailles de la terre pour s'épanouir à la surface, au cœur de la réalité. La liminarité – même si elle trouve encore un faible écho dans l'image de la ville (Comala et Quauhnahuac) – et le franchissement, jadis intrinsèques à l'expression et à la compréhension de l'enfer, n'ont plus de sens dans un enfer moderne qui abolit les frontières. Seule la ville, mais de façon très symbolique, induit encore la notion de seuil mais elle perd de sa force sémantique.

Pour Sony Labou Tansi, l'enfer s'inscrit, au contraire, dans un mouvement de descente : « Dieu, selon certains, avait décidé de ne pas perdre son temps à juger des cons, il avait donc permis à l'enfer de descendre par l'incarnation, de la même manière que le Christ était venu. »⁴⁰⁸ Le Tout-puissant s'est détourné de l'humanité, grande déception, et place l'enfer sur terre. L'enfer, chez l'auteur africain, semble descendre des cieux, envoyé sur terre par la main de Dieu. Cependant, l'enfer n'est pas ici engendré par Dieu, il n'est pas création divine. En effet, il se matérialise par la main de l'homme, s'incarnant dans son cœur. Il se glisse durablement dans les êtres et les pervertit. L'homme est le vecteur de l'enfer dans la littérature moderne. L'être humain est la matrice de l'enfer contemporain, le réceptacle dans lequel l'enfer grandit. L'homme est tout entier plongé en enfer mais cet enfer, il en est le créateur.

⁴⁰⁶ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 29.

⁴⁰⁷ *Ibid*, p. 127.

⁴⁰⁸ Sony Labou-Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 133.

Ce mouvement de descente trouve une résonance dans l'œuvre de Walter M. Miller Jr :

It was said that God, in order to test mankind which had become swelled with pride as in the time of Noah, had commanded the wise men of that age, among them the Blessed Leibowitz, to devise great engines of war such as had never before been upon the Earth, weapons of such might that they contained the very fires of Hell [...].⁴⁰⁹

Dieu, en colère contre ses créatures, aurait-il décidé de les punir dans le roman de l'auteur américain. Mais l'implication de Dieu dans l'avènement terrestre de l'enfer ne peut avoir de sens. Dieu est loin, détourné de la terre, sourd aux prières et aux suppliques. Il est le grand absent. Seule l'humanité tire une responsabilité dans la remontée et l'émergence de l'enfer. Elle en est la source, la cause, le moyen : « How strange of God to speak from a burning bush, and of Man to make a symbol of Heaven into a symbol of Hell. »⁴¹⁰ L'enfer est incontestablement matériel, palpable. Il est partout, enveloppant l'humanité, l'immergeant dans le chaos.

L'enfer est devenu littéralement le pendant de la réalité dans laquelle les hommes se débattent et se noient. A travers un mouvement de remontée des entrailles vers la surface ou par le truchement de la descente symbolique du ciel vers la terre, l'enfer est bel et bien révélé et émergé. L'enfer se comprend désormais comme étant un ici-bas et ne sera jamais plus un ailleurs ou un en-dessous. L'enfer moderne a donc définitivement brisé le lien avec l'enfer classique à travers la configuration de la remontée. Ainsi, il est libéré de l'ombre de l'enfer traditionnel.

⁴⁰⁹ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 57 et 58.

On disait que Dieu, pour mettre à l'épreuve l'humanité devenue aussi orgueilleuse qu'au temps de Noé, avait ordonné aux sages de l'époque, et parmi eux au Beatus Leibowitz, de construire de grandes machines de guerre, telles qu'on n'en avait jamais vu sur terre. Des armes d'une telle puissance qu'elles contenaient le feu même de l'Enfer.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 96.

⁴¹⁰ *Ibid*, p. 264 et 265.

Comme il était étrange que Dieu parlât d'un buisson ardent et que l'homme transformât l'Éden en enfer.

Ibid, p. 395.

2- L'espace dans les romans du corpus

Comment aborder l'enfer sans traiter la notion d'espace dans les romans du corpus ? L'enfer est comme nous avons pu le voir un état ou un lieu. Dans les deux cas, la notion d'espace est fondamentale. Si c'est l'enfer est un état, le lieu dans lequel il s'exprime doit être analysé pour en comprendre la mécanique. Si l'enfer est un lieu, la notion d'espace est donc intrinsèque à sa représentation et à son expression. De plus, chacun des espaces décrit dans les romans a-t-il un caractère infernal ou existe-il des espaces intermédiaires, neutres ou positifs ?

Pour Antoine Volodine, la notion d'espace est primordiale dans *Des Enfers fabuleux*. Le post-exotisme place la notion d'espace au cœur même de sa littérature mais il transforme cette notion en paradoxe comme le note Charif Majdalani :

S'il fallait expliquer le « post-exotisme » aux enfants, on leur dirait qu'il désigne une époque où l'extérieur aurait cessé d'exister, où tout mouvement se ferait dans un « dedans » problématique, dans un intérieur qui n'a nul rapport avec « l'intériorité », mais bien plutôt avec l'emprisonnement ou « l'internement ». La littérature « post-exotique » serait alors définie comme un long traité de « claustrologie ». Pourtant, il est évident pour tout lecteur (même le plus enfantin) que l'œuvre d'Antoine Volodine est rythmée par de grands espaces, des toundras et des taïgas immenses, des forêts de mélèzes, des villes qui s'étalent à l'infini, bref d'un « extérieur » sans limitations.⁴¹¹

Ainsi l'espace volodinien oppose un mouvement intérieur circonscrit – traducteur de l'enfermement inhérent aux héros du roman – à un espace ouvert, sans rupture. Ce paradoxe trouve une explication auprès de Charif Majdalani :

Pour résoudre cet apparent paradoxe, il est nécessaire de souligner que l'imaginaire volodinien conçoit et construit le monde comme un emboîtement de trois espaces : l'espace du dehors, l'espace des grands camps de concentration ou d'internement et l'espace intérieur proprement dit, celui de la subjectivité qui reconstruit les deux premiers [...] Malgré la fréquence plus grande de scènes d'extérieur à travers l'œuvre, il est évident que ce sont les deux espaces du dedans qui sont les plus importants. L'espace d'internement est probablement l'espace de prédilection de l'imaginaire volodinien.⁴¹²

L'espace du dedans est pour Volodine l'espace dans lequel tout se joue. De plus, l'espace en tant que tel constitue un support sémantique au roman. En effet, on a pu remarquer que le

⁴¹¹ Charif Majdalani, *Illusions et désillusions karmiques lecture du récit « post-exotique »*, in *Écritures contemporaines* 8, op. Cit., p. 103.

⁴¹² *Ibid*, p. 103-104.

découpage du roman tourne autour de la géographie et plus précisément des villes fictives imaginées par l'auteur. Ainsi le premier espace que le lecteur traversé par le lecteur est donc la ville qui, comme on a pu l'étudier précédemment, est littéralement un espace infernal : « Et tu ne dépasseras guère, en fait, le périmètre de Woorakone. »⁴¹³ La ville est une prison à laquelle le héros malheureux peut difficilement se soustraire. Le paysage de Volodine est, dans le roman, très urbain. Les villes sont nombreuses : Mourmansk, Woorakone, Naagesh, Thanmanjee, Takkhirt... Elles constituent la trame du paysage volodinien, le fil conducteur de *Des Enfers fabuleux*. La ville est, pour l'auteur post-exotique, à proprement parler, infernale et ne peut être autre. Elle s'exprime toute entière dans son caractère violent et aliénant. Les villes abritent des populations qui vivent dans la misère et la souffrance. Elles sont insalubres, ruinées par des années de guerres : « Les fumées acides de Naagesh cartonnaient la peau de tous, et Aitko déjà lui-même cartonné, tanné, flétri, patienta cinq ans avant d'accomplir sa première fugue. »⁴¹⁴ La ville est synonyme de claustration et impose un destin maudit à ses habitants. Elle peut donc être considérée malgré sa démesure comme un espace du dedans. La ville, supposée être le symbole même de la civilisation et d'une société évoluée et ordonnancée, est, chez Volodine, le théâtre de la cruauté et de la pauvreté. Ces villes fictives sont les pendants des villes désolées qui peuplent l'ex URSS à la fin du vingtième siècle. La ville est un morceau d'enfer pour l'auteur post-exotique.

Le camp, véritable métaphore de l'espace du dedans, est un élément constant de la littérature volodinienne. *Des Enfers fabuleux* n'échappe pas à la règle et met en évidence l'omniprésence de cet instrument de pression et d'asservissement imposé par l'homme pour l'homme :

Les trois petites filles avaient crocheté la serrure de leur cachot et couraient dans le noir, vers la liberté. [...] Il entendit encore les grincements et les cliquetis qui naissaient sous les doigts d'Ulke. Des pièces de fer tombaient, l'inquiétude des fillettes augmentait ; un vacarme de fric-frac se propageait le long de la galerie. Je sens que le ressort va céder, a annoncé Ulke. Écoutez : les chiens, a dit Leela. Derrière les portes, les couloirs sans lumière, les laboratoires du kolkhoze expérimental, les chiens s'agitaient.⁴¹⁵

Le camp, en tant que lieu de concentration et d'internement, est un espace clos dans lequel les privations sensorielles sont essentielles. La lumière est proscrite. Le camp est plongé dans les ténèbres perpétuelles. Les cellules se transforment en microcosmes et sont l'unique cadre de vie des prisonniers :

⁴¹³ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 24.

⁴¹⁴ *Ibid*, p. 11.

⁴¹⁵ *Ibid*, p. 73.

Nous n'étions pas encore parvenues au sommet du mur, et déjà le vent frôlait nos visages. Nous avons accédé à un autre ; brusquement, nous approchions du ciel, brusquement nous comprenions qu'au-dessus des plafonds de brique, des barres de sûreté, au-dessus du kolkhoze et des laboratoires, une voûte étoilée existait, depuis toujours, éternelle, dominant, avec impartialité, éclairant mais sans chaleur, à la fois victimes et bourreaux – innombrés.⁴¹⁶

Le monde, en dehors du camp, n'a pour les fillettes pas de substance, pas d'existence. Leur réalité est entièrement déterminée par l'enceinte du camp. Les perceptions cognitives sont bornées par la cellule dans laquelle elles sont enfermées. Le traumatisme est violent quand elles passent de l'espace du dedans à l'espace du dehors, quand elles s'extraient de l'enfer pour appréhender un espace intermédiaire, neutre. C'est pourquoi dans ce passage, la notion d'impartialité et par extension de justice est évoquée pour caractériser le ciel. En effet, l'espace du ciel est un espace juste, identique pour tous, visible par tous. Cette notion d'impartialité relative à l'espace est une découverte pour ces fillettes nées sous le règne de l'injustice et de l'arbitraire. L'espace est, à travers l'image du camp, l'expression même du totalitarisme, la représentation métonymique d'un pouvoir opprimant. L'image du camp sera étudiée plus avant dans le développement à travers les notions de guerre et d'enfermement.

Il existe, dans le roman de Volodine, un dernier espace du dedans : la mine. La mine est littéralement un puits enténébré qui engloutit les corps et les âmes, dévorateur et fossoyeur :

Pour s'évanouir, Zain choisit finalement un wagonnet de charbon qu'un des soutiers venait de pousser près de la gueule colossale de la chaudière. Le feu ronflait à trois mètres, orange et grenat, jaune en rideau massif, vivant. La cloche de fonte qui l'emprisonnait lui laissait un espace suffisant pour s'ébattre et il en profitait, bondissant et léchant ; il devinait sans doute que les hommes qui l'alimentaient cherchaient à l'exciter bien plus encore, jusqu'au déchaînement.⁴¹⁷

La mine abrite en son sein un feu infernal, une bouche qui avale et consume les hommes jusqu'à leur anéantissement dans la douleur. La mine n'est autre que l'ancre même de l'enfer. Elle est véritablement un espace du dedans dans la mesure où les hommes, une fois qu'ils l'ont pénétrée, ne peuvent en sortir. La mine se referme sur eux pour les enterrer pour l'éternité. Ce puits qui s'enfonce dans les profondeurs de la terre est un espace clos, le prolongement de la condition humaine qui emprisonne les hommes.

L'espace du dehors est ce paysage qui jalonne le roman de Volodine, décrit mais toujours distancié :

⁴¹⁶ Antoine Volodine *Des Enfers fabuleux, op. Cit.*, p.79.

⁴¹⁷ *Ibid*, p. 51.

Et maintenant, c'est abrupt aussi, ou quoi ? Deux kilomètres à patauger en contrebas de cette montagne de grès ! L'obstacle qui se présente toujours quand on le souhaiterait pas, quand on voudrait un peu de tranquillité. Le chaos des vagues et de la pierre. La laideur décourageante de la muraille, ses échancrures olivâtres, ses aspérités mal réparties, les points d'appui trop éloignés les uns des autres. Une plage en ruban bosselé, impraticable, l'océan houleux, des paquets de mer qui recouvrent tout, les falaises, le ciel, des torpilles qui éclatent toutes les quatre ou cinq secondes contre la roche, pendant des heures.⁴¹⁸

L'espace du dehors est un espace intermédiaire pour Volodine. En effet il n'est pas le théâtre dans lequel se déploie l'enfer. Cependant il peut être considéré comme un trait d'union entre la ville, le camp et la mine. L'espace du dehors est donc le lien qui unit les espaces du dedans. Il est hostile, dangereux. Il est une entrave perpétuelle qui freine les hommes dans leur quête chimérique d'une liberté illusoire : « Plus loin, elle découvre le décor complet de sa délivrance : la campagne vallonnée, des langues de forêt, des bosquets isolés, les cratères, et des chemins bordés de chevaux de frise et d'épaves. (Elle pensa : un paysage de guerre, un train ! [...]). »⁴¹⁹ L'espace du dehors, chez Volodine, est désolé, ravagé, un champ de ruines que le regard ne peut fuir. Il peut traduire la notion d'infini par ce qu'il est sans limites. Cependant les hommes ne peuvent se cacher dans cet infini mouvant qui les ramène toujours en enfer, qui les guide perpétuellement vers les espaces du dedans, vers l'enfermement. En outre, les espaces dits infernaux chez Volodine sont systématiquement des espaces transformés par l'homme, des espaces qui s'ancrent dans l'humanité. Ces espaces n'appartiennent donc pas au domaine de la nature mais bien au domaine de la culture. Nous pouvons considérer que l'auteur post-exotique voit l'espace comme indissociable de la notion d'enfer qu'il appartienne au domaine du dedans ou du dehors. L'espace est ainsi une métaphore de l'enfer chez Volodine.

Chez Malcolm Lowry, la notion d'espace occupe également une place centrale dans *Under the Volcano*. En effet, le Consul, dans sa quête de retour à soi, erre dans des lieux stratégiques et symboliques qui participent à sa chute. Geoffrey Firmin avance péniblement dans une réalité géographique qui le laisse en marge. En effet, le Consul progresse bon gré mal gré dans les espaces du roman mais d'une certaine façon, il glisse toujours en périphérie de la ligne et est toujours chancelant comme le souligne Bertrand Westphal dans *Le Monde plausible* :

[...] Rosset s'intéresse au personnage de Geoffrey Firmin dans *Au-Dessus Du Volcan* (1947) de Malcolm Lowry. Geoffrey Firmin, ancien consul démis de ses fonctions, tente

⁴¹⁸ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit, p. 28-29.

⁴¹⁹ *Ibid*, p. 106.

sans y parvenir d'échapper à l'emprise de l'alcool au fond d'une petite ville du Mexique. L'histoire est connue et il n'est pas nécessaire d'y revenir. Ce qui retient l'attention de Rosset, c'est la démarche claudicante du diplomate, qu'accompagne Yvonne : as somehow, anihow, they moved on ; ils avancent « de toute façon d'une certaine façon ». La progression cahin-caha de l'alcoolique Geoffrey Firmin accompagné d'Yvonne devient symptomatique de ce que pourrait être l'inscription dans l'espace de l'ensemble de l'humanité, fût-elle sobre.⁴²⁰

L'homme avance dans les espaces qu'il croise. Mais, dans les espaces infernaux du roman, « as somehow anyhow », Geoffrey Firmin finit par chuter définitivement.

Le premier lieu que le lecteur vient à appréhender est bien évidemment le volcan décrit et présenté dès la première page du roman : « Overlooking one of these valleys, which is dominated by two volcanoes [...]. »⁴²¹ Le volcan est présent tout au long du récit comme une ombre menaçante qui plane. Il est un fil conducteur. C'est également la première image mentale que le lecteur se fait du paysage dans lequel va évoluer cet anti-héros qu'est Geoffrey Firmin. Le volcan appartient au domaine de la nature. Il a été forgé par les millénaires et se dresse dans le ciel mexicain depuis des siècles. Par ailleurs, si le volcan intervient comme introduction dans *Under the volcano*, il intervient aussi comme conclusion : « It was crumbling too, whatever it was, collapsing, while he was falling, falling into the volcano [...]. »⁴²² L'image du volcan commence et achève le roman, constituant une boucle à l'intérieur du récit. Par ailleurs, le volcan est indubitablement un espace du dehors mais dans le contexte du roman de Lowry, il devient également un espace du dedans. Ainsi, le Consul y meurt, prisonnier pour toujours, enfermé symboliquement pour l'éternité. Geoffrey, dévoré de l'intérieur par les flammes de son addiction, finit le corps rongé par le feu du volcan dans un paradoxe parfait. Le volcan porte donc en lui le feu de l'enfer qui entraîne la dissolution de Geoffrey dans le néant du Mexique. Nous pouvons aussi considérer le volcan comme un espace d'indifférenciation. En effet, le Consul perd son humanité dès qu'il débute sa longue

⁴²⁰ Bertrand Westphal, *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte*, Collection « Paradoxe », Paris, Les Editions de Minuit, 2011, p. 249.

⁴²¹ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 9.

En contre-haut d'une de ces vallées que dominant deux volcans [...].

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 35.

⁴²² *Ibid*, p. 375.

Quoiqu'il en fût, ça croulait aussi, ça s'effondrait tandis que lui-même tombait, tombait dans le volcan [...].

Ibid, p. 619-620.

chute dans le cœur du volcan⁴²³. Il n'est plus qu'un déchet symbolique dont il se débarrasse lui-même ; un chien étant jeté juste après qu'il se soit évanoui dans le volcan. Homme, animal, objet désuet, le volcan engloutit tout uniformément et efface toute notion d'identité. Le Consul, désireux de rompre avec cette identité devenue un fardeau trop lourd à porter, fait donc le choix de se suicider dans un espace qui l'efface littéralement et totalement de la surface de la terre. Il ne reste alors plus rien de Geoffrey après sa chute, ni cendres, ni os et encore moins une âme, perdue depuis déjà longtemps. Le volcan est donc véritablement une espace de dissolution.

Le second espace qui se dessine dans le roman est la ville de Quauhnahuac. Cette ville est le véritable théâtre de l'enfer qui consume le Consul. Geoffrey erre dans ses rues – la calle Nicaragua, la calle Tierra de fuego – et hante ses monuments – le Palais Cortez – de son ombre malade. Quauhnahuac, pourtant, aurait pu être la ville de la renaissance pour Geoffrey. En effet, le retour d'Yvonne, comme un porteur d'espoir, aurait pu entraîner la résurrection du Consul et aurait pu le sortir de son enfer personnel. Malheureusement, Quauhnahuac, un temps symbole de renouveau et d'amour, se transforme en symbole de mort – celle de Geoffrey puis celle d'Yvonne. Cette ville, qui aurait pu les unir dans la vie et faire renaître des cendres le lien qui s'était consumé, les unit dans la mort. Par opposition, la ville d'Oaxaca est synonyme de divorce et est le symbole même de la scission. C'est au cœur de cette ville que l'amour est bafoué et que le mariage se brise, marquant le point de départ de la lente agonie de Geoffrey. A l'intérieur de cet espace d'enfermement qu'est la ville – dont le Consul ne sortira symboliquement jamais plus – s'esquissent d'autres espaces métaphoriquement infernaux. Ainsi, la cantina, véritable espace du dedans, enferme-t-elle le Consul, l'emprisonnant entre ses quatre murs, devant ce bar, objet de tous ses désirs et de toutes ses peines. La cantina est par excellence un espace de perdition pour cet homme fragile qui ne peut lutter contre son obsession. Elle incarne la tentation devant laquelle le Consul cède systématiquement et la corruption : Geoffrey pourrait tout abandonner pour un seul verre. La cantina est donc littéralement un espace infernal parce qu'elle distille et instille dans les veines de Geoffrey le poison qui le tue à petits feux. La plus terrible cantina qui traverse le roman est à n'en pas douter le Farolito :

⁴²³ La chute de Geoffrey dans le volcan mexicain rappelle la chute d'Empédocle dans l'Etna. La légende voudrait qu'il ait laissé une de ses chaussures sur les bords du volcan pour prouver son suicide et sa mort. Empédocle, philosophe, était littéralement obsédé par le feu et c'est le feu qui l'a détruit et dévoré à l'instar du Consul.

Parián – the Farolito ! He said to himself. The Lighthouse, the lighthouse that invites the storm, and lights it ! After all, some time during the day, when they were at the bullthrowing perhaps, he might break away from the others and go there, if only for five minutes, if only for one drink. That prospect filled him with an almost healing love at this moment, for it was part of the calm, the greatest longing he had ever known. The Farolito !⁴²⁴

Le Farolito, Geoffrey le dit lui-même dans ce passage à travers la métaphore du phare, est à la fois son paradis et son enfer. Il est comme une maîtresse qu'il désire mais qui se révèle diabolique. Le Farolito est un morceau d'enfer qui abrite en sein le diable-alcool.

Il existe un autre espace central dans le roman de Lowry : la maison de Geoffrey Firmin. En effet, cette maison est le lieu dans lequel les terreurs nocturnes et les hallucinations du Consul s'expriment. La maison est un espace du dedans dans la mesure où elle est un espace clos. De plus, à l'intérieur de cet espace, se trouvent d'autres espaces gigognes et symboliques. Ainsi, la chambre du Consul est-elle un espace de crainte : « Yvonne, it was clear to him, dreaded the approaching scene as much as he, and now felt under some compulsion to go on talking about anything until the perfect inappropriate moment arrived [...]. »⁴²⁵ La chambre est ainsi pour le couple le lieu dans lequel leur désir va ou doit s'exprimer. Simplement le sexe, pour Geoffrey, est un problème. Il ne peut faire l'amour à Yvonne, coincé dans cette chambre qui ne verra pas son salut. La chambre devient donc l'espace dans lequel le désir est mort-né, l'espace dans lequel l'amour ne renaîtra pas. La chambre est donc un espace mortifère synonyme d'espoir déçu.

L'ultime espace symbolique qui tourmente Geoffrey est bien évidemment le jardin qui se trouve devant la maison :

Yvonne disengaged her arm to lift a tentacle from a trumpet vine growing across the path : « Oh Geoffrey ! Where're my camellias ? »

⁴²⁴ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 203.

Parián – Le Farolito ! Se dit-il. Le Phare, le phare qui invite la tempête, et qui l'éclaire. Après tout, dans le courant de la journée, quand les autres seraient à la course de taureaux, il pourrait peut-être les quitter et y aller, ne serait-ce que pour cinq minutes, ne serait-ce que pour un seul verre. Cette perspective l'emplit d'une tendresse presque salutaire, et, à ce moment, du plus grand désir qu'il eût jamais connu. Le Farolito !

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 346.

⁴²⁵ *Ibid*, p. 79.

Yvonne, la chose était claire pour le Consul, redoutait autant que lui la scène qui approchait, et se sentait maintenant dans une sorte d'obligation de continuer à parler de n'importe quoi jusqu'à ce que survînt l'instant parfaitement inconvenant [...].

Ibid, p. 147.

« God Knows. » The lawn was divided by a dry runnel parallel with the house bridged by a spurious plank. Between floribundia and rose a spider wove an intricate web.⁴²⁶

Le jardin est la métaphore de leur couple dans le roman de Lowry. Et Malheureusement, ce jardin est à l'abandon, en friches. Il est le témoin de la décadence du Consul qui ne peut plus y pénétrer. Le jardin est devenu pour lui un espace imperméable à sa présence. Il est un morceau d'Éden à l'abandon qu'il ne retrouvera jamais bien qu'il soit sur ses terres et qu'il en soit le propriétaire. Mais Geoffrey est tout entier tourné vers l'enfer et vers les lieux de perte, c'est pourquoi il ne peut plus goûter aux joies de son Éden métaphorique.⁴²⁷

Ainsi de nombreux espaces se trouvent utilisés dans *Under the Volcano* : des espaces du dehors comme le volcan et nombres d'espaces du dedans, vecteurs d'enfermement. Cependant tous ces espaces que rencontre le lecteur ont une empreinte diabolique et sont littéralement infernaux. Ils participent tous, à un degré différent, à la chute du Consul et à sa mort. Même le jardin qui aurait pu représenter un espoir se transforme en source de douleur car Geoffrey lui est devenu étranger. L'enfer et l'espace sont donc intimement liés dans le roman de Lowry.

Le lecteur dès le début de *Pedro Páramo* embrasse le paysage qui s'offre à lui : « En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía. »⁴²⁸ Le Mexique de Rulfo se dessine à travers la plaine et les montagnes lointaines. La plaine est vaste et opaque, ne permettant pas au regard d'en percevoir les mystères sous cette canicule. L'horizon ressemble à un infini, à un espace sans limites visibles. Effectivement, Juan Preciado pénètre sur les terres infinies mais n'en sortira jamais plus. Par ailleurs, l'espace dans lequel s'aventure Juan Preciado est décrit par Abundio comme étant la propriété absolue de Pedro Páramo :

⁴²⁶ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 71.

Yvonne dégagea son bras pour soulever du sentier le tentacule dont le barrait un jasmin de Virginie.

« Oh Geoffrey ! Où sont mes camélias ? »

« Dieu sait. » La pelouse était coupée d'une rigole à sec parallèle au logis, qu'enjambait un semblant de planche. Entre roses et floribundias une araignée tramait une toile inextricable.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 134.

⁴²⁷ La symbolique du jardin sera développée plus avant dans la dernière partie de la thèse.

⁴²⁸ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 67.

Sous la réverbération du soleil, la plaine paraissait une lagune de vapeurs éparses laissant transparaître un horizon gris. Au-delà, la ligne des montagnes. Plus loin encore, l'ailleurs le plus insondable.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 11.

« Mire usted – me dice el arriero, deteniéndose –. ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco ? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro ? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. Y es de él todo ese terrenal. »⁴²⁹

L'espace dans lequel se déroule le roman de Rulfo appartient au père de Juan Preciado, au cacique. En théorie, on pourrait donc en conclure que Juan pénètre sur propres terres qu'il aurait reçues en héritage. Ce sont ces mêmes terres qui le tueront, cet espace magique et maléfique. Cette « Media Luna », cette « Demi-Lune » est donc une moitié de cercle. Il ne reste qu'un pas symbolique à franchir pour voir cette moitié de cercle comme un des cercles infernaux de l'enfer de Rulfo. A l'intérieur de ces terres appartenant à Pedro Páramo se trouve le village de Comala dans lequel il est lui-même supposé vivre :

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.⁴³⁰

Mais l'espoir de Juan est vain car ce père fantomatique est mort depuis des années. Comala représente l'espace même dans lequel se déroulent la fin de vie, la mort et la damnation de Juan Preciado. Le village est le cadre spatial – avec ses rues désertes, ses murs désolés⁴³¹, sa place vide – duquel ne sortira pas le héros malheureux. L'espace de Comala est déshumanisé dans le sens où la trace des vivants a quasiment disparu. Seuls restent les échos des âmes maudites. Comala est un espace à la fois horizontal – comme tout village s'étendant sur la terre – et un espace vertical – la verticalité tendant vers l'en-dessous et non vers l'au-dessus –

⁴²⁹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 68.

« Regardez ! Me dit le muletier en s'arrêtant. Vous voyez cette bosse là-bas qui a l'air d'une vessie de porc. Bon, tout de suite derrière, s'étend la Demi-Lune. Maintenant, tournez-vous par ici. Vous voyez cette autre crête que l'on distingue à peine, tellement elle est loin ? Bon. Tout ça c'est la Demi-Lune, d'une extrémité à l'autre. Comme qui dirait toute la terre que l'on peut attraper du regard. »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 13.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 65.

Mais je ne pensais pas tenir ma promesse. Puis je commençai à avoir la tête pleine de rêves et à laisser courir les illusions, et tout un monde se forma pour moi autour de l'espoir représenté par ce M. Pedro Páramo, mari de ma mère. C'est pour cela que je suis venu à Comala.

Ibid., p. 9-10.

⁴³¹ Juan Rulfo, à travers une de ses photographies intitulée « Desemparo » (abandon), capture la désolation qui frappe un village mexicain. Nous pouvons voir une maison vide et, sur le seuil de cette dernière, est assise une vieille femme courbée en deux qui pourrait nous faire aisément penser à Ediviges Dyada, âme essoulée de Comala.

Béatrice Tatard, *op. cit.*, Photo 16, [Annexe 18, p. 315].

comme nous avons pu le voir précédemment. Le village est donc un espace double, un espace paradoxal. Comala est littéralement un espace clos car si on peut y entrer, on ne peut s'en échapper. Même si comme le souligne Bertrand Westphal : « En somme, il y a cinq chemins pour échapper à Comala : trois semblent épouser la perspective de l'horizon ; deux sont verticaux. »⁴³² Pour autant, aucun de ces chemins ne semble apparaître pour sortir du village, ils sont tous chimériques. Comala est donc un espace du dedans, cloisonné, qui ne permet aucune évasion.

Un second village retient l'attention du lecteur dans ce Mexique dépeuplé, dans ces plaines immenses esseulées : Contla. En effet, ce village dans lequel habite la fiancée de Miguel Páramo, fils du cacique est un mirage, inaccessible : « No. Ella me sigue queriendo – me dijo –. Lo que sucede es que yo no puede dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucho neblino o humo o no sé qué ; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá según mis cálculos, y no encontré nada. »⁴³³ Est-ce Miguel qui n'a pas pu trouver Contla ou Contla qui s'est dérobé à Miguel ? Le village est spectral et va entraîner la mort du fils du cacique. Du reste, Miguel va errer dans les environs de Contla après sa mort, rendant au village sa réalité géographique mais seulement *post-mortem*, dans la damnation. On peut donc considérer que, à l'instar de Comala, Contla est mortifère. Les villages qui se déroulent sur la lande mexicaine sont porteurs de mort et sont des cercles de l'enfer. Les espaces sont donc infernaux dans le roman de Rulfo.

Un autre espace mérite d'être remarqué par le lecteur : la maison de Pedro Páramo :

Tocó col el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. Pensó en la primera vez que lo había hecho, dos semanas atrás. Esperó un buen rato del mismo modo que tuvo que esperar aquella vez. Miró también, como lo hizo la otra vez, el moño negro que colgaba del dintel de la puerta.⁴³⁴

⁴³² Bertrand Westphal, « *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate* », *op. Cit.*, p. 154.

⁴³³ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 84.

« Non, elle m'aime toujours, me dit-il. Ce qui se passe, c'est que je n'ai pas pu la trouver. J'ai perdu le village. Il y avait beaucoup de brouillard ou de fumée, ou de je ne sais quoi ; mais je sais que je sais que Contla n'existe pas. Je suis allé plus loin, d'après mes calculs, mais je n'ai rien trouvé. »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 30.

⁴³⁴ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 95.

Il frappa à la porte de la maison de Pedro Páramo avec le manche de sa cravache et pensa à la première fois qu'il avait fait ce geste, deux semaines auparavant. Il attendit un bon moment, tout comme il avait dû attendre cette fois-là. Il regarda aussi, comme l'autre fois, les rubans noirs accrochés au linteau de la porte.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 51.

La maison du cacique est frappée par le sceau de la mort. Ainsi, elle abrite le deuil de Pedro Páramo pour la mort de son fils Miguel et la mort de sa femme Susana. Le bonheur est mort-né dans cette demeure où tout est maudit et où tout meurt, y compris le cacique lui-même. La maison est donc véritablement un espace vecteur de mort et de douleur. Par ailleurs, la maison est également l'espace duquel est rapportée la parole du passé. Elle est le théâtre des événements qui ont marqué la vie du cacique, elle est le témoin de sa vie et de sa mort. La maison est donc un espace de vérité. Elle constitue donc un espace double : mortifère et révélateur.

Le lecteur ne peut tourner la dernière page du roman sans remarquer que l'espace du dedans par excellence est la tombe : « Ya ves, ni siquiera le robé el espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. »⁴³⁵ Le cercueil, dans la sépulture, est finalement l'espace dans lequel le corps éveillé de Juan restera pour l'éternité. La tombe est un espace pérenne et est bien évidemment la représentation même d'un espace du dedans, d'un espace de l'enfermement. Juan demeurera maudit à jamais, prisonnier de cet espace étroit, obscur et noir, couché à côté d'une inconnue⁴³⁶.

Ainsi, le roman de Rulfo est littéralement contaminé par les espaces du dedans. En effet, l'espace du dehors n'est autre que le Mexique lui-même mais Pedro Páramo se déroule à Comala, en dehors du Mexique, dans un espace-temps infernal. Les espaces du dedans intégrés par Rulfo sont de plus tous mortifères. L'espace est donc pour l'auteur mexicain une expression métaphorique de l'enfer.

Pour Sony Labou Tansi, l'espace s'exprime à différents niveaux dans *La Vie et demie*. En effet, le roman est délimité et son intrigue contextualisée par un premier espace : la Katamalanasié : « Au lendemain de son indépendance, la Katamalanasié est gouvernée par un "guide providentiel" dont l'autocratie touche au délire. »⁴³⁷ Ce pays imaginé par Labou Tansi

⁴³⁵ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 120.

Tu vois, je n'ai même pas volé une place en terre. On m'a enseveli dans ta tombe, et je tiens très bien dans le creux de tes bras.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 74.

⁴³⁶ Dans sa photo du Panthéon de Huamantla à Tlaxcala, Juan Rulfo immortalise une tombe dans laquelle se trouvent plusieurs corps couchés les uns avec les autres pour l'éternité dans la terre du Mexique. Cette photo semble illustrer le destin de Juan Preciado qui est condamné par un sort funeste à demeurer à jamais à côté du cadavre d'une inconnue.

Béatrice Tatard, op. cit., Photo 11, [Annexe 19, p. 316].

⁴³⁷ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. Cit., p. 4.

est, le lecteur le comprend très tôt, le pendant symbolique et métaphorique du Congo. Le Congo est un pays cher à Labou Tansi, malmené par les dictateurs et exsangue après des années d'une politique tyrannique. La Katamalanasia est donc l'espace premier dans lequel se déroulent l'enfer et la lutte contre l'enfer. Cette région africaine fictive est à la fois le support et la cause de l'enfer dans une logique duelle. Le second espace gigogne dans lequel pénètre le lecteur est la ville de Yourma. La ville est définitivement un espace créateur d'enfer dans les romans du corpus. Yourma est une ville mutilée, ravagée par les exactions commises par le Guide Providentiel et ses miliciens sanguinaires : « Les deux dernières années de sa vie, le colonel les passa dans la misère la plus totale, à quelques trois kilomètres seulement de ce cimetière de fête qu'était devenue Yourma, la ville du guide. »⁴³⁸ La ville est la propriété absolue du guide qui l'a transformée en un champ de ruines jonché baigné par le sang des opposants. Yourma est assimilée à un cimetière dans cet extrait parce qu'elle n'est plus que mort et douleur. La ville imaginée par Labou Tansi est véritablement un espace du dedans à l'intérieur duquel s'exprime la tyrannie sauvage et meurtrière. Yourma est alors un espace d'enfermement dans lequel le peuple est emprisonné et soumis par la coercition. La ville de *La Vie et demie* est ironiquement qualifiée par Labou Tansi de « république ». Or, la république est par définition un état de droit dans lequel la notion de liberté individuelle est sacrée. Yourma est à l'opposé d'un régime républicain tant elle est déterminée par un pouvoir unique et opprimant. Cet espace nommé cyniquement « république » est un espace infernal tant dans sa forme que dans son fond. Yourma est donc l'enfer à un double niveau : dans son statut de ville geôlière et dans sa relation symboliquement maternelle avec le guide. Un troisième espace gigogne vecteur d'enfer se montre aux yeux du lecteur : la demeure du Guide Providentiel et plus particulièrement la chambre. En effet, cette demeure est le théâtre et le témoin muet du massacre inaugural de *La Vie et demie* :

« Voici l'homme, dit le lieutenant qui les avait conduits jusqu'à la Chambre Verte du Guide Providentiel. »

Il avait salué et allait se retirer. Le Guide Providentiel lui ordonna d'attendre un instant. Le soldat s'immobilisa comme un poteau de viande kaki. La Chambre Verte n'était qu'une sorte de poche de la spacieuse salle des repas. S'approchant des neuf loques humaines que le lieutenant avait poussées devant lui en criant son amer « voici l'homme », le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir enfoncer le couteau de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de viande vendue aux Quatre Saisons, le plus grand magasin de la capitale, d'ailleurs réservé au gouvernement.⁴³⁹

⁴³⁸ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. Ci.t, p. 60-61.

⁴³⁹ *Ibid*, p. 11-12.

Le palais excellentiel sert de tribunal et de chambre d'exécution arbitraires au guide. Ce meurtre qui ouvre le roman va déterminer le destin de Chaïdana, de Martial et surtout du guide. En effet, le guide, pour avoir assassiné un innocent, est littéralement maudit, traqué par le fantôme à moitié vivant de sa victime. La demeure du guide constitue donc l'espace qui conditionne le sens du roman. Par ailleurs, dans cette demeure, la chambre du guide est l'incarnation même d'une cellule de détention : « Pendant trois ans le Guide Providentiel partagea ses nuits avec la fille de Martial sans faire la chose-là avec elle [...] dans la chambre excellentielle d'où Chaïdana ne sortait plus [...]. »⁴⁴⁰ La chambre du guide est par essence un espace de claustration et de cloisonnement. Il détient et possède Chaïdana, la fille de son ennemi. La chambre excellentielle est un espace du dedans et est un espace d'enfermement dans lequel s'exprime l'enfer. La fille de Martial est emprisonnée, captive, déçue de sa liberté. La chambre du guide est véritablement un espace de soumission et d'avilissement. Par opposition à la chambre du guide qui est un espace d'asservissement, le lecteur découvre la chambre de Chaïdana – après ses trois ans de captivité – à l'Hôtel *La Vie et demie*. Cette chambre est, contrairement à la chambre du guide, un espace paternel, sécurisant et libertaire : « A l'heure du déjeuner, Chaïdana mangea comme quatre. Elle passa cinq autres jours au lit et Martial lui rendait régulièrement visite, il lui préparait ses repas, la faisait manger comme une enfant, l'endormait, la réveillait, mais il ne parlait pas. »⁴⁴¹ Cette chambre est l'espace dans lequel le lien avec le père martyr est maintenu, l'espace dans lequel elle retrouve pour un temps son innocence d'enfant. La chambre de *La Vie et demie* est un espace positif, bien qu'étant un espace du dedans et par essence un espace de l'enfermement. De plus, cette chambre d'hôtel est également un espace de résistance :

Deux jours plus tard, le commandant d'armes vint prendre sa dose de champagne Chaïdana à l'hôtel La vie et demie où Chaïdana avait prolongé son contrat de quinze ans. Après lui, vint le tour du ministre des Mines, puis celui du ministre de l'Éducation militaire, puis celui du ministre de l'Information, puis celui du ministre chargé du Plan, puis celui du ministre des Affaires présidentielles, puis celui de tous les autres ministres du gouvernement [...].⁴⁴²

La chambre de *La Vie et demie* est véritablement un espace de résistance. C'est un espace dans lequel Chaïdana retrouve son identité perdue sur les chemins de l'enfer. La lutte s'organise dans cette petite pièce insignifiante : « En deux ans, Chaïdana avait servi du champagne à trente hauts personnages de la tragédie katamalanasienne. On commençait à

⁴⁴⁰ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. Cit., p. 20-21.

⁴⁴¹ *Ibid*, p. 63.

⁴⁴² *Ibid*, p. 65.

parler d'une épidémie, mais puisque l'épidémie, si épidémie il y avait, ne frappait que les membres de la dictature katamalanasienne [...]. »⁴⁴³ Chaïdana, dans cette chambre d'hôtel, affaiblit le pouvoir du guide et commence la destruction progressive de la dictature. La chambre de *La Vie et demie* est un espace qui rompt avec l'enfer environnant. Deux chambres s'opposent donc dans le roman de Labou Tansi : la chambre excellentielle en tant qu'espace négatif métaphore de l'enfer et la chambre d'hôtel en tant qu'espace positif métaphore de la rébellion et de la liberté renaissante.

Un dernier espace vient à marquer le lecteur : la forêt. En effet, la forêt, dans le roman de Labou Tansi est un espace à part entière hors du temps et des règles qui régissent les hommes :

Et c'était Kapahacheu qui parlait de sa république des sèves, de ses ancêtres, de l'oncle qui avait résisté au gbombloyano, de la feuille qui faisait pleuvoir, de celle qui rendait le gibier lent. Si bien qu'à la longue, dans le cerveau de Chaïdana, la forêt se fit, la forêt et ses enchevêtrements farouches, la forêt et ses odeurs, ses musiques, ses cris, ses magies, ses brutalités, ses formes, ses ombres et ses lumières, ses torturantes ardeurs. A part ses dix-neuf ans là-bas, Chaïdana finit par perdre de vue son âge. Il y avait les jours, les nuits : c'était la forêt du temps, la forêt de la vie, dans la forêt de son beau corps.⁴⁴⁴

Cette forêt qui s'étend sur trois pays à la fois est un espace magique, un espace de retour à soi. La forêt est également un espace de dissimulation qui permet de se fondre dans la nature, dans la verdure, et de se cacher de l'enfer. C'est un espace intermédiaire aux valeurs positives, un morceau d'Éden sur cette terre infernale. La forêt est aussi un espace de liberté dans la mesure où il n'y a pas d'entraves artificielles créées par l'enfer. Elle est un espace de vie et de libre circulation qui contraste totalement avec la ville de Yourma mortifère et la chambre du guide cloisonnée.

Le roman *La Vie et demie* est donc déterminé par les espaces. En effet, le pays, la ville, la chambre du guide sont pour l'auteur congolais des espaces représentant l'enfer. L'espace est alors véritablement infernal dans *La Vie et demie*. Cependant, prenant le contre-pied des autres auteurs du corpus, Sony Labou Tansi fait cohabiter les espaces positifs et les espaces négatifs. Son roman possède donc une vision de l'enfer nuancée dans laquelle l'espace en tant que tel est double : il peut être ainsi maléfique et castrateur mais aussi protecteur et salvateur.

⁴⁴³ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. Cit., p. 61.

⁴⁴⁴ *Ibid*, p. 100-101.

Dans le roman de Miller Jr, l'espace en tant qu'élément infernal est également présent mais tient une place moins importante dans la représentation de l'enfer. Le premier espace maléfique que le lecteur croise est le désert dans lequel essayent de survivre les moines de l'Ordre de saint Leibowitz et plus particulièrement le novice Francis :

The iota suggested a tiny apparition spawned by the heat demons who tortured the land at high noon, when any creature capable of motion on the desert (except the buzzards and a few monastic hermits such as Francis) lay motionless in its burrow or hid beneath a rock from the ferocity of the sun.⁴⁴⁵

Le désert est un espace du dehors, un espace de l'ouverture. Il ne comporte pas de point de rupture visuelle, pas de limites pour l'œil qui embrasse son immensité et l'horizon. Cet espace ouvert est paradoxalement un espace qui emprisonne. Le désert est un espace hostile auquel il est ardu de se soustraire. L'absence de point de repères géographiques est totale dans cet espace quasi uniforme. Cette absence fait de lui un véritable espace de perte démoniaque et mortifère. Il est impossible d'échapper à son destin dans le désert tant la dissimulation est utopique. Croiser un monstre, un hybride dans le désert scelle le sort du voyageur et le condamne à une mort certaine. De plus, la chaleur écrasante telle les braises infernales est hallucinogène entraînant un basculement de l'esprit dans une folie latente.

Le second espace dangereux décrit dans *A Canticle for Leibowitz* est la Vallée des Difformes :

[...] except the Valley of the Misborn, which lay a few miles beyond a peak to the west, leperlike, a colony of the genetically monstrous lived in seclusion from the world. There were some such colonies which were supervised by hospitalers of Holy Church, but the Valley of the Misborn was not among them. Sports who had escaped death at the hands of the forest tribes had congregated there several centuries ago. Their ranks were continually replenished by warped and crawling things that sought refuge from the world, but some among them were fertile and gave birth. Often such children inherited the monstrosity of the parent stock. Often they were born dead or never reached maturity. But occasionally the monstrous trait was recessive, and an apparently normal child resulted from the union of sports. Sometimes, however, the superficially « normal » offspring were blighted by some invisible deformity of heart or mind that bereft them, seemingly, of the essence of humanity while leaving them its appearances.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 1.

La chose qui approchait évoquait les minuscules apparitions engendrées par les démons de la chaleur quand ceux-ci torturaient la terre en plein midi, heure à laquelle toutes les créatures du désert capables de se mouvoir (exception faite des busards et des ermites tel Francis) restaient immobiles dans leurs terriers ou cachées derrière un rocher pour se protéger de la férocité du soleil.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 17.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 90.

L'existence de la Vallée des Diffformes résulte de la première chute de l'enfer sur terre. Suite à une première explosion nucléaire, l'espèce humaine a vu, à cause des retombées radioactives, muter une partie de sa population. Une race d'hybrides a ainsi été engendrée mais elle a été marginalisée et stigmatisée par la population dite normale. De cette exclusion est née la volonté de tuer pour se nourrir et pour survivre. La Vallée des Diffformes existe donc en marge du monde dans lequel vit Francis. Cette vallée est un espace hostile pour les non diffformes qui abrite une forêt dans laquelle se cachent les « anormaux ». Cette forêt, contrairement à Sony Labou Tansi, est pour Walter M. Miller Jr un lieu mortifère et infernal. C'est d'ailleurs dans la périphérie de cette vallée, sur le sentier qui traverse la forêt que Francis meurt assassiné par un voleur hybride et diffforme. La vallée est donc dans le roman un espace symboliquement fermé qui contient une population meurtrière et cannibale. La vallée est donc un vase clos qui emprisonne les malheureux qui ont l'imprudence de s'y aventurer. La Vallée des Diffformes est véritablement une tombe pour Francis qui y demeurera à jamais dévoré par son meurtrier. Le lecteur rencontre, dans le roman, un dernier espace clos qui aliène littéralement de par sa nature carcérale : le camp. En effet, devant l'imminence de la destruction totale du monde, la mise en place d'un camp de concentration et de suicide s'impose comme une réalité pertinente :

He lowered the glasses slightly to watch the new Grren Star encampment down at the roadside park. The area of the park had been roped off. Tents were being pitched. Utility crews worked at tapping the gas and power lines. Several men were engaged in hoisting a sign at the entrance to the park, but they held it edgewise to his gaze and he could not read it.⁴⁴⁷

[...] si l'on exceptait la Vallée des Diffformes, à quelques kilomètres au-delà d'un pic à l'ouest. Là vivaient comme des lépreux, à l'écart du monde, les membres d'une colonie de monstres génétiques. Quelques-unes de ses colonies étaient surveillées par des hospitaliers de la Sainte Église, mais pas celle de la Vallée des Diffformes. Les anormaux que les tribus des forêts n'avaient pu tuer se rassemblaient là depuis plusieurs siècles. Leurs rangs grossissaient continuellement ; toutes les choses rampantes ou diffformes venaient chercher là refuge contre le monde, et quelques-unes étaient fertiles et donnaient naissance à d'autres choses. Ces enfants héritaient souvent des caractères monstrueux des parents. Il s'agissait souvent d'enfants mort-nés qui n'arrivaient point à maturité. Mais de temps à autre, les caractères monstrueux étaient récessifs et un couple d'anormaux donnait naissance à un enfant apparemment normal. Toutefois, le rejeton superficiellement « normal » était souvent rongé par d'invisibles difformités du cœur ou de l'âme qui semblaient le priver de ce qui fait l'essence même de l'humanité tout en lui en laissant l'apparence.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 142-143.

⁴⁴⁷ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit, p. 281.

Il abaissa légèrement les jumelles pour regarder le nouveau camp de l'Étoile Verte, installé sur le parking. On avait isolé l'endroit avec des cordes et des piquets. On y plantait des tentes. Des équipes branchaient le gaz et l'électricité. Plusieurs hommes étaient occupés à accrocher une grande pancarte à l'entrée du parc, mais ils la tenaient de côté et il ne put la lire.

Ce camp de mort est un espace dressé sommairement, à la va-vite. C'est un lieu de fortune qui traduit la désespérance et l'implacabilité du destin de l'humanité condamnée. Seuls quelques piquets et quelques tentes sont installés pour contenir les victimes consentantes qui ont choisi de mourir plutôt que d'assister impuissantes à leur agonie. Le camp de l'Étoile verte est un espace du dedans qui détient et qui retient. De plus, c'est un espace qui appelle un mouvement à sens unique. Si l'on y entre, on n'en sort jamais plus. Franchir la tente est donc un renoncement symbolique et le début de l'acceptation d'un avenir mort-né. Ce camp est donc un espace mortifère qui traduit l'enfer dans lequel est plongée l'humanité.

A l'instar de Sony Labou Tansi, Miller Jr fait cohabiter dans *A Canticle for Leibowitz* les espaces négatifs et les espaces positifs. Ainsi si les espaces infernaux sont omniprésents, les espaces de renaissance trouvent également une légitimité : « Seldom more than thrice annually did any layman or stranger travel the old road that passed the abbey, in spite of the oasis which permitted that abbey's existence and which would have made the monastery a natural inn for wayfarers [...]. »⁴⁴⁸ L'abbaye des moines de l'Ordre de saint Leibowitz est, certes, un espace du dedans mais elle ne constitue pas un espace de l'enfermement négatif. En effet, cette abbaye est un refuge en plein désert, un espace de foi qui est comme un phare dans la nuit. L'abbaye est véritablement un espace positif autour duquel est construit le roman. L'abbaye de saint Leibowitz détient le peu de savoir que les hommes ont pu sauver parès l'enfer :

From the vast store of human knowledge, only a few kegs of original books and a pitiful collection of hand-copied texts, rewritten from memory, had survived in the possession of the Order by the time the madness had ended.

Now, after six centuries of darkness, the monks still preserved this Memorabilia, studied it, copied and recopied it, and patiently waited.⁴⁴⁹

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 418.

⁴⁴⁸ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 2.

Il était rare qu'on vît plus de trois fois par an un laïque ou un étranger voyager sur la vieille route qui passait devant l'abbaye, en dépit de l'oasis qui permettait l'existence de cette congrégation et qui en aurait fait une auberge naturelle.

Ibid, p. 18-19.

⁴⁴⁹ *Ibid*, p. 61.

De l'immense fonds de savoir humain n'avaient survécu que quelques tonnelets de livres originaux et une pitoyable collection de textes copiés à la main, réécrits de mémoire. C'était tout ce que possédait l'Ordre quand prit fin la folie collective.

Et maintenant, après six siècles de ténèbres, les moines conservaient toujours ce Memorabilia ; ils les étudiaient, les copiaient et les recopiaient – tout en attendant patiemment.

Ibid, p. 101-102.

Les moines sont les gardiens du savoir en ruines de l'humanité toute entière. L'abbaye est un espace de mémoire et de vérité dans lequel la connaissance est préservée et bénie. L'abbaye est un espace charnière dans le roman car c'est à partir de ce savoir gardé et reconstitué que l'humanité se reconstruit. Ce savoir préservé est le point de départ d'un nouvel apprentissage de la science et de la technologie et, à travers lui, de la décadence et de la destruction une nouvelle fois de l'humanité. De plus, il existe un profond paradoxe dans le roman de Miller. En effet, c'est l'Église qui abrite la science et qui la restitue aux hommes. Religion et science sont alors unies dans une lutte porteuse d'espoir qui va se transformer en une union mortifère quand les hommes vont chuter à nouveau. Il se trouve dans *A canticle for Leibowitz* un autre espace que l'on peut considérer *a priori* comme positif : la Nouvelle Rome. La Nouvelle Rome est le nom qu'a choisi l'Église pour son nouvel ordre. Cependant, cet espace de foi, de pouvoir et de savoir est illusoire dans le roman : « The trip to New Rome would require at least three months, perhaps longer, the time depending to some extent on the distance which Francis could cover before the invisible band of robbers relieved him of his ass. »⁴⁵⁰ Or Francis n'atteindra jamais la Nouvelle Rome synonyme de renouveau. Il sera assassiné bien avant de s'en approcher. La Nouvelle Rome est une promesse d'espoir dans le roman mais elle est surtout une chimère. Elle reste floue et lointaine pour ces moines qui ont placé leur foi en elle. Elle est un espace inaccessible. C'est un espace connoté de façon positive mais qui ne touche jamais les hommes. La Nouvelle Rome est donc un espace duel : à la fois porteur de lumière et créateur de ténèbres.

Le lecteur est forcé d'admettre que l'espace dans les romans du corpus – exception faite de Sony Labou Tansi et de Walter M. Miller Jr – est véritablement infernal. Ainsi, l'espace incarne véritablement une métaphore de l'enfer que ce soit dans les espaces humains ou dans les espaces naturels. Ainsi l'espace est-il une configuration de l'enfer dans la littérature contemporaine. De plus, nous pouvons que l'espace infernal évolue véritablement. Les espaces infernaux de la littérature classique se retrouvent certes dans l'enfer moderne : volcan, ville... Mais de nouveaux espaces profondément humains viennent dissocier les configurations modernes de l'enfer des configurations traditionnelles de Dante et Milton. En

⁴⁵⁰ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit, p. 89.

Le voyage à la Nouvelle Rome prendrait bien trois mois, davantage peut-être. Cela dépendrait surtout de la distance que pourrait couvrir Francis avant que les inévitables voleurs lui prennent son âne.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 142.

effet, nous voyons émerger un enfer ancré dans l'humanité à travers des configurations spatiales nouvelles telles que : le bar, le camp, la chambre... Tous ces espaces sont créés par l'homme pour l'homme et sont dans le corpus moderne des expressions de l'enfer évidentes. L'enfer moderne se libère alors plus avant de son modèle classique.

3 - Vers une absence totale de Dieu

Dieu est le père créateur de l'enfer chez Dante, Milton et Hugo. Il occupe donc une place prépondérante dans la représentation et la compréhension de l'enfer classique en littérature. Dieu a engendré l'enfer et l'a exilé loin des cieux. Il a, cependant, maintenu un lien ténu avec sa création par l'intermédiaire de la venue des anges dans l'ancre du mal et à travers la catabase du Christ.

Le lien qui unit Dieu à ses créatures humaines continue-t-il à exister dans l'enfer qui règne sur terre ? Ou la présence de Dieu n'a-t-elle plus de sens dans un enfer contemporain ?

Walter M. Miller Jr immerge ses personnages au cœur d'un enfer apocalyptique qui dévaste littéralement les hommes et le monde qui les entoure dans *A Canticle for Leibowitz*. Dans ce monde monothéiste, Dieu se tient à distance, caché dans l'immensité des cieux. Une relation perdue malgré tout entre le père et les fils :

The Saint's advocate was warmly greeted by the monks, was quartered in the rooms reserved for visiting prelates, was lavishly served by six young novices instructed to be responsive to his every whim, although, as it turned out, Monsignor Aguerra was a man of few whims, to the disappointment of would-be caterers. The finest wines were opened ; Aguerra sipped them politely but preferred milk.⁴⁵¹

Dieu est ainsi représenté sur terre par un émissaire chargé de défendre ses intérêts et de diffuser sa parole. L'espoir a encore un sens dans l'univers horrifique créé par Miller. Les hommes sont en perdition mais ils peuvent encore être entendus et sauvés par le Tout-puissant :

He prayed for the recovery of that inward privacy which the purpose of his vigil demanded that he seek : a clean parchment of the spirit whereon the words of a summons might be written in his solitude – if that other Immensurable Loneliness which was God

⁴⁵¹ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 80.

L'avocat de Dieu fut reçu avec chaleur par les moines. On lui donna les chambres réservées aux prélats en visite ; six jeunes novices eurent pour mission de répondre à ses moindres désirs, ce qu'ils firent avec prodigalité, bien que Monseigneur Aguerra se révélât un homme de peu de besoins, au grand désarroi des novices qui auraient bien voulu lui être utiles. On ouvrit les meilleures bouteilles de vin ; Aguerra les but poliment à petites gorgées, mais il préférait le lait.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 128.

stretched forth Its hand to touch his own tiny human loneliness and to mark his vocation there.⁴⁵²

Les hommes formulent des prières pour atteindre le Seigneur pour redonner vie à leur espérance. Dieu est toujours avec eux, ils le croient, mais il est loin, si loin qu'il ne les entend plus. Cette absence de réponse et cet avenir sombre qui se profile à l'horizon ont fait croître de la rancœur et de la colère dans le cœur des hommes : « The bitterness was essentially against God. »⁴⁵³ Les suppliques et les prières sont vaines et Dieu reste immuablement muré dans le silence. La deuxième apocalypse frappe la terre et l'humanité, les ensevelissant définitivement sous les ténèbres et laissant par là-même gagner Satan. C'est l'avènement de l'enfer grâce à l'indifférence de Dieu. Les hommes, dans un ultime sursaut de lucidité, dirigent leur ire contre leur créateur. L'humanité s'éteint abandonnée à son triste sort. Dieu s'en est détourné.

Dans le roman de Juan Rulfo, Dieu est présent. Il est dans le cœur des damnés de Comala qui le prient et se tournent vers lui : « -Demosle gracias a Dios Nuestro Señor porque se lo ha llevado de esta tierra donde causó tanto mal, no importa que ahora lo tenga en su cielo. »⁴⁵⁴ Dieu semble entendre les suppliques des habitants maudits. Il demeure le Tout-puissant, omnipotent et omniscient : « -Padre, deja que a los muertos los juzgue Dios. »⁴⁵⁵ Dieu règne en maître sur le village de Comala et est le juge ultime qui a droit de vie et de mort. Malheureusement le Seigneur n'utilise que le droit de mort et sentencie les habitants du village déserté les condamnant à l'enfer : « -Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si

⁴⁵² Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 9.

Il pria pour retrouver ce calme intérieur qu'il devait rechercher : c'était là le but de sa vigile. Il devait façonner son esprit tel un parchemin immaculé où pourraient s'inscrire les mots de l'appel. Il attendait que cette Incommensurable Solitude qui était Dieu étendît Sa main pour toucher sa propre infime solitude humaine et marquer là sa vocation.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 28-29.

⁴⁵³ *Ibid*, p. 307.

Cette amertume était essentiellement dirigée contre Dieu.

Ibid, p. 454-455.

⁴⁵⁴ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 89.

- Rendons grâce à Dieu, notre Seigneur, de l'avoir ôté de cette terre où il a fait tant de mal, et peu importe qu'il l'ait maintenant au ciel.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 37.

⁴⁵⁵ *Ibid*, p. 129.

- Laisse Dieu juger les morts.

Ibid, p. 86.

rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho ? ¿Por qué se nos ha podrido el alma ? . »⁴⁵⁶ Les âmes se brisent et disparaissent. Seuls persistent le corps allongé dans la tombe étroite et l'écho, reliquat de l'âme évanescent. Dieu est lassé, désabusé par l'humanité. Il est insensible et fermé à leur détresse. Il les laisse se débattre dans cet enfer qu'est Comala.

Sony Labou Tansi intègre également Dieu à l'enfer qu'il décrit. En effet, les habitants soumis au Guide sont croyants et pieux. Ils prient et sont attachés aux traditions catholiques notamment celles qui entourent la mort : « A l'heure de la mort, on appelait Monsieur l'Abbé pour l'extrême-onction ; jamais le Révérend Père qu'on accusait d'envoyer l'esprit du mort au pays de sa mère. »⁴⁵⁷ La religion catholique et le chamanisme se mélangent mais Dieu occupe néanmoins une place importante dans le foi africaine chez Labou Tansi. Ainsi, l'ombre du Christ plane sur le roman : « En plusieurs régions de la multitude monta le chant de la résurrection du prophète. »⁴⁵⁸ Jésus Christ est considéré comme le représentant et l'émissaire de Dieu sur terre. Il est le messie qui délivrera et sauvera les hommes. L'espoir existe bel et bien dans *La Vie et demie* à travers la figure de Martial qui subit un supplice christique qui le rapproche de Dieu et le transforme en Sage messianique : Les Chrétiens disaient avoir vu Martial aux côtés du chevelu de Nazareth. »⁴⁵⁹ Martial, porteur d'espoir, peut s'apparenter au messie chargé de conduire sa lignée vers la liberté. Mais le Guide Providentiel vient anéantir cet espoir et transforme la terre africaine en enfer : « Dieu, selon certains, avait décidé de ne pas perdre son temps à juger des cons, il avait donc permis à l'enfer de descendre par l'incarnation, de la même manière que le Christ était venu. »⁴⁶⁰ En effet, la violence et le feu des armes anéantissent la vie et réduisent en cendres le monde. L'enfer est né des mains de Dieu et s'est incarné dans l'homme. Dieu a tourné le dos à la terre et à l'humanité. L'espoir a brillé puis s'est tristement éteint. La conclusion est sans appel : le monde s'embrase et meurt. Dieu est loin. Il a puni les hommes, les a désavoués et délaissés.

⁴⁵⁶ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 141.

-Ce monde qui nous étreint de toutes parts, qui répand notre poussière çà et là, qui nous déchiquette comme s'il voulait arroser la terre de notre sang. Qu'avons-nous fait ? Pourquoi notre âme a-t-elle pourri ?

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 100.

⁴⁵⁷ Sony Labou Tansi, op. Cit., p. 112.

⁴⁵⁸ *Ibid*, p. 38.

⁴⁵⁹ *Ibid*.

⁴⁶⁰ *Ibid*, p. 133.

Malcolm Lowry, dans *Under the Volcano*, éloigne plus encore Dieu des hommes. L'enfer étouffe les protagonistes de l'auteur annihilant alors toute trace de foi. L'espoir n'a pas de sens. Seules la douleur et la mort s'offrent à Yvonne qui ne peut qu'affronter la tristesse de son destin : « But this is what it is to live in hell. I could not, cannot ask you. »⁴⁶¹ Le lien qui unit Dieu et l'homme est rompu, brisé à jamais. Les cieux sont à des années lumières de l'humanité déçue : « Straight ahead, in the north-east, lay the volcanoes, the towering dark clouds behind them steadily mounting the heavens. »⁴⁶² Le ciel est une chimère, une illusion déçue. Les volcans même, titanesques, ne pourront prétendre à effleurer la voûte céleste. Cette dernière est scellée, protégeant dieu, hermétique à l'humanité. Dans *Under the Volcano*, Dieu a laissé seuls les hommes dans leur enfer terrestre et personnel. Il s'est retranché dans son paradis laissant l'espoir mourir. Cette idée d'un Dieu absent se retrouve dans le roman de Joseph Conrad *Au Cœur des ténèbres*. Les hommes sont maudits, leurs corps sont profanés et souillés. Ils sont condamnés à périr dans cet univers désacralisé : « [...] dans ce qui avait l'air d'un désert abandonné de Dieu [...] »⁴⁶³ Dieu a le dos tourné, sourd à la misère humaine et aveugle face à l'enfer qui règne.

Antoine Volodine, à l'instar de Malcolm Lowry, place ses protagonistes dans un enfer total et omniprésent. Dans *Des Enfers fabuleux*, les personnages prient, supplient : « "Par pitié !", modulait la voix, sur tous les tons. "Faites-moi basculer ailleurs... Faites-moi mourir... autorisez-moi... à mourir... à quitter ces ténèbres... Par pitié !" »⁴⁶⁴ Ces prières sont déchirantes, emplies de douleur mais elles ne s'adressent pas à Dieu. En effet, elles sont destinées aux bourreaux, aux tortionnaires qui jouent et qui se rient de la souffrance. Dieu n'est plus ou s'est transformé en être cruel dans le roman de Volodine : « Ces corps martyrs toujours hantés de secousses et de spasmes, et qui pendant quelques secondes de sursis

⁴⁶¹ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 44.

Mais voilà ce que c'est que de vivre en enfer. Je ne pouvais, je ne puis te prier.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 92.

⁴⁶² *Ibid*, p. 317.

Droit devant au nord-est étaient les volcans, d'énormes nuées sombres, derrière, escaladant sans trêve les cieux.

Ibid, p. 526.

⁴⁶³ Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, traduit de l'anglais par Jean Deubergue, collection Folio, (1985), Gallimard, Paris, 1996, p. 65.

⁴⁶⁴ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 57.

dansaient au sein de leur écume, traçant du bout des palmes une ultime supplique à des dieux assassins ou absents. »⁴⁶⁵ Dieu laisse l'horreur s'exprimer et détruire les corps. Il trouve difficilement une place dans ce monde mutilé et déchiré par l'homme : « [...] je retrouvais dans les rivières de ton sang, au fond de tes odeurs de brûlures, de laceration, je retrouvais confirmation de ce que l'univers était aux mains de la hideur, une hideur charbonneuse d'espace et de durée [...]. »⁴⁶⁶ Dieu est un concept lointain, à peine effleuré dans l'œuvre de Volodine. La désespérance est partout, totale. Les hommes sont aux mains de l'enfer et y resteront. Dans un enfer où les hommes incarnent à la fois les victimes et les bourreaux, la foi est chimérique. Les prières sont alors obsolètes car personne ne viendra délivrer les hommes de leur condition à part la mort. La mort est donc le seul « dieu » vers lequel les héros maudits de Volodine peuvent se tourner car elle-seule a le pouvoir de mettre un terme à un destin funeste. L'humanité prend totalement possession du roman *Des Enfers fabuleux* ce qui ne peut laisser aucune place à la divinité.

Dieu a rompu le lien qui l'unissait à l'humanité. L'espoir est fébrile, friable et s'évanouit trop souvent dans la version moderne de l'enfer. La littérature contemporaine fait de Dieu un « être » dénué d'empathie et de compassion qui sème la désolation et répand l'enfer ou un grand absent. Ainsi, la figure de Dieu a beaucoup de mal à trouver une place dans un enfer moderne. La divinité de l'enfer s'est envolée pour faire apparaître son humanité et en exhumer toute la cruauté. Cette absence de Dieu, qui est la source de l'enfer dans la littérature classique, contribue à éloigner un peu plus encore l'enfer moderne de son ancêtre classique.

⁴⁶⁵ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. cit., p. 136.

⁴⁶⁶ *Ibid*, p. 160.

4 – Le paradis et le purgatoire ont-ils encore un sens ?

Dante voit Dieu comme une condition sine qua non à l'existence de l'enfer dont il est le créateur. De plus, pour le poète italien, il ne peut y avoir d'enfer sans purgatoire et sans paradis. En effet, dans son voyage après la mort, la quête de Dante personnage est déterminée par la ligne d'horizon qui n'est pas horizontale mais verticale car elle tend vers les cieux. L'enfer ne s'appréhende donc que parce qu'il est une étape dans le cheminement vers le paradis. Dieu n'est pas ou a tourné le dos à l'humanité qui se noie en enfer dans la littérature contemporaine. Dans ces conditions, deux questions se posent : une rédemption est-elle possible pour l'homme damné ? Le paradis et le purgatoire peuvent-ils encore trouver une place dans la littérature moderne qui évoque l'enfer ?

Pour Juan Rulfo, le paradis existe incontestablement :

« A centenas de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras. »⁴⁶⁷

Ainsi, Susana est au paradis, dans cet écrin de tranquillité et de quiétude. Mais le paradis est totalement et irrémédiablement inaccessible aux habitants de Comala :

- ¿Tú crees en el Infierno, Justina ?
- Sí, Susana. Y también el el Cielo.
- Yo sólo creo en el Infierno – dijo. Y cerró los ojos.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 75.

« A des centaines de mètres au-dessus des nuages, plus loin, plus loin que tout, c'est là que tu es cachée, Susana. Cachée dans l'immensité de Dieu, derrière Sa Divine Providence, là où je peux t'atteindre, ni te voir et où ne parviennent pas mes paroles. »

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 20.

⁴⁶⁸ *Ibid*, p. 165.

- Tu crois à l'enfer, Justina ?
 - Oui, Susana, et aussi au ciel.
 - Moi, je ne crois qu'à l'enfer, dit-elle.
- Elle ferma les yeux.

Ibid, p. 129.

L'enfer est la seule perspective envisageable pour les habitants du village maudit. Pedro Páramo a jeté un sort funeste sur le village dont les habitants ont été condamnés à errer en peine, à mourir sans partir. La rédemption ou la résurrection sont chimériques chez Rulfo. Le paradis et le purgatoire sont illusoires : « Y ésa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas ; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no le conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros. »⁴⁶⁹ L'unique chemin pour libérer les âmes vagabondes est qu'un vivant prie pour elle et lui accorde le pardon qui lui fait défaut pour quitter cette terre maléfique. Or, les habitants de Comala sont dans une impasse dans la mesure où le village a tué la vie. Ainsi, ils resteront dans cet enfer pour l'éternité. La cruauté de la malédiction atteint son paroxysme quand on comprend que les esprits errants ont entrevu l'espace d'un instant ce à quoi ils ne goûteront jamais : la paix et la grâce de Dieu : « Aún falta más. La visión de Dios. La luz suave de su Cielo infinito. El gozo de los querubines y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. »⁴⁷⁰ Le paradis et le purgatoire existent bel et bien chez Rulfo mais aucune place ne leur est accordée. Les habitants de Comala sont en enfer et y séjournent à jamais, errant dans ce village désolé.

Si Walter M. Miller Jr ne fait pas mention du purgatoire dans *A Canticle for Leibowitz*, il évoque cependant l'idée du paradis : « Now Lucifer again. Is the species congenitally insane, Brother ? If we're born mad, where's the hope of Heaven ? »⁴⁷¹ En effet, la question est posée : comment espérer atteindre le Ciel ? Il semble que cela soit impossible pour la race humaine. La bombe atomique est lancée une seconde fois, ravageant toute forme de vie. L'enfer a donc inondé la terre par la main de l'homme. Un être aussi décadent ne peut attendre

⁴⁶⁹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 112.

Et c'est pourquoi tout est plein d'âmes en peine. Un de ces va-et-vient de gens morts sans pardon, et qui ne l'obtiendront par aucun moyen, encore moins s'ils ont recours à nous.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 64.

⁴⁷⁰ *Ibid*, p. 168-169.

Mais il y a pire. Voir Dieu. La lumière douce de son ciel infini. La joie des chérubins et le chant des séraphins. La félicité des yeux de Dieu, telle est la dernière et fugitive image emportée par ceux qui sont condamnés aux peines éternelles.

Ibid, p. 134.

⁴⁷¹ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 240.

Et maintenant voilà de nouveau Lucifer. L'espèce est-elle congénitalement insensée, frère ? Si nous sommes nés fous, comment espérer atteindre le Ciel ?

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 359.

le pardon ou la rédemption. Seul l'enfer lui est promis. Cependant, l'auteur américain apporte une nuance et laisse entrevoir la perspective d'un paradis mais pas au sens biblique du terme :

He did not ask *why* God would choose to raise up a creature of primal innocence from the shoulder of Mrs. Grales, or why God gave to it the preternatural gifts of Eden – those gifts which Man had been trying to seize by brute force again from Heaven since first he lost them. He had seen primal innocence in those eyes, and a promise of resurrection. [...] There came a blur, a glare of light, a high thin whining sound, and the starship thrust itself heavenward.⁴⁷²

L'idée du pardon vient avec l'image de la nouvelle Ève. La jeune femme représente un avenir, une nouvelle chance pour l'humanité de trouver la paix et de ne pas recréer l'enfer. De plus, les hommes ont construit un vaisseau spatial qui les conduira dans un ailleurs qu'ils devront apprivoiser. La technologie qui les a anéantis leur offre une chance de gagner leur paradis.

Si Walter M. Miller Jr laisse entrevoir l'idée d'un Éden pour l'homme, ce n'est pas le cas pour Malcolm Lowry. En effet, seul l'enfer trouve un sens dans *Under The Volcano* : « "The gods exist, they are the devil", Baudelaire informed him. »⁴⁷³ L'homme est tout entier plongé en enfer. Le paradis et le purgatoire sont des notions qui ne sont pas pertinentes dans l'œuvre de Lowry. Le Consul a parfaitement conscience qu'il ne frôlera jamais la lumière divine. Il a déjà été condamné à l'enfer, l'enfer de la vie. Nulle prière ne peut offrir une rédemption à un Consul consumé par ses péchés et son humanité. Les protagonistes de l'auteur britannique ne sont ni tournés vers le ciel ni tourné vers Dieu.

Le seul paradis auquel l'homme croit encore est la mort comme le met en avant Antoine Volodine dans son roman *Des Enfers fabuleux* : « Poisson volant c'est pour des siècles... La durée est dilacérante !... En travers de la chair mille souffrances. Tu voudras le néant mais

⁴⁷² Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, *op. Cit.*, p. 311-312.

Il ne demanda pas pourquoi Dieu avait choisi de faire se lever de l'épaule de Mme Grales une créature à l'innocence originelle ou pourquoi Dieu lui avait donné les dons surnaturels de l'Eden – ces dons que l'homme avait tenté d'arracher aux cieux par la force depuis qu'il les avait perdus. Il avait vu en elle l'innocence surnaturelle, et une promesse de résurrection. [...] Voile de fumées. Lumière étincelante. Bruit aigu, sifflant, plaintif. Le vaisseau interstellaire s'élança dans les cieux.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, *op. cit.*, p. 460.

⁴⁷³ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. Cit.*, p. 212.

"Les dieux existent, ils sont le diable ", l'informa Baudelaire.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 360.

trop tard... »⁴⁷⁴ Le néant est l'unique chance pour l'humanité d'abrégé la douleur et la peine que causent la réalité et la vie. La mort est une délivrance, un doux repos. L'enfer est ici totalitaire, ne laissant aucun répit au corps et à l'âme. Si Volodine vient à utiliser le terme « ange » dans son roman, c'est dans un contexte très particulier :

[...] pour qu'Ulrike ne se débâte plus, et même souhaite le chaos des flammes, l'enveloppement des bombes incendiaires, et pour que dans vos mémoires à vous ne subsiste plus rien d'Ulke, Ulrike, sinon les fragments irreconstituables d'un ange de la guerre, désormais sans conviction et sans amour.⁴⁷⁵

Le mot « ange » est complètement défait de sa définition première. Il est ici associé à la violence, à l'horreur dans une expression oxymorique et antithétique. Il ne reste rien d'angélique dans ce terme. L'ange n'existe pas à l'instar du paradis et du purgatoire.

Chez Sony Labou Tansi, la présence du paradis et du purgatoire est inexistante dans *La Vie et demie*. L'enfer y est hégémonique.

La mort est donc l'unique rédemption auquel l'humanité peut croire. La vie est une sentence cruelle, emplie de souffrance. Le paradis et le purgatoire sont certes évoqués mais jamais atteints. Seul le mal règne en maître dans la littérature moderne. Le damné moderne ne peut espérer voir le ciel ni même voir sa souffrance soulagée dans l'espace intermédiaire qu'est le purgatoire. L'humanité a configuré l'enfer définitivement, l'éloignant clairement de Dieu et de la rédemption. L'enfer s'est ainsi plus avant affranchi de sa représentation fantasmée dans la littérature classique pour ne plus faire qu'un avec la réalité. Dante et Milton concevait l'enfer dans sa relation avec Dieu. La littérature moderne ne conçoit l'enfer que dans sa relation à l'homme. L'enfer classique et l'enfer moderne glissent désormais sur deux droites qui ne peuvent se croiser. En conclusion, la vie est l'enfer et l'enfer est la vie.

⁴⁷⁴ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 44.

⁴⁷⁵ *Ibid*, p. 102.

5 – L'enfer est-il toujours un lieu de châtements ?

L'enfer est un lieu de souffrance totale. Dans la littérature classique, l'enfer se comprend comme étant un espace de justice radicale. C'est un lieu punitif au sein duquel le châtement y est souverain.

La littérature moderne s'est-elle éloignée de l'idée primitive d'un enfer qui réprime ?

A – Le corps en enfer ?

L'homme est un être paradoxal : capable du meilleur comme du pire. Dans la littérature contemporaine qui décrit l'enfer, l'homme n'est capable que du pire. Il a muté définitivement pour devenir un bourreau à la cruauté infinie. Ainsi, l'histoire montre que l'homme a, de tous temps, martyrisé, violenté son prochain. Mais la violence dont il est capable s'est accrue au fil des siècles pour atteindre son apogée au cours du vingtième. Cette propension à la sauvagerie trouve un écho dans *Des Enfers fabuleux* de Volodine : « dans la banlieue de Naagesh on rencontre de temps en temps des types comparables, un peu plus jeunes, épinglés sur la porte des granges ou battus à mort au pied d'un réverbère. C'est exact, ma vieille, une atmosphère de pogrome. »⁴⁷⁶ Le corps est mutilé, sacrifié par des mains expertes qui créent la souffrance. L'homme s'est littéralement transformé en bête féroce. Il s'est délesté du poids d'une conscience handicapante et devenue inutile en ces temps hideux :

Et ensuite on le crucifierait en plein désert, on le clouerait, on le fixerait sur la charpente d'un vieux derrick, afin qu'il meure en se regardant mourir, pour que tu crèves en te regardant crever, sur une terre aride comme sa vie, sous le soleil grésillant, parmi des volutes de fièvre et de douleur.⁴⁷⁷

La mort est lente, trop lente mais elle est une délivrance, une conclusion à cet enfer qu'est la vie bafouée. Le corps est profané, il endure mille tortures perpétrées par des hommes fous et barbares. Le sadisme est devenu légion. Il est dans le cœur des hommes qui jouissent de voir l'autre « crever » par leurs mains.

⁴⁷⁶ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 15.

⁴⁷⁷ *Ibid*, p. 128.

Cette férocité devenue humaine est décrite dans le roman de Walter M. Miller Jr :

Hannegan II, by Grace of God Mayor, Viceroy of Texarkana, Defender of the Faith, and Vaquero Supreme of the Plains, had, after finding Monsignor Marcus Apollo to be guilty of « treason » and espionage, caused the papal nuncio to be hanged, and then, while still alive to be cut down, drawn, quartered, and flayed, as an example to anyone else who might try to undermine the Mayor's state. In pieces, the priest's carcass had been thrown to the dogs.⁴⁷⁸

Le corps est désacralisé, souillé. Les hommes ne respectent plus les dépouilles qui ne sont que des amas de chair amenées à pourrir. Le martyr est réifié. Il est désincarné, déshumanisé. A travers un symbole de justice, l'homme légitime et revendique la barbarie. Le massacre est devenu un acte anodin, un morceau d'ordinaire. L'humanité est infernale. Elle est la synthèse du mal, semant désolation et souffrance sur son passage.

Ainsi, Sony Labou Tansi place le lecteur face à la réalité de la sauvagerie qui règne en Afrique dans *La Vie et demie* :

Le Guide Providentiel lui ordonna d'attendre un instant. Le soldat s'immobilisa comme un poteau de viande kaki. La Chambre Verte n'était qu'une sorte de poche de la spacieuse salle des repas. S'approchant des neufs loques humaines que le lieutenant avait poussées devant lui en criant son amer « voici l'homme », le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir enfoncer le couteau de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de viande vendue aux Quatre Saisons, le plus grand magasin de la capitale, d'ailleurs réservé au gouvernement. La loque-père sourcillait tandis que le fer disparaissait lentement dans sa gorge. Le Guide Providentiel retira le couteau et s'en retourna à sa viande des Quatre Saisons qu'il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté. Le sang coulait à flots silencieux de la gorge de la loque-père.⁴⁷⁹

Dans le roman, un tyran despotique autoproclamé Guide Providentiel applique une justice sommaire, faisant régner l'arbitraire et massacrant sans vergogne les opposants à son régime dictatorial. L'expression « Guide Providentiel » n'est pas sans rappeler un nom prophétique et symbolise l'idée d'un messie, gardien de la liberté. Or, le Guide Providentiel n'est rien d'autre qu'un assassin, un oppresseur. Martial, le sacrifié, est présenté devant son bourreau par

⁴⁷⁸ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 200.

Hannegan II, par la grâce de Dieu, maire, vice-roi de Texarkana, Défenseur de la Foi et Vaquero Suprême des Plaines, après avoir déclaré monseigneur Marcus Apollo coupable de « trahison » et d'espionnage, avait fait pendre le nonce du pape ; puis, alors qu'il respirait encore, il avait ordonné qu'on le décroche pour le tirer par des chevaux, l'écarteler, l'écorcher, afin que cela servît d'exemple à quiconque tenterait de saper les fondements de Texarkana. Les morceaux de carcasse du prêtre avaient été jetés aux chiens.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 301-302.

⁴⁷⁹ Sony Labou Tansi, op. cit., p. 11 et 12.

l'expression « Voici l'homme », incarnant *de facto* le pendant de Jésus-Christ.⁴⁸⁰ Martial endure un calvaire. Il est mutilé sauvagement, assimilé à un morceau de viande. Il subit un supplice christique et une crucifixion symbolique. Labou Tansi utilise pour qualifier les protagonistes de son roman l'expression « loque-humaine » ce qui induit une désincarnation. Les condamnés sont assimilés à des déchets perdant leur humanité. Le martyr éprouvé par Martial va crescendo dans l'horreur et l'abominable. Le Guide Providentiel s'enfonça à chaque passage un peu plus dans la cruauté :

La loque-père ne répondit pas, le Guide Providentiel lui ouvrit le ventre du plexus à l'aine comme on ouvre une chemise à fermeture éclair, les tripes pendaient, saignées à blanc, toute la vie de la loque-père était venue se cacher dans les yeux, jetant le visage dans une telle crue d'électricité que les paupières semblaient soumises à une silencieuse incandescence, la loque-père respirait comme l'homme qui vient de finir l'acte d'amour, le Guide Providentiel enfonça le couteau de table dans l'un puis dans l'autre œil, il en sortit une gelée noirâtre qui coula sur les joues et dont les deux larmes se rejoignirent dans la plaie de la gorge, la loque-père continuait à respirer comme l'homme qui vient de finir l'acte.⁴⁸¹

Le tyran plonge Martial et sa famille en enfer. Ils sont damnés avant même d'avoir pu mourir. Martial est humilié, bafoué dans sa chair. Il est mis à mort sauvagement devant les siens, comble de l'indicible. L'enfer se répand dans cette pièce banale. Le corps est morcelé, découpé. Il n'est plus un dans le roman infernal de Labou Tansi. L'enfer passe par cette décomposition du corps mais chacun des fragments semble être indépendant de l'autre comme substance restante du damné rebelle à l'enfer :

Et en même temps, mais à l'inverse, il se dévoile dans ce qu'il faut bien nommer le discorps : tout est fragmenté et c'est justement dans cet éparç que le lecteur, tel Isis, refait la composition. Le corps ne se donne de fait plus dans son unité ; il est morcellement, fragments, morceaux mais sans que jamais l'on puisse en inférer au détail, le détail balzacien signifiant. Aucun morceau en effet n'a le privilège de la signification et ne se détache, du reste, de l'ensemble. Que, ainsi, l'on ôte certains d'entre eux, le reste tient encore.⁴⁸²

Et en effet, Martial n'a plus de tripes, plus de jambes, mais il demeure, figure persistante qui lutte contre l'enfer. En outre, pour l'auteur congolais, le corps est très trivialement un amas de chair dans lequel le sang coule et la vie prend naissance. Rien, dans la vision de Labou Tansi,

⁴⁸⁰ En effet, le fils de Dieu est amené devant Pilate qui l'introduit à la foule à travers cette phrase « Jésus sortit donc dehors, portant la couronne d'épines et le manteau de pourpre ; et Pilate leur dit : Voici l'homme ! »

La Bible de Jérusalem, op. cit., L'Évangile selon saint Jean, [19 : 5], p.1830.

⁴⁸¹ Sony Labou Tansi, *op. cit.*, p. 12 et 13.

⁴⁸² Jean-Marie Kouakou, *La Pensée de Sony Labou Tansi, op. Cit.*, p. 43.

ne définit le corps comme étant autre chose que de la viande qui contient la vie. L'âme n'est pas dans *La Vie et demie*. Seuls le corps et son unité déterminent la survivance de l'homme :

Dans un tel contexte, la mort de l'être ne se conçoit pas en dehors de la déstructuration et la décomposition du corps. L'être, ce n'est pas seulement les morceaux d'existence dont parle Sartre : ce sont des morceaux de chair crûment et prosaïquement appelés ici viande. L'existence se dévoile ainsi comme dépendant de l'être. A chaque fois c'est donc le mythe partiel d'Osiris⁴⁸³ que l'on retrouve lorsqu'il y a meurtre.⁴⁸⁴

Martial est donc cet Osiris des temps modernes, démembré par le pouvoir politique qui veut le faire taire. Malheureusement, Il n'y a pas dans le roman de Labou Tansi d'Isis pour reconstituer le corps morcelé. En outre, pour l'auteur congolais, l'âme est un concept absent de *La Vie et demie*. En effet, le principe adopté par la religion chrétienne qui, dans la mort, dissout le corps et élève l'âme, seul élément persistant du défunt n'a pas de sens pour Labou Tansi : « Rien n'autorise de ce fait l'acceptation chrétienne du corps qui deviendra poussière ; ou alors, et tout au moins, c'est la foi dans le concret qui dilue la foi dans l'âme et l'esprit : il y a comme proclamée une supériorité du corps et une prépondérance qui relègue les choses de l'esprit. »⁴⁸⁵ La réalité imposée par la société katamalanasienne dictatoriale inhibe toute croyance en une âme immatérielle sauvée de la tyrannie et de l'enfer. Seul compte le corps qui subit l'enfer dans son essence. La place du corps est essentielle à la compréhension de l'enfer dans la vision de l'enfer selon Labou Tansi.

Par ailleurs, la plongée du corps en enfer franchit un pallier à travers les scènes d'anthropophagie décrites par Walter M. Miller Jr et par Sonny Labou Tansi. En effet, les hommes ne se contentent pas de violenter la chair, ils la dévorent également dans *A Canticle for Leibowitz* : « They advanced to within ten yards of Francis before a pebble rattled. The monk was murmuring the third Ave of the Fourth Glorious Mystery of the rosary when he happened to look around. The arrow hit him squarely between the eyes. "Eat ! Eat ! Eat !" the

⁴⁸³ Le mythe d'Osiris est : « Ayant épousé Isis et répandu civilisation et agriculture, Osiris, de retour en Égypte, est unanimement adoré. Mais (...) Seth fomenta contre lui un complot. Il construit et orne un coffre aux dimensions d'Osiris et, au cours d'une fête, en promet l'offre à qui de son corps, le remplira avec exactitude. Osiris s'y allonge. Aussitôt, Seth et ses complices rabattent le couvercle, le fixent, jettent l'objet au Nil. Isis, réfugiée dans les marais du papyrus de Delta, se trouve concevoir, en voltigeant au-dessus du cadavre de son époux, un fils, Horus le jeune. Après de passionnantes vicissitudes, Isis découvre le coffre. Par une nuit de pleine lune, alors qu'elle l'a pour un temps abandonnée, Seth reconnaît le corps d'Osiris et le découpe en quatorze morceaux qu'il disperse.

Jean-Marie Kouakou, *op. Cit.*, p. 46-47.

⁴⁸⁴ *Ibid*, p. 46.

⁴⁸⁵ *Ibid*, p. 47.

Pope's child cried. »⁴⁸⁶ Consommer de l'humain relève de l'évidence. Le respect de la vie et du corps n'a plus de pertinence dans ce monde sursitaire désolé. Survivre devient un absolu, peu importe les moyens. La morale fragile s'évanouit, la conscience s'efface au profit de l'instinct grégaire. Le monde est redevenu primitif et a subi une profonde régression. L'auteur américain décrit un cannibalisme d'urgence dans son roman. L'anthropophagie prend, au contraire, un autre sens chez l'auteur congolais :

- Vous allez me bouffer ça, dit le Guide Providentiel aux autres loques. Je n'y ai pas enfoncé ma sueur pour rien.

Il ordonna qu'on vînt prendre la termitière et qu'on en fit moitié du pâté et moitié une daube bien cuisinée pour le repas du lendemain midi.

- Il y a huit ventres, précisa le Guide Providentiel à son cuisinier personnel. [...]Chaïdana se rappela comme ils avaient commencé par le pâté plus facile à avaler que la daube pleine de cheveux et dont les morceaux résistaient aux dents et à la langue, d'une résistance plus offensante.⁴⁸⁷

Cette scène de cannibalisme confine à l'horreur. Le tyran contraint ainsi, sous la menace, la famille de Martial à consommer son cadavre cuisiné. C'est un moment d'humiliation et de violence inouïes où la barbarie est infinie ce que confirme Jean-Michel Devésa : « Le Guide Providentiel atteint au comble de l'abjection et de la perversion en savourant le spectacle de ses prisonniers contraints de se livrer ici au cannibalisme – ce qui implique, dans la culture Kongo, de devenir un *ndoki*, c'est-à-dire un sorcier –, et de tuer symboliquement une deuxième fois leur parent, en mastiquant et en ingurgitant ses restes. »⁴⁸⁸ Consommer de la chair humaine est cultuel et culturel dans certaines régions d'Afrique mais le lecteur assiste ici à un acte immoral. La cruauté est indéniablement paroxystique. Cette scène véhicule un profond sadisme, le Guide jouissant dans le sang et dans la sauvagerie, synthèse du mal. La torture est dans ce contexte aussi bien physique que psychologique pour les victimes, suscitant le dégoût, la peur et la honte. L'enfer tient tout entier dans cette scène de cannibalisme coercitif.

⁴⁸⁶ Walter M. Miller Junior, *A Canticle for Leibowitz*, *op. cit.*, p. 108.

Ils étaient à dix mètres de Francis quand un caillou roula sous leurs pieds. Le moine murmurait le troisième Ave du Quatrième Mystère Glorieux du rosaire quand il se retourna par hasard. La flèche le frappa juste entre les deux yeux. « Manger, manger, manger ! » hurlèrent les enfants du pape.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁸⁷ Sony Labou Tansi, *op. cit.*, p. 16 et 18.

⁴⁸⁸ Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi – Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, *op. cit.*, p. 267.

Le corps de l'homme est incontestablement châtié dans la vision moderne de l'enfer littéraire. Mais ce châtement ne se limite pas à quelques cas isolés. En effet, il se répand et s'abat sur l'humanité toute entière chez Volodine : « [...] le métal vomi en étincelles, mille morts par jour en chair broyée, en chair martelée, caramélisée, laminée ; mais cela ne les impressionnait pas. »⁴⁸⁹ L'homme s'épanouit dans le sang versé. Il crée l'enfer et s'y vautre avec délectation. Il punit selon ses propres lois qui ne sont que des règles arbitraires. La souffrance infligée génère une profonde excitation et le meurtre est dramatiquement banalisé. L'humanité n'est qu'un tas de chair meurtrie, une somme de cadavres ambulants nés pour souffrir et payer les erreurs des générations passées. Les hommes ne sont que des corps en sursis dont le destin est d'être mis à mort par leur prochain. Ils sont damnés et condamnés par les membres de leur propre espèce. L'enfer moderne est sournois et insidieux. Il se cache derrière le visage d'un inconnu ou se glisse dans le regard d'une connaissance. Le sang domine le vingtième siècle, témoin du passage de l'enfer humain ou de l'humanité infernale comme le décrit Miller Jr :

« They had not yet seen a billion corpses. They had not seen the still-born, the monstrous, the dehumanized, the blind. They had not yet seen the madness and the murder and the blotting out of reason. Then they did it, and then they saw it. »⁴⁹⁰

L'humanité a engendré l'extermination de masse. Elle s'est livrée au génocide et à l'élimination dans la souffrance et le sang de son espèce. Elle est mue par un instinct d'autodestruction qui la conduit vers le néant. Elle est la matrice du mal. Dieu n'est plus : l'homme seul détient le pouvoir de faire naître l'enfer et en abuse tristement.

Les hommes sont véritablement châtiés par les hommes dans la littérature moderne. Dans la littérature classique, Dieu était le grand juge qui décrétrait les sentences. Dans la version contemporaine de l'enfer, l'homme punit le corps, le martyrise dans la jouissance. Il se place en juge suprême qui détient le droit de vie et de mort sur autrui. L'enfer littéraire moderne donne à voir au lecteur une punition totale qui frappe l'humanité dans son entier, brisant l'espoir. La configuration de l'enfer moderne, à travers le prisme de la souffrance du corps

⁴⁸⁹ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. cit., p. 59.

⁴⁹⁰ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 255.

« Ils n'avaient encore jamais vu un milliard de cadavres. Ils n'avaient pas vu les enfants mort-nés, les monstres inhumains, les aveugles. Ils n'avaient jamais vu la folie et le meurtre, la mort de la raison. Puis ils appuyèrent sur la détente, et ils virent tout cela. »

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 382.

perpétrée par l'humain, crée une distance qui le détourne de l'enfer représenté dans la littérature classique. Chez Dante, le corps n'est ainsi pas en souffrance dans la mesure où seule l'âme migre vers l'enfer. De plus, pour Milton, l'enfer est réservé aux anges déchus et aux toupes rebelles à Dieu. Il n'est pas destiné, dans *Paradise lost*, au commun des mortels. L'enfer brise les corps et les profane mais qu'en est-il de l'âme dans la littérature contemporaine ?

B – La destruction de l'âme

L'homme, dans une vision moderne de la réalité, est tout entier plongé en enfer. Ainsi, le corps est soumis au supplice, éprouvant un calvaire innommable perpétré par les hommes, par l'autre. Cette mécanique de destruction mise en place par l'homme envers l'homme s'exprime sur le plan physique et physiologique mais également sur le plan psychologique. En effet, l'être humain engendre une logique infernale qui pousse autrui vers le néant. Il imprime sur les âmes perdues un pouvoir sadique, les conduisant irrémédiablement vers l'anéantissement.

En premier lieu, nous devons nous interroger sur la définition de l'âme dans un contexte littéraire moderne. En effet, l'âme, dans la littérature classique et à travers les mythologies et les religions, est le substrat de l'homme après la mort. C'est un principe immatériel, défait de sa substance et séparé du corps. Dans la littérature contemporaine, l'âme, c'est la conscience et le poids qu'elle fait peser sur l'homme. L'âme de l'homme s'exprime, dans le corpus moderne, de son vivant. Elle est la synthèse de ses envies, ses regrets, ses remords, sa violence... L'âme est ce qui fait de l'humain à la fois un être bon et un être mauvais. L'âme, en tant qu'expression de la morale, est la cause, la source du comportement de l'homme. Elle est donc partie prenante dans l'existence d'un enfer humain.

Dans *Des Enfers fabuleux*, les héros d'Antoine Volodine sont condamnés au supplice. Le corps brûle et l'âme se consume, en proie à un désespoir total : « "C'est une non-mort insoutenable, une non-vie", rauquait la voix. "Après tant de temps, gratiez-moi !... Autorisez-moi à mourir !... Par pitié !... Achevez-moi !... Qui que vous soyez... Achevez-moi !..." »⁴⁹¹ L'homme en appelle au meurtre, à son propre meurtre. Il revendique son assassinat, impuissant face au martyr qu'endure son âme en perdition, maltraitée par le poids d'une réalité oppressante et opprimante. L'âme est en souffrance, incapable de supporter l'horreur de la réalité et de la vie. La compréhension du monde qui l'entoure devient un calvaire, la plongeant dans un état suicidaire : « A dix-sept ans, il reçut enfin les dernières vérités, une compréhension globale du monde. Rien n'avait de substance, sinon la terreur d'être. Dans ce néant [...]. »⁴⁹² Ouvrir les yeux et regarder en face la réalité submergent l'âme. Le monde créé par l'homme est hideux, la douleur est insupportable. La seule échappatoire qui se dessine est

⁴⁹¹ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 40.

⁴⁹² *Ibid*, p. 28.

la mort : il faut abandonner la vie pour libérer l'âme. La prise de conscience est synonyme de souffrance. Le monde est vicié, décadent. La violence est partout, l'horreur est totale.

L'âme est en perdition comme le laisse entendre Walter M. Miller Jr : « Pain he could bear but not that Awful Dark. »⁴⁹³ Les Ténèbres se comprennent ici dans un sens imagé. En effet, ce sont les ténèbres qui enflent dans le cœur des hommes, pas le noir au sens propre. C'est la désolation qui s'abat sur la terre, c'est le chaos qui règne. L'homme chez l'auteur américain a l'âme malade. Elle étouffe de voir l'autre semer la peur et perpétrer l'horreur. Comme le résume si bien Sartre dans *Huis-clos* : « Ah ! Quelle plaisanterie. Pas besoin de grill : l'enfer, c'est les Autres. »⁴⁹⁴ L'enfer, c'est l'homme qui violente, tue, ravage. La dissolution totale de l'être, corps et âme, est l'unique perspective qu'a l'homme de se soustraire à cet enfer. L'âme est en proie à une souffrance indicible qui la conduit vers le grand rien.

Chaïdana, dans *La Vie et demie*, incarne cet être en perdition. Si le corps ne subit pas, l'âme, au contraire, se délite : « [...] elle était devenue cette loque-humaine habitante de deux mondes : celui des morts et celui des "pas-tout-à-fait-vivants", comme elle disait elle-même. »⁴⁹⁵ Le corps et l'âme sont dans un entre-deux, sur le point de basculer pour quitter cet enfer quotidien généré par la dictature du Guide Providentiel. L'enfer de l'auteur congolais est le fait d'un seul homme qui tyrannise, torture, assassine. L'âme, à l'instar du corps dans la littérature moderne, est tout entier plongée en enfer. Elle se meurt, dévastée par l'affreuse vérité qui l'entoure. Vivre dans un espace rongé par la noirceur de l'homme devient une impossibilité.

Ainsi, à un premier degré, l'âme se consume, victime d'un enfer né des mains de l'Autre, issu du cœur de l'homme. Mais pour Sony Labou Tansi, l'âme en tant que telle n'a pas d'existence dans *La Vie et demie*. Comme nous avons pu le voir précédemment, l'âme est dans le corps et de ce fait elle subit le martyr de la décorporation.

⁴⁹³ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 305.

Il pouvait supporter la douleur, pas ces Terribles Ténèbres.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 451.

⁴⁹⁴ Jean-Paul Sartre, *Huis-clos in Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 301.

⁴⁹⁵ Sony Labou Tansi, op. Cit., p. 17.

L'homme est pris, possédé par une conscience omniprésente qui s'impose à lui. Elle le plonge dans une souffrance existentielle de laquelle il ne peut s'extraire. Lucrèce, philosophe latin du premier siècle avant Jésus-Christ adoptait déjà ce postulat dans une vision lucide de l'humanité et des affres qui la détourne du bonheur et plus simplement de la vie :

« Tous les supplices qu'en l'abîme infernal place la tradition, dans notre vie résident. Point de malheureux, un roc en suspens sur sa tête, Tantale dit la légende, glacé d'un vain effroi. Ce sont plutôt les peurs des mortels en leur vie : vine crainte des dieux et du sort qui les guette. »⁴⁹⁶

Le philosophe déconstruit violemment l'enfer sacré mis en évidence par les mythologies et religions. Il en donne une vision très moderne dans laquelle Dieu et les dieux n'ont pas de place. Seul l'homme est la source de l'enfer. Georges Minois, dans son *Histoire de l'enfer*, appuie la thèse développée et soutenue par le philosophe latin. Il y décrypte l'existence de l'enfer en tant que projection de la condition humaine :

Aussi vieux que l'humanité consciente, il est lié à la condition humaine qui y projette ses propres souffrances, ses haines, ses contradictions et son impuissance, comme le paradis est la sublimation de ses espoirs, de ses joies et de sa volonté de bonheur. Lié ou non à l'idée de châtement et de jugement, éternel ou temporaire, l'enfer est le miroir des échecs de chaque civilisation à résoudre ses problèmes sociaux, et c'est le révélateur de l'ambiguïté de la condition humaine. Tant que l'homme sera incapable de résoudre sa propre énigme, il imaginera un enfer.⁴⁹⁷

L'enfer n'est rien d'autre que le reflet déformé et grossi des peurs de l'homme, de ses questions qui restent sans réponse. Il est ainsi le fruit des névroses générées par la pensée de l'homme. En effet, la souffrance première de l'humanité est d'être dotée d'une conscience, d'une capacité à réfléchir le monde et à le voir dans sa vérité insoutenable tant sa laideur est puissante et profonde. Cet enfer caractérisé par l'incapacité de l'homme à accepter le monde dans lequel il vit est un enfer existentiel. La permanence de cet enfer existentiel est une nécessité pour l'homme qui ressent le besoin viscéral de se châtier, de se flageller. Le paradis est, par opposition, la synthèse de ses aspirations, la conception d'une vie idéale mais utopique et inaccessible.

Cette idée de l'âme qui punit l'être tout entier trouve un écho dans le roman de Juan Rulfo :

-¿Y tu alma ? ¿Dónde crees que haya ido ?

⁴⁹⁶ Lucrèce, *De La Nature*, traduction de José Kany-Turpin, Flammarion, (1993), Paris, 1997, p. 235.

⁴⁹⁷ Georges Minois, *op. cit.*, p. 3

- Debe andar vagando por la tierra como tantas otras ; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di ; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insoportables las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de éstas. Cuando me senté a morir, elle me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento : « Aquí se acaba el camino – le dije –. Ya no me quedan fuerzas para más. » Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón.⁴⁹⁸

Chez Rulfo, l'âme et le corps vivent séparés en enfer. Le corps est plongé dans l'obscurité, enfermé pour l'éternité dans une tombe humide et étroite. Quant à l'âme, elle erre, écho emprisonné entre les mains de Comala, cherchant à se libérer de sa damnation. Ses deux concepts ne peuvent fusionner et faire qu'un dans l'enfer moderne de l'auteur mexicain. Par ailleurs, l'âme est assimilée à un handicap, à un poids qui entraîne l'être vers le fond irrémédiablement. Elle souille la vie et crée une culpabilité destructrice. Dans *Pedro Páramo*, l'âme punit le corps en affadissant et en ternissant la vie, et le corps vient à punir l'âme en se laissant mourir, la condamnant en l'errance éternelle.

Cette idée de deux concepts séparés se retrouve chez Malcolm Lowry : « What is man but a little soul holding up a corpse ? »⁴⁹⁹ Le corps est ici un objet de chair désuet. Seule l'âme est un moteur qui produit la vie mais engendre également la mort. En effet, chez l'auteur américain, l'homme se débat et finit par se noyer dans un enfer qu'il a procréé, un enfer fictif qui dévaste l'âme. Il est poursuivi par des névroses, hanté par des psychoses, envahi par des dépressions et des addictions : « How indeed could he hope to find himself to begin again when, somewhere, perhaps, in one of those lost or broken bottles, in one of those glasses, lay,

⁴⁹⁸ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 124-125.

- Et ton âme ? Où crois-tu qu'elle est allée ?

- Elle doit errer sur terre comme tant d'autres, à la recherche de vivants qui prient pour elle. Peut-être me hait-elle pour les mauvais traitements que je lui ai fait subir ; mais cela m'est désormais égal. Je suis délivrée de la violence de ses remords. Elle rendait amer même le peu que je mangeais, et elle peuplait mes nuits insupportables de pensées inquiètes et de visages de damnés. Lorsque je me suis assise pour mourir, elle m'a conjuré de me lever et de continuer à traîner cette vie, comme si elle espérait encore quelque miracle qui me laverait de mes péchés. Je n'ai même pas essayé : « Ici finit la route, lui ai-je dit. Je n'ai plus la force de rien. » Et j'ai ouvert la bouche pour qu'elle s'en aille. Et elle est partie. J'ai senti tomber dans mes mains le petit filet de sang qui l'attachait à mon cœur.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 79-80.

⁴⁹⁹ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. Cit.*, p. 289.

Qu'est l'homme, sinon une petite âme qui maintient debout un cadavre ?

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 483.

for ever, the solitary clue to his identity ? »⁵⁰⁰ Le consul est un être faillible en perdition. Il se laisse tomber dans une dépendance destructrice, victime d'un désir incontrôlable, d'une tentation perpétuelle : « Sometimes I am possessed by a most powerful feeling, a despairing bewildered jealousy which, when deepened by drink, turns into a desire to destroy myself by my own imagination – not at least to be the prey of - ghosts. »⁵⁰¹ L'auteur décrit l'addiction de son héros, son alcoolisme ravageur. Il est face à lui-même, regardant dans les yeux son âme torturée qui l'entraîne sur une pente fatale. La douleur que la chair peut ressentir, que le corps peut éprouver, est une pâle chimère qui ne peut rivaliser avec la souffrance de l'âme qui se mutile, rongée par cet enfer qu'elle crée dans un paradoxe parfait : « I think I know a good deal about physical suffering. But this is worst of all, to feel your soul dying. I wondered if it is because tonight my soul has really died that I feel at the moment something like peace. »⁵⁰² L'âme s'est tu, laissant au corps un bref instant de répit. Le consul est un être amputé qui s'achemine doucement vers la mort, guidé par son âme dévastée. Dans cette idée d'un être déchiré et torturé par une âme en souffrance, Malcolm Lowry associe le Consul au scorpion. En effet, l'image du scorpion se retrouve au fil des pages : « Save me, thought the Consul vaguely, as the boy suddenly went out for a change, *suélteme*, help : but maybe the scorpion, not wanting to be saved, had stung itself to death. »⁵⁰³ Le scorpion est un animal qui selon la légende lorsqu'il est pris au piège par le feu se suicide en s'injectant son propre poison. Le Consul est bien évidemment ce scorpion acculé dans une ville hostile qui, bien qu'étant tué

⁵⁰⁰ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit.,p. 294.

En vérité, comment pouvait-il espérer se retrouver, tout recommencer quand, quelque part, peut-être dans une de ces bouteilles perdues ou brisées, dans un de ces verres gisait, à jamais, l'unique clé de son identité ?

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit.,p. 491.

⁵⁰¹ *Ibid*, p. 45.

Parfois m'envahit un sentiment des plus puissants, un égarement de jalousie désespérée qui, approfondi par l'alcool tourne au désir de me détruire par ma propre imagination – au moins pour ne pas être en proie aux fantômes – .

Ibid, p. 94.

⁵⁰² *Ibid*, p. 42.

Je crois connaître assez la souffrance physique. Mais c'est le pire de tout, de sentir son âme mourir. Je me demande si c'est parce que ce soir mon âme est vraiment morte que j'éprouve pour l'instant quelque chose comme la paix.

Ibid, p. 88.

⁵⁰³ *Ibid*, p. 339.

Sauve-moi, pensa vaguement le Consul, comme soudain le gamin sortait pour faire de la monnaie, *suélteme*, au secours : mais peut-être que le scorpion, ne voulant pas de secours, s'était piqué à mort.

Ibid, p. 561.

par la police, se laisse mourir et parachève sa fin en se jetant dans le volcan. Le Consul se suicide symboliquement incapable de supporter plus longuement son isolement solipsiste⁵⁰⁴. Geoffrey est seul à se débattre dans cette réalité affreuse et infernale. Il a conscience d'être au monde et de ne pourtant pas lui appartenir.

Cette errance de l'âme qui vient à tuer la vie est un thème récurrent dans l'œuvre de Lowry : « [...] le Minotaure le menaçant à chaque pas, un labyrinthe dont chaque méandre menait infailliblement à un précipice, avec l'abîme tout au fond. »⁵⁰⁵ Le moi se dissout jusqu'à disparaître dans ses villes corruptrices où l'homme ne peut affronter ses démons intérieurs engendrés par son âme. L'enfer, c'est alors le moi. C'est le moi pensant en pleine déliquescence qui tire l'homme vers le néant. C'est l'âme détruite qui voit la vie comme un fardeau et qui pousse à la destruction totale de l'être. L'homme crée son enfer personnel et se punit jusqu'à en mourir.

Ainsi, l'âme effectue-t-elle une violente plongée en enfer, un enfer dont elle est paradoxalement la matrice. L'homme est condamné à subir et à éprouver les tourments de son esprit sans trouver de remèdes. Il cherche à s'autodétruire pour se soustraire à la réalité asphyxiante. Le mal de vivre est une affliction incurable qui guide l'homme vers une geôle infernale. Il n'existe pas de panacée pour guérir l'enfer existentiel. Le déchirement du moi consume une humanité qui s'interroge perpétuellement, une humanité coupable qui se flagelle inlassablement. C'est pourquoi Lucrèce, il y a quelques deux mille ans, en arrivait à cette conclusion criante de vérité :

Mais il est dans la vie pour les forfaits insignes, insigne peur des châtimens, expiation du crime, prison, effroyable chute du haut de la roche, fouet, bourreaux, carcan, poix, lames rougies, brandons. A défaut de ces peines, l'esprit conscient de ses fautes, d'anxiété se torture et s'inflige le fouet, sans voir quel peut être le terme de ses maux, quelle est finalement des châtimens la fin. Il craint même que dans la mort ils ne s'aggravent ! Bref, c'est ici-bas que les sots vivent l'enfer.⁵⁰⁶

Et Georges Minois de rajouter « Les traumatismes à l'échelle planétaire ont poussé les intellectuels à approfondir la notion d'enfer. [...] L'enfer est à la racine de la condition

⁵⁰⁴ Le solipsisme, (comp. Du lat. Solus, seul, et ipse, soi-même) est l'appellation qu'aucun philosophe n'a jamais revendiquée et qui désigne polémiquement la conséquence qui paraît impliquée dans la conception de l'idéalisme absolu selon laquelle il n'y aurait pour le sujet pensant d'autre réalité que lui-même, c'est-à-dire que le système de ses représentations.

Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines, op. Cit., p. 336.

⁵⁰⁵ Malcolm Lowry, *Sombre comme la tombe où repose mon ami, op. cit.*, p. 99.

⁵⁰⁶ Lucrèce, *op. cit.*, p. 237

humaine, de la vie en société. [...] Avec cette vision moderne se clôt l'histoire de l'enfer, qui, par un détour de trois mille ans, en revient aux conceptions sumériennes : tout se joue en ce monde. »⁵⁰⁷ La condition humaine est donc la racine de l'enfer existentiel. Ainsi, à un deuxième niveau, l'enfer c'est l'âme, l'enfer, c'est le moi.

L'enfer est incontestablement toujours un lieu de châtements. Ainsi, l'âme est en souffrance, soumise à une douleur ravageuse qui la pousse à se détruire. L'âme, dans l'enfer contemporain, est dans l'incapacité d'affronter la réalité d'un monde cruel et sanguinaire. Cependant, le caractère punitif de l'enfer exprimé dans la littérature moderne diffère de celui de l'enfer classique. En effet, l'enfer, en tant que lieu de châtements et de rétribution, n'est plus une punition exigée par Dieu ou les dieux. Il est le seul fait de l'homme. L'homme crée l'enfer pour l'homme mais l'homme engendre aussi son propre enfer dans lequel il coule. L'enfer classique n'intègre pas l'idée que l'homme est à la source de l'enfer. En cela, l'expression de la punition en tant que configuration de l'enfer moderne crée une rupture irréversible avec la représentation de l'enfer chez les auteurs classiques. L'enfer, c'est les autres ou l'enfer, c'est le moi. La modernité de l'enfer s'exprime totalement à travers l'humanité.

⁵⁰⁷ Georges Minois, *op. cit.*, p. 124 et 125.

6 – Le nouveau visage de Satan

Satan, Lucifer, le Diable, autant de dénominations pour incarner une seule et même figure de l'enfer littéraire classique : le prince du mal. Le prince du mal est une figure constante dans la représentation de l'enfer que ce soit chez Dante, Blake, Milton ou encore Hugo. Il est, comme il a été vu précédemment, une figure monstrueuse, horrifique ou un ange défait de son angélisme et en proie à la violence. Cependant, la littérature moderne forte de sa transformation avancée de l'enfer va également faire muter le visage du diable profondément et durablement.

Sous quels traits s'esquisse la figure de Satan dans la littérature contemporaine ?

L'enfer moderne est total, omniprésent dans le paysage et dans le cœur de l'homme. Ainsi Satan ne peut apparaître et exister indépendamment de l'humain :

This man was apparently the devil himself, with a huge dark red face face and horns, fangs, and his tongue hanging out over his chin, and an expression of mingled evil, lechery and terror. The devil lifted his mask to spit, rose, and shambled through the garden with a dancing, loping step towards a church almost hidden by the trees.⁵⁰⁸

Le diable n'est autre qu'une vision fantasmée et déformée de l'esprit du Consul noyé dans l'alcool. Le diable prend ici les traits d'un humain hybride à la figure cauchemardesque. Le Consul projette dans cette hallucination tous ses tourments et peurs. Le diable garde dans ce passage quelques attributs monstrueux comme les cornes ou les crocs. Mais ces attributs ne sont que des vestiges fictifs créés par l'imagination du Consul, emporté par ses lectures de Dante. Le diable n'est rien d'autre qu'un homme, un simple humain. Par ailleurs, Lowry laisse planer l'ombre de Satan dans des objets dérisoires et banals : « [...] the vultures floating lazily up there above the brick-red horizon into those peaceful foreboding the little plane of the Compañía Mexicana de Aviación had ascended, like a minute red demon, winged emissary of

⁵⁰⁸ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 235.

Cet homme était vraisemblablement le diable lui-même, avec un énorme visage rouge, des cornes, des crocs, et sa langue pendant sur le menton, et une expression où se mêlaient la malfaisance, la luxure, la terreur. Le diable releva son masque pour cracher, se leva et se traîna, d'un pas dansant et boiteux, à travers le jardin, vers une église presque dissimulée par les arbres.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 397.

Lucifer [...]. »⁵⁰⁹ La présence du prince du mal se détecte partout. Le Consul est poursuivi par le diable. Ce diable n'est malheureusement que le produit de son âme malade, asphyxiée par l'alcool. Le diable, chez l'auteur américain, est véritablement banalisé et vulgarisé. Il est une figure anonyme, certes affreuse, mais tellement ordinaire. Ainsi, chez Lowry, le diable est évoqué mais il ne s'incarne pas dans un être en particulier. Il manque de substance, de matérialité et n'est qu'une illusion engendrée par l'alcoolisme du Consul.

Chez Volodine, Satan est aussi un concept lointain. Il n'est d'ailleurs jamais mentionné directement mais le lecteur le rencontre dans le cruauté de l'homme : « [...] (nous devons passer prendre à sa villa un médecin désireux d'assister aux expériences des chirurgiens de la capitale) (qui nous prélevait des morceaux de cervelle, des lamelles de rétine). »⁵¹⁰ La figure du diable s'ancre plus avant dans l'humanité chez l'auteur post-exotique. Elle devient concrète mais elle n'est à aucun moment une figure inhérente à la compréhension de l'enfer selon Volodine. Le diable peut être perçu par le lecteur dans le roman *Des Enfers fabuleux* mais il ne peut y être vu.

Juan Rulfo, à l'instar de Volodine, ne mentionne jamais directement le prince du mal mais le fait néanmoins s'incarner sous les traits d'un homme :

Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala :

- Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.

Y así lo hizo. 511

⁵⁰⁹ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 49.

[...] les vautours flottant paresseusement là-bas au-dessus de l'horizon rouge brique, paisible présage sous lequel le petit avion de la Compañía Mexicana de Aviación s'était élevé, tel un minuscule démon rouge, émissaire ailé de Lucifer [...].

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 100.

⁵¹⁰ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 233-234.

⁵¹¹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 171.

La lumière du village parvenait jusqu'à la Demi-Lune, auréolant le ciel terne. Car ce furent des jours gris et tristes à la Demi-Lune. Don Pedro ne parlait pas. Il ne sortait pas de sa chambre. Il jura de se venger de Comala.

- Je me croiserai les bras, et Comala mourra de faim.

Et c'est ce qu'il fit.

Pedro Páramo est celui par qui le village a été maudit. Il a condamné Comala à la désespérance, imprimant sur le village et ses habitants le sceau de la mort. En effet, toute âme vivante qui pénètre à Comala se voit mourir et errer dans les ruelles désertées pour l'éternité. Le chagrin de Don Pedro l'a transformé en figure du mal. Le lecteur comprend alors qu'il représente le visage du diable. Le diable est personnifié, dans le roman de l'auteur mexicain, par un simple visage humain. Le diable est littéralement intégré à l'humanité, il en est dans ce cas présent une part intégrante. Cependant, si la figure de Satan est reconnaissable, l'enfer de Rulfo ne s'articule pour autant pas autour d'elle. Il convient tout de même de reconnaître qu'elle en est à l'origine.

Pour Sony Labou Tansi, Satan est véritablement humain :

La loque-père ne répondit pas, le Guide Providentiel lui ouvrit le ventre du plexus à l'aine comme on ouvre une chemise à fermeture Éclair, les tripes pendaient, saignées à blanc, toute la vie de la loque-père était venue se cacher dans les yeux, jetant le visage dans une telle crue d'électricité que les paupières semblaient soumises à une silencieuse incandescence, la loque-père respirait comme l'homme qui vient de finir l'acte d'amour, le Guide Providentiel enfonça le couteau de table dans l'un puis dans l'autre œil, il en sortit une gelée noirâtre qui coula sur les joues et dont les deux larmes se rejoignirent dans la plaie de la gorge, la loque-père continuait à respirer comme l'homme qui vient de finir l'acte.⁵¹²

Le Guide Providentiel est l'incarnation même du mal. Il est capable d'une barbarie poussée à son paroxysme. Il est un dictateur tortionnaire qui jouit dans la violence et dans le meurtre. L'auteur congolais n'épargne aucuns détails des scènes de supplice à son lecteur. Il le confronte à la réalité brute et brutale qui règne sur les terres africaines, le forçant à ouvrir les yeux et à regarder en face la laideur de l'homme. Les termes « diable, Satan, Lucifer » ne sont à aucun moment écrits mais il est pourtant évident de voir le visage du diable à travers le personnage du Guide Providentiel :

S'approchant des neuf loques humaines que le lieutenant avait poussées devant lui en criant son amer « voici l'homme », le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir enfoncer le couteau de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de viande vendue aux Quatre Saisons, le plus grand magasin de la capitale, d'ailleurs réservé au gouvernement. La loque-père sourcillait tandis que le fer disparaissait lentement dans sa gorge. Le Guide Providentiel retira le couteau et s'en retourna à sa viande des Quatre Saisons qu'il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté.⁵¹³

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *op. Cit.*, p. 137.

⁵¹² Sony Labou Tansi, *op. Cit.*, p. 12-13.

⁵¹³ *Ibid*, p. 11-12.

Le Guide Providentiel, dans cette scène de sauvagerie, n'est pas sans rappeler l'image du Diable logicien peint par Dali et qui dévore les traîtres dans le trou de l'enfer. Il n'hésite pas à déguster le sang de sa victime moribonde, l'humiliant et la martyrisant sans fin. Le Guide Providentiel incarne à lui tout seul l'image même de l'enfer. Il en est la représentation ultime. L'auteur congolais, sous sa plume, réunit ainsi en une seule et même figure l'enfer et le diable. De plus, pour Labou Tansi, le diable ne peut être qu'humain. Le monstre se cache ainsi derrière un visage d'homme.

Walter M. Miller Jr place la figure de Lucifer au centre de son roman. En effet, « le porteur de lumière » est clairement cité dans *A canticle for Leibowitz* et à plusieurs reprises : « But the fall of certain isotopes in the wind created a universal byword, spoken on street corners and screamed by banner headlines : *LUCIFER IS FALLEN*. »⁵¹⁴ Lucifer est symbolisé par la bombe H. Il s'incarne dans une bombe synonyme de dévastation et de massacre, créée et engendrée par l'esprit et la main de l'homme. La figure de Lucifer est donc étroitement liée à l'humain. Elle s'ancre tristement dans la réalité : « The visage of Lucifer mushroomed into hideousness above the cloudbank, rising slowly like some titan climbing to its feet after ages of imprisonment in the Earth. »⁵¹⁵ Lucifer, littéralement le porteur de lumière, illumine certes le ciel mais dans une ironie totale répand les ténèbres chez l'auteur américain. Cette image du prince du mal se redressant dans le ciel, affranchi et libéré, n'est pas sans rappeler la figure du Satan de Dante, enchâssé dans le puits infernal pleurant pour sa libération. Or, dans *A Canticle for Leibowitz*, Lucifer est gracié et exhumé par l'homme. Cependant, le Lucifer de Miller Jr est doublement figuré dans son roman. En effet, l'auteur conçoit un double niveau de représentation : le champignon atomique⁵¹⁶, produit de la bombe H et l'homme lui-

⁵¹⁴ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 242.

Mais la chute de certains isotopes amenés par le vent engendra un dicton universel, murmuré aux coins des rues, hurlé par des pancartes : LUCIFER EST TOMBÉ.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 363.

⁵¹⁵ *Ibid*, p. 312.

Le visage de Lucifer s'épandit au-dessus de du banc de nuages en un immense et hideux champignon, et s'éleva lentement comme un titan qui se serait redressé après des siècles d'emprisonnement au sein de la terre.

Ibid, p. 461.

⁵¹⁶ Satoshi Furui, dans son huile sur panneau de bois intitulée « Mushroom cloud #1010 » peinte en 1959, fait du champignon atomique le sujet de son œuvre et en montre la puissance et le gigantisme. Ce nuage innocent de prime abord est l'expression même de la mort et de la désolation, révélant la cruauté de l'homme et son instinct de destruction. Satoshi Furui, « Mushroom cloud # 1010 », extrait du site internet www.invaluable.com [Annexe 20, p. 317].

même : « Let's remind ourselves that Lucifer has been with us – this time – for nearly two centuries. »⁵¹⁷ Le diable est parmi les hommes, se matérialisant sous les traits ordinaires de l'autre. Il s'est infiltré dans le cœur des hommes ou peut-être le cœur des hommes a-t-il fait naître Satan ? Cette question est soulevée par Walter M. Miller Jr qui s'interroge à travers la voix de Zerchi : « No "worldly evil" except that which is introduced into the world by Man [...] Because why it is the same as Satan wants Man full of Hell. I mean the same as Satan wants Hell full of Man. »⁵¹⁸ Pour l'auteur américain, l'humanité est seule responsable de l'enfer dans lequel elle s'effondre. Elle en est la matrice et devient véritablement diabolique. Les hommes sont devenus les figures même de Satan. Dans un paradoxe parfait, les hommes ne remplissent donc plus l'enfer *ad patres* créé par Dieu mais sont emplis par l'enfer dont ils sont les géniteurs.

La figure du diable existe bel et bien dans la représentation de l'enfer dans la littérature moderne. Cependant elle perd de son caractère central. Le diable est certes omniprésent dans les romans contemporains mais l'enfer qu'ils décrivent ne s'articule plus autour de lui. Il est d'ailleurs rarement cité de façon explicite. Sa présence est plutôt révélée par la compréhension du lecteur. Le diable, dans une version moderne de l'enfer, s'ancre très profondément dans l'humanité. Ainsi la métaphore absolue de Satan dans les romans du corpus est l'homme. L'affranchissement de l'enfer dans la littérature moderne devient encore plus évident. L'enfer contemporain acquiert alors de plus en plus son indépendance et gagne en densité et en substance. Il n'est pas une simple copie de l'enfer dans la littérature classique mais il est bel et bien un nouvel enfer représenté par de nouvelles configurations.

⁵¹⁷ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, *op. cit.*, p. 255.

Souvenons-nous que Lucifer est avec nous... cette fois-ci en tout cas c'est sûr.... depuis bientôt deux siècles.

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, *op. cit.*, p. 381.

⁵¹⁸ *Ibid*, p. 306.

Le seul mal en ce monde est celui qui y est introduit par l'homme [...] Parce que c'est la même chose que Satan voulant l'homme rempli par les enfers... oh je me suis trompé... l'Enfer rempli par les hommes.

Ibid, p. 452.

7 – La notion d'enfermement

La littérature classique place l'enfermement à la racine même de l'enfer. Dante conçoit un enfer totalement fermé pensé comme un vase clos inversé et Milton imagine son enfer comme une prison perdue dans la voûte éthérée. L'enfer est un espace dans lequel on peut pénétrer mais dont on peut difficilement sortir. Il est une geôle qui ceint les âmes damnées. Cependant, nous allons voir que l'enfermement s'exprime différemment et prend un autre sens dans la littérature contemporaine. L'enfer est avant tout un contexte dans lequel évolue l'homme. S'il est un état, il est aussi une condition. Les hommes vivent l'enfer au plus profond de leur âme : c'est la notion d'état. L'humanité est plongée dans un enfer environnant qu'ils ont créé : c'est la condition. C'est pourquoi nous allons voir que l'enfer impose à ses damnés un enfermement récurrent dans la littérature moderne.

La littérature de Volodine porte profondément en son sein les stigmates de l'ère communiste qu'a vécu l'ex URSS. Ainsi elle est construite autour des spoliations, des privations et des violences que les russes ont subies durant des années : « "Lis ce qui est marqué sur cette bâche-là", avait réclamé Aitko. "C'est pour un kolkhoze expérimental de la rive est", avait commenté Zain. »⁵¹⁹ Staline a instauré la création de kolkhozes dès les années vingt dans le cadre de sa politique de collectivisation. Ce sont des coopératives agricoles qui ont pour but de supprimer les exploitations agricoles privées. Volodine utilise certes le mot « kolkhoze » mais le lecteur comprend bien que sous sa plume ce mot se transforme en goulag sans jamais être explicitement nommé. Les protagonistes du roman post-exotique de Volodine évoluent dans un camp de concentration soviétique dont ils ne peuvent s'échapper :

Pour Lilith, qui comme nous avait poussé son premier soupir dans le four central, qui comme nous avait été recueillie au berceau des flammes, mais ensuite avait été recluse sous les chapes lourdisssimes du Kolkhoze sans jamais sortir de sa cellule, ce contact avec l'extérieur prenait des allures de merveille.⁵²⁰

Le kolkhoze de Volodine n'est rien d'autre qu'une prison soviétique qui anéantit toute notion de liberté individuelle. Seule la fuite – mais à quel prix – peut rendre un morceau de la vie

⁵¹⁹ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 16.

⁵²⁰ *Ibid*, p. 79.

qu'ils n'ont pas eue à ces enfants meurtris. Le kolkhoze prend donc véritablement les traits d'un camp de concentration dans son roman et en possède toutes les caractéristiques :

La « concentration » est liée à la volonté de faire régner une terreur massive. Rappelons l'idée centrale de Lénine d' « épurer la terre russe des insectes nuisibles » [...] Pire : le camp va maintenant servir contre « des ennemis potentiels », et non des individus ayant effectivement commis un crime. Il va même servir à lutter contre ceux au nom de qui la révolution a été faite : les ouvriers et les paysans. [...] Voilà la détention sans jugement légalisée et les camps institutionnalisés. Ceux-ci ne font plus partie de mesures ponctuelles liées à la guerre, mais forment désormais une réalité qui fait corps avec le régime soviétique.⁵²¹

La population soviétique tombe sous le joug d'une réalité cauchemardesque. Elle est asservie et avilie par ces camps qui se sont généralisés sur leur territoire. Les soviétiques sont déchus de leurs droits et dépossédés de leur identité. Ils ne sont plus que des matricules qui doivent une obéissance absolue à leurs tortionnaires. Pire les gardiens organisent même une cérémonie de la mort civile pour que le « bagnard » comprenne bien qu'il est mort aux yeux de la société. Le gouvernement soviétique a complètement basculé vers une dictature où la liberté est une notion devenue obsolète. Volodine va plus loin dans son exploration du camp soviétique. En effet, il fait fusionner les camps de concentration nazis et le goulag soviétique pour créer une prison hybride qui enferme, aliène et viole librement :

... Tampon « Service sanitaire »... du kolkhoze expérimental !... C'était la perfusion pour pauvres !... On me coulait du chimpanzé !... Du chien pouilleux en larges gouttes !... [...] Humain à peine !... Le plasma de rechange kolkhozien... De l'animal artificiel !... Chairs martelables pour l'usine !...⁵²²

La notion d'humanité s'efface progressivement dans le kolkhoze expérimental de Volodine. Les hommes ne sont plus que des cobayes instrumentalisés et animalisés. Ils n'ont d'autre perspective que la mort dans cette prison désincarnée où la vie est méprisée et bafouée. Volodine inscrit son enfer dans une logique de destruction qui passe véritablement par l'enferment et par l'abolition de la liberté. Le camp, en tant qu'espace castrateur et mortifère, est une représentation métonymique de la réalité politique dans laquelle l'humanité évolue encore comme le souligne Giorgio Agamben :

On sera amené à considérer le camp de concentration non pas comme un fait historique et une anomalie appartenant au passé (encore que susceptibles, le cas échéant, de

⁵²¹ Joël Kotek, Pierre Rigoulot, *Le Siècle des camps*, op. cit., p. 145-146 et 147

⁵²² Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 37.

résurgence) mais, d'une certaine façon, comme la matrice cachée, le *nomos* de l'espace politique dans lequel nous vivons encore.⁵²³

L'homme est prisonnier d'une société aliénante et coercitive qui lui impose un comportement et un système de pensée. L'enfer s'exprime chez l'auteur post-exotique dans la réalité de la condition humaine. *Des Enfers fabuleux* est un miroir anamorphosé et métaphorique de notre monde et de ses travers. De plus, la notion d'enfermement s'exprime, chez Volodine, à travers le prisme de l'impossibilité à fuir son destin à laquelle l'homme doit faire face :

Les bateaux sur les flots gémissants, les derricks d'extraction, les mines, les excavatrices géantes, les hauts fourneaux, les navettes qui traçaient entre les nuages leur signature, rose, pelucheuse, le reflet des fumées à la surface des vagues, la côte ouest en brume, sulfureuse, le halètement des usines, des combinats sidérurgiques, des ateliers de transformation, des cuves chimiques, le choc des presses contre les enclumes, la vapeur sifflante, le métal vomi en étincelles, mille morts par jour en chair broyée, en chair martelée, caramélisée, laminée ; mais cela ne les impressionnait pas. Ce qui leur serrait le cœur, c'était cet isolement sans solution de l'astre sur lequel ils vivaient. Tu vois, ma vieille, des problèmes vieux comme le monde, une nostalgie comparable à la tienne.⁵²⁴

Pour Volodine, l'homme, de par sa condition de « seul habitant de l'univers », est paradoxalement enfermé dehors. Il évolue sur cette planète minuscule qu'il ne peut quitter, isolé dans un univers immense qu'il ne peut explorer. Rien ne lui permet d'échapper à sa condition humaine et la vie qu'elle lui impose sur cette terre. Il ne peut atteindre de refuge extérieur au monde dans lequel il vit et migrer vers des horizons plus beaux, loin de l'enfer. L'enfermement pour Volodine est donc double. Il s'opère à un premier niveau dans l'image du camp en tant que prison métaphorique et à un second niveau dans l'isolement de l'homme face à sa condition d'humain.

Pour Walter M. Miller Jr, l'enfermement se comprend à un niveau différent. En effet, l'enfermement n'est pas dans *A Canticle for Leibowitz* l'absence de liberté et l'emprisonnement au sens propre mais plutôt l'absence de possibilités qui fait face à l'homme. L'humanité est dans le roman de l'auteur américain piégée par ses propres erreurs et se retrouve dans une impasse destructrice :

The world's been in a *habitual* state of crisis for fifty years. *Fifty* ? What am I saying ? It's been in a habitual state of crisis since the beginning – but for half a century now, almost unbearable. And *why*, for the love of God ? What is the fundamental irritant, the essence of the tension ? Political philosophies ? Economics ? Population pressure ? Disparity of

⁵²³ Giorgio Agamben, *État d'exception – Homo sacer*, traduit de l'italien par Joël Gayeaud, collection « L'ordre philosophique, Le Seuil, Paris, 2003, p. 179.

⁵²⁴ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux, op. Cit.*, p. 59.

culture and creed ? Ask a dozen experts, get a dozen answers. Now Lucifer again. Is the species congenitally insane, Brother ? ⁵²⁵

La roue du destin s'arrête perpétuellement sur le même résultat : l'affliction et le massacre. Le cycle de la folie, ne peut être brisé. Les héros de Miller Jr sont prisonniers d'un monde qui faillit encore et encore, ravagé par ses propres erreurs. L'enfermement tient ainsi tout entier dans cette mécanique implacable d'un avenir pour toujours interchangeable et inchangé.

Chez Malcolm Lowry, la notion d'enfermement est également présente. Le consul et les personnages secondaires d'*Under the Volcano* évoluent dans une prison faite de pierres et de terre. Le paysage mexicain est littéralement oppressant : « Before him the volcanoes, precipitous, seemed to have drawn nearer. They towered up over the jungle, into the lowering sky [...]. »⁵²⁶ Les deux volcans qui entourent la ville de Quauhahuac écrasent les âmes de leur étreinte rocheuse. Ils semblent s'animer, dotés d'une intention maléfique, pour emprisonner leurs victimes malheureuses. Par ailleurs la ville de Quauhahuac est véritablement une geôle dans laquelle les protagonistes du roman sont condamnés à survivre tant bien que mal :

Ah the frightful cleft, the ternal horror of opposites ! Thou mighty gulf, insatiate cormorant, deride me not, though I seem petulant to fall into thy chops. One was, come to that, always stumbling upon the damned thing, this immense intricate donga cutting right through the town, right, indeed, through the country, in places a two-hundred-foot sheer drop into what pretended to be a churlish river during the rainy season, but which, even now, though one couldn't see the bottom, was probably beginning to resume its normal rôle of general Tartarus and gigantic jakes.⁵²⁷

⁵²⁵ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 239-240.

Depuis cinquante ans, le monde est en état de crise, de crise ordinaire, habituelle. Cinquante ans ? Que dis-je ? Cet état de crise lui est habituel depuis le commencement ; mais depuis un demi-siècle, c'est presque insupportable. Et pourquoi, pour l'amour de Dieu ? Qu'est-ce qui les irrite à la base, quelle est l'essence de la tension ? Des philosophies politiques ? Économiques ? Une population trop nombreuse ? Des différences de culture et de croyances ? Demandez à une douzaine d'experts, vous aurez une douzaine de réponses. Et maintenant voilà de nouveau Lucifer. L'espèce est-elle congénitalement insensée, frère ?

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 359.

⁵²⁶ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit, p. 316.

Devant lui les volcans, abrupts, semblaient s'être rapprochés. Ils dominaient la jungle sous le ciel plus bas [...].

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 525.

⁵²⁷ *Ibid*, p.134.

Ah l'effroyable faille, l'horreur éternelle des contraires ! Gouffre géant que tu es, cormoran insatiable, ne te ris pas de moi, quoique je semble impatient de tomber dans ta gueule. A ce compte-là, c'est tout le temps qu'on tombait sur ce sacré machin, cet immense ravin inextricable coupant droit à travers la ville, droit à travers le pays en fait, par endroits chute à pic de

Cette faille qui traverse la ville telle une plaie béante dans le sol semble pourvue d'un esprit vil qui cherche à piéger les promeneurs. Elle est explicitement assimilée au Tartare des grecs et représente donc une forme d'enfer tentateur qui fait chuter les âmes perdues. Cette faille est une bouche dévoratrice qui avale goulûment les moribonds qui tombent dans sa gueule et est un danger perpétuel qui guette quiconque s'approche de ses bords. Ainsi, Quauhnahuac qui abrite en son cœur cette nature infernale, est une ville qui étreint et qui emprisonne. Les personnages principaux sont assaillis par une sensation de claustrophobie destructrice. Ils sont face à un ennemi silencieux qui les opprime et les contraint à demeurer en son sein jusqu'à la mort prochaine :

[...] clutching the few pesos he had left, out into the cold walled cobbled city, past – the escape through the secret passage !– the open sewers in the mean streets, the few lone dim street lamps, into the night, into the miracle that the coffins of houses, the landmarks were still there, the escape down the poor broken sidewalks, groaning, groaning [...].⁵²⁸

Cette ville est détestable, puante. Elle n'inspire que mépris au consul qui tente de la fuir maladroitement. Toute la détresse d'un homme en perdition est contenue dans ce passage. Il décrit l'enfer. L'enfer d'un homme qui essaye d'échapper en vain à ses démons et qui sombre dans la folie :

[...] talking to the beggars, the early workers, the dirty prostitutes, the pimps, the debris and detritus of the streets and the bottom of the earth, but who were yet so much higher than he, drinking just as he had done here in the Farolito, and telling lies, lying – the escape, still the escape ! – until the lilac-shaded dawn that should have brought death, and he should have died now too ; what have I done ?⁵²⁹

soixante-dix mètres dans ce qui se prétendait une vulgaire rivière en la saison des pluies mais qui, même à présent, bien qu'on n'en pût voir le fond, était sans doute en train de se mettre à reprendre son rôle normal d'universel Tartare et de gigantesques latrines.

Ibid, p. 234-234.

⁵²⁸ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. Cit.*, p. 351.

[...] empoigner les quelques pesos qui lui restaient, dehors dans la froide cité murée aux pavés ronds, dépasser – l'évasion par le passage secret ! – les égouts à ciel ouvert dans les rues minables, les quelques réverbères isolés aux lueurs imprécises, dans la nuit, dans ce miracle que les cercueils des maisons, les points de repères soient toujours là, l'évasion sur la pente des trottoirs en se plaignant, plaignant [...].

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 581.

⁵²⁹ *Ibid*, p. 351-352.

[...] parler aux mendiants, aux travailleurs du matin, aux prostituées sales, aux maquereaux, aux débris et déchets des rues et des bas-fonds de la terre, mais qui étaient cependant tellement plus hauts qui lui, boire tout comme il avait bu ici au Farolito,

Cet extrait évoque la fuite chimérique d'un homme alcoolique qui ne peut se défaire de son addiction. Son esprit crie sa douleur et se perd en divagations destructrices. La décadence du consul est violente et la déchéance dans laquelle il se trouve est difficile à regarder en face. Quauhnhuac l'a perdu. Dans cette prison urbaine, le consul vit en enfer et s'achemine inexorablement vers la mort. Geoffrey crie sa douleur parce que Quauhnhuac lui est symboliquement hermétique. Elle se refuse à lui et se dérobe. Le Consul ne peut s'intégrer à cette ville qui le dévore : « Que ce pays soit connu interdit toute confrontation à l'inconnu : la fin du voyage est consommée avant qu'il ne commence. Quauhnhuac, le monde même est cette altérité qui rejette le Consul et empêche tout contact, toute pénétration d'un monde trop sec. Cela détermine la thématique de l'isolement solipsiste. »⁵³⁰ Par ailleurs, le début du roman intègre véritablement la ville mexicaine dans le paysage et en fait le prolongement de la nature. Mais ce postulat change radicalement dans le second paragraphe et la ville devient scission, rupture avec la nature : « The walls of the town, which is built on a hill, are high, the streets and lanes tortuous and broken, the roads winding. »⁵³¹ Quauhnhuac incarne dans ce passage une ville hostile et dangereuse, close et imperméable. Et comme le note Pascal Visset : « *L'incipit* passe d'un paysage grandiose à une ville enfermée par des murs, qui annonce l'enfermement du Consul lui-même. »⁵³² Quauhnhuac est une métaphore de l'état d'enfermement dans lequel est isolé le Consul, elle en est le symbole à travers ses murs qui s'apparentent à des enceintes infranchissables.

En outre, une nuance peut être apportée à cette notion d'enfermement. En effet, être enfermé suppose en règle générale d'être à l'intérieur d'un lieu sans pouvoir en sortir. Le Consul est certes, si l'on s'appuie sur cette définition d'enfermé dans Quauhnhuac et dans ses bars mais il est aussi victime d'un autre enfermement. Ainsi Geoffrey Firmin est-il enfermé dehors :

In this garden, which he hadn't looked at since the day Hugh arrived, when he'd hidden the bottle, and which seemed carefully and lovingly kept, there existed at the moment

et dire des mensonges, mentir – l'évasion, toujours l'évasion ! – jusqu'à l'aube nuancée de lilas qui eût dû apporter la mort, et maintenant aussi il eût dû mourir ; qu'ai-je fait ?

Ibid, p. 581-582.

⁵³⁰ Pascal Visset, *op. Cit.*, p. 22.

⁵³¹ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. Cit.*, p. 9.

Les murs de la ville, bâtie sur une colline, sont hauts, les rues et les venelles tortueuses et accidentées, les routes sinueuses.

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 35.

⁵³² Pascal Visset, *op. Cit.*, p. 286.

certain evidence of work left uncompleted : tools, unusual tools, a murderous machete, an oddly shaped fork, somehow nakedly impaling the mind, with its twisted tines glittering in the sunlight, were leaning against the fence, as also was something else, a sign uprooted or new, whose oblong pallid face stared through the wire at him. *¿Le gusta este jardín ?* It asked...

¿Le gusta este jardín ?

¿Que es suyo ?

¡Evite que sus hijos lo destruyan !

The Consul stared back at the black words on the sign without moving. You like this garden ? Why is it yours ? We evict those who destroy ! Simple words, simple and terrible words [...].⁵³³

Geoffrey contemple son jardin « through the wire ». Il est isolé de l'autre côté de la barrière, tenu à distance de cet Éden qu'il a symboliquement souillé à travers la dissimulation en son sein de la bouteille et par ses fautes. Il est cet Adam enfermé à l'extérieur du Jardin d'Éden⁵³⁴ condamné à le regarder mais à ne jamais y entrer pour retrouver le bonheur perdu. Dans ce passage, le Consul est donc littéralement enfermé à l'extérieur d'un paradis symbolique et, par opposition, contraint à demeurer enfermé à l'intérieur d'un enfer métaphorique.

Dans *Under the volcano*, les héros de Lowry sont donc coincés dans un paysage hostile et enfermés dans une ville tentatrice qui les entraîne vers une chute fatale. La notion

⁵³³ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, *op. Cit.*, p. 132.

Dans ce jardin qu'il n'avait pas regardé depuis le jour de l'arrivée de Hugh, quand il avait caché la bouteille, et qui paraissait entretenu avec amour et soin, il y avait pour l'heure certains indices d'interruption de travail : des outils, des outils insolites, un machete meurtrier, une fourche de forme bizarre, empalant à nu en quelque sorte l'esprit avec ses dents torses rutilantes de soleil, étaient appuyés contre la clôture, et autre chose aussi, une pancarte déplantée ou neuve dont l'oblongue face blême le fixait à travers les fils de fer. *Le gusta este jardín ?* Demandait-elle...

¿Le gusta este jardín ?

¿Que es suyo ?

¡Evite que sus hijos lo destruyan !

Sans bouger, le Consul rendit à la pancarte aux lettres noires son regard. Vous aimez ce jardin ? Pourquoi est-il à vous ? Nous expulsions ceux qui détruisent ! Mots simples, mots simples et terribles [...].

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, *op. cit.*, p. 232.

⁵³⁴ Jérôme Bosch, sur l'aile gauche du triptyque intitulé « Le Chariot à foin », montre le bannissement d'Adam du Jardin d'Éden. Nous pouvons remarquer qu'Adam et Eve sont chassés par un ange du paradis qui était leur comme Geoffrey est symboliquement expulsé de Eden métaphorique.

Walter Bosing, *op. cit.*, p. 48, [Annexe 21, p. 318].

d'enfermement est alors dans ce contexte une condition à l'expression de l'enfer dans la littérature moderne.

Pour Juan Rulfo, la notion d'enfermement se comprend à un double niveau dans *Pedro Páramo*. En effet, la prison est gigogne dans son roman. En premier lieu, le village de Comala est véritablement la première prison que Juan Preciado croise sur son chemin. Comala est un village solitaire et déserté, perdu dans la campagne mexicaine, qui semble bien inoffensif : « Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer. »⁵³⁵ Les murs du village sont comme un poids qui accable le visiteur. Ils sont une muraille qui ne pourra jamais plus être franchie, une forteresse imprenable pour la vie mais dans laquelle la mort circule librement :

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.⁵³⁶

Chaque petite étincelle d'une vie passée est piégée dans ces murs. Toute trace de la présence d'âmes vivantes dans ce village est emprisonnée dans les rues et les ruelles. Comala est une prison dans laquelle la liberté n'a pas de sens. Le vivant est ainsi condamné à mort dès qu'il franchit l'entrée du village et le damné est contraint d'errer et de hanter à jamais les artères désertes du bourg désolé. L'enfermement est donc une notion très présente dans *Pedro Páramo*. En outre, l'enfermement s'exprime ici à un deuxième niveau. En effet, si la voix atone et dénaturée du cadavre est prisonnière des murs et des pierres mais cependant volatile, le corps est lui cloîtré dans une tombe sombre et humide : « Soy algo que no le estorba a nadie. Ya ves, ni siquiera le robé el espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y

⁵³⁵ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 69.

Maintenant, j'étais là, dans ce village sans bruits. J'entendais le choc de mes pas sur les galets dont étaient pavées les rues. Mes pas creux, répercutés par l'écho des murs que le soleil effleurait encore. Je marchais alors dans la rue principale. Je regardais les maisons vides, aux portes dégonnées, envahies par l'herbe.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 14..

⁵³⁶ *Ibid*, p. 101.

Ce village est plein d'échos. Il semble qu'on les ait enfermés dans le creux des murs ou sous les pierres. Lorsque tu marches, tu les sens sur tes talons. Tu entends des craquements. Des rires. Des rires déjà très vieux, comme lassés de rire. Et des voix usées d'avoir trop servi. Tu entends tout ça. Je pense que le jour viendra où ces bruits s'éteindront.

Ibid, p. 51.

cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí es este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti. »⁵³⁷ Le damné est éveillé dans son cercueil. Il est condamné à ressentir la douleur de la claustration, pour toujours étreint par cette inconnue dans une tombe étroite et obscure. Il est sous terre, emprisonné par la terre et le bois, contraint à l'immobilisme éternel. L'enfer est tout entier dans cette prison double, à la fois du corps et de l'âme, tout entier dans cet instant figé et dans cette absence de possibilité.

Pour Sony Labou Tansi, l'enfermement intrinsèque à l'enfer est traité sur deux niveaux. En effet, pour l'auteur congolais, l'enfermement s'exprime doublement : au premier degré d'une part et métaphoriquement d'autre part. Ainsi, en premier lieu, la fille de Martial, le héros christique de Labou Tansi qui lutte contre l'enfer, est-elle prisonnière du Guide Providentiel :

Pendant trois ans le Guide Providentiel partagea ses nuits avec la fille de Martial sans faire la chose-là avec elle, ni avec aucune autre femme. C'était l'époque où il parlait à tout le monde de ses trois ans d'eau dans la vessie. Le haut du corps de Martial n'entrait plus dans la chambre excellentielle d'où Chaïdana ne sortait plus selon les recommandations du cartomancien Kassar Pueblo. Elle mangeait et faisait ses besoins dans le lit excellentiel qui avait reçu des aménagements appropriés.⁵³⁸

Chaïdana est littéralement enfermée. Elle est détenue dans une chambre dont elle ne peut sortir sous peine de mort. Le comble de cet enfermement tient dans le fait que son geôlier n'est autre que l'assassin de son père, le meurtrier de sa famille. Elle est véritablement séquestrée par un Satan des temps modernes, recluse dans un enfer fait de quatre murs.

En second lieu, la définition de l'enfermement et de l'aliénation d'un point de vue métaphorique selon Sony Labou Tansi tient en une seule phrase : « L'enfer, l'enfer... Les gens savent-ils que l'enfer correspond à la mort de la vie, qu'il correspond à la mort de la liberté ? »⁵³⁹ La spoliation de la liberté est pour l'auteur congolais l'essence même de l'enfermement qui conduit à l'enfer. La vie est bafouée dans *La Vie et demie*, totalement méprisée mais la dépossession de la liberté est pire que la mort. Elle est une abomination et implique une soumission humiliante au pouvoir illégitime, immergeant le « damné » dans un

⁵³⁷ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 120.

Je suis une chose qui ne dérange personne. Tu vois, je n'ai même pas volé une place en terre. On m'a ensevelie dans ta tombe, et je tiens très bien dans le creux de tes bras. Ici, dans ce coin où tu me vois. Seulement, il me vient à l'idée que c'est moi qui devrais te tenir dans mes bras.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. Cit., p. 74.

⁵³⁸ Sony Labou Tansi, op. Cit., p. 20-21.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 152.

enfer totalitaire. L'enfermement tient donc pour Labou Tansi dans ce concept : sans liberté, l'homme est tout juste un survivant, prisonnier d'une vie désincarnée.

L'enfermement est à la racine même de l'existence de l'enfer. En effet, l'enfer est un espace clos dont le dessein est d'emprisonner les âmes péchéresses afin de les châtier pour l'éternité. Ainsi la notion d'enfermement existe-t-elle dans la représentation de l'enfer chez les auteurs classiques. Cependant, si l'enfermement ne s'exprimait que dans les limites géographiques de l'enfer chez Dante et Milton, il n'en va pas de même dans le corpus moderne. L'enfermement est un concept très présent dans la littérature contemporaine qui évoque l'enfer. L'enfer, dans sa modernité, place l'enfermement, multiple, au centre de sa représentation. L'idée de la prison et de la privation de la liberté est une figuration contemporaine de l'enfer ici bas. L'enfermement est dual dans le corpus contemporain : il peut être physique à travers l'emprisonnement du corps ou psychologique à travers la douleur d'être au monde. Que ce soit dans un camp, une ville, un village, dans l'isolement qu'est la condition humaine ou à travers le cycle cruel du temps, l'enfermement est littéralement une configuration de l'enfer moderne dans la littérature.

8 - Le fantôme de la guerre

On ne peut évoquer l'enfer moderne sans évoquer la guerre. Qu'elle soit le fruit d'une dictature africaine ou la conséquence d'un conflit européen, la guerre est très présente dans les romans étudiés. Ainsi la seconde guerre mondiale sert-elle très explicitement de toile de fond à deux des romans du corpus.

Le premier septembre 1939, à travers l'invasion de la Pologne par les troupes d'Adolf Hitler, marque le début de ce qui sera la guerre la plus meurtrière à ce jour. Deux jours plus tard, la France et le Royaume-Uni entrent dans le conflit et déclarent officiellement la guerre à l'Allemagne. Cette guerre, bien que commençant comme toutes les autres, va connaître un développement nouveau et profondément marquant. En effet, les hommes, à travers la science et plus particulièrement la physique, ont accompli de très grands progrès qu'ils vont mettre à profit au cours de cette guerre totale. La guerre prend une nouvelle dimension et entre dans une nouvelle ère : l'ère du nucléaire. Ce conflit planétaire qui se répand à la vitesse d'une pandémie entraînera la mort de quelques soixante millions de personnes et laissera une plaie béante dans l'Histoire moderne. L'indescriptible réalité d'une humanité qui s'autodétruit dans une violence indicible aboutit à l'émergence d'une nouvelle littérature qui intègre l'horreur et la mort.

Walter M. Miller Jr qui, comme nous l'avons vu précédemment, était pilote durant la Seconde Guerre mondiale, construit sa dystopie autour du souvenir de cette époque traumatisante. Il est littéralement obsédé par l'image de ces bombes atomiques qui sont tombées et ont ravagé des millions de civils dans d'atroces souffrances :

It was said that God, in order to test mankind which had become swelled with pride as in the time of Noah, had commanded the wise men of that age, among them the Blessed Leibowitz, to devise great engines of war such as had never before been upon the Earth, weapons of such might that they contained the very fire of Hell, and that God had suffered these magi to place the weapons in the hands of princes, and to say to each prince : « Only because enemies have such a thing have we devised this for thee, in order that they may know that thou hast it also, and fear to strike. See to it, m'Lord, that thou fearest them as much as they shall now fear thee, that none may unleash this dread thing which we have wrought. »

But the princes, putting the words of their wise men to naught, thought each to himself :
If il but strike quickly enough, and in secret, I shall destroy those others in their sleep,
and there will be none to fight back ; the earth shall be mine.

Such was the folly of princes, and there followed the Flame Deluge.⁵⁴⁰

L'auteur américain évoque très clairement dans ce passage l'élaboration imagée et métaphorique de la bombe H. La bombe atomique possède la capacité d'anéantir dans un premier temps tout ce qui se trouve autour de l'épicentre et ce jusqu'à plusieurs kilomètres de distance. Dans un second temps, les radiations qu'elle dégage contaminent et infectent la population durablement engendrant anomalies et cancers sur des décennies ce que Miller Jr ne manque pas de mentionner dans *A Canticle for Leibowitz* :

« This station is required by law to broadcast the following announcement twice daily for the duration of the emergency : "The provisions of Public Law 10-WR-3E *in no way* empower private citizens to administer euthanasia to victims of radiation poisoning. Victims who have been exposed, or who think they have been exposed, to radiation far in excess of the critical dosage must report to the nearest Green Star Relief Station, where a magistrate is empowered to issue o writ of *Mori Vult* to anyone properly certified as a hopeless case, if the sufferer desires euthanasia." . »⁵⁴¹

Nul ne peut échapper à la puissance et à l'ingéniosité de la bombe atomique. L'auteur de *A Canticle for Leibowitz*, bien qu'étant au service de l'armée américaine, ne peut extraire de son esprit l'image de ces bombes s'abattant sur les villages d'Hiroshima le six août 1945 et de

⁵⁴⁰ Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, *op. Cit.*, p. 57-58.

On disait que Dieu, pour mettre à l'épreuve l'humanité devenue aussi orgueilleuse qu'au temps de Noé, avait ordonné aux sages de l'époque, et parmi eux au Beatus Leibowitz, de construire de grandes machines de guerre, telles qu'on n'en avait jamais vu sur terre. Des armes d'une telle puissance qu'elles contenaient le feu même de l'Enfer. Dieu avait alors souffert de voir les sages placer ces armes entre les mains des princes, en leur disant : « Nous avons construit cela dans le seul but qu'ils sachent que vous avez les mêmes armes qu'eux et qu'ils soient ainsi dissuadés de frapper. Faites attention, seigneurs, craignez ces engins tout autant que vos ennemis vont maintenant les redouter, et que personne ne déchaîne cette terrible chose que nous avons inventée. »

Mais les princes, ne tenant aucun compte des paroles des sages, pensèrent tous : « Si je frappe assez vite, et en secret, je détruirai les ennemis dans leur sommeil, personne ne m'attaquera en retour et la terre sera à moi. »

Car telle était la folie des princes qui enfanta le Grand Déluge de Flammes.

Walter M. Miller Jr, *Un Canticque pour Leibowitz*, *op. cit.*, p. 96-97.

⁵⁴¹ *Ibid*, p. 270.

« La loi oblige cette station à diffuser deux fois par jour pendant la durée de l'état d'urgence l'avis suivant : "Les clauses de la loi d'intérêt public 10-WR-3E n'autorisent *en aucun cas* les simples citoyens à administrer l'euthanasie aux victimes des radiations. Les victimes qui ont été exposées, ou croient avoir été exposées au-delà de la dose critique, doivent se présenter à la station de secours de l'Étoile Verte la plus proche, où un magistrat a reçu pouvoir de délivrer une ordonnance de *Mori Vult* à toute personne déclarée comme cas désespéré et désirant l'euthanasie." . »

Ibid, p. 402-403.

Nagasaki le neuf août de la même année – les américains poussant même la cruauté jusqu'à donner des noms légers aux deux bombes meurtrières : « Little boy » pour la première et « Fat man » pour la seconde – et ne peut que le relater dans son roman : « The Asian radio, however, is still insisting that the recent thermonuclear disaster in Itu Wan, causing some eighty thousand casualties, was the work of an errant Atlantic missile, and the destruction of the city of Texarkana was therefore retaliation in kind... »⁵⁴² Miller Jr déguise à peine les faits historiques qui se sont déroulés dans ces deux villes japonaises. Il ne peut se soustraire à l'histoire de son pays dont il fait partie et écrit pour expier une culpabilité écrasante. Ce roman est à la fois un témoignage déguisé, un repentir et une mise en garde pour les hommes qui voudraient perpétrer à nouveau cette folie. La guerre est véritablement pour l'auteur américain une configuration de l'enfer. Son expérience de pilote a ainsi profondément déterminé la vision même qu'il a de l'enfer et a ancré ce dernier dans la modernité et l'humanité.

L'œuvre d'Antoine Volodine est elle aussi très clairement marquée par l'image de la guerre. Nombre de ses romans ont pour toile de fond un paysage désolé par les ravages de la guerre⁵⁴³. Antoine Volodine, russe d'origine, est très attaché à l'histoire de son pays. La Russie a longtemps participé à la Seconde Guerre mondiale et est un des architectes de la défaite de l'Allemagne. Après la fin de ce conflit mondial, la dictature soviétique enflera et condamnera le pays tout entier à une période noire pendant laquelle la liberté sera bafouée. Dans *Des Enfers fabuleux*, le souvenir des officiers allemands est encore très présent :

Il prenait la direction du rivage et déjà les miliciens s'arrêtaient à côté de lui. La toute-puissance de leurs motos, une pétarade grasse et stridente. Sans retirer leurs gants pour le gifler, les lunettes comme des miroirs pédonculés, ils l'obligèrent à répondre à de stupides

⁵⁴² Walter M. Miller Jr, *A Canticle for Leibowitz*, op. Cit., p. 258-259..

« La Radio asiatique continue d'affirmer que le récent désastre thermonucléaire d'Itu Wan, qui a fait quelque quatre-vingt mille morts, a été causé par un projectile atlantique qui avait dévié sa course, et que la destruction de Texarkana n'était donc que représailles... »

Walter M. Miller Jr, *Un Cantique pour Leibowitz*, op. cit., p. 386.

⁵⁴³ Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, op. Cit., p. 52.

Elle se tenait en face du paysage qu'elle ne regardait pas, en face du soleil magnifique, en face des ruines inhabitées, en face des immenses façades qui noircissaient dans le silence du matin, en face des champs de débris qui ressemblaient à une mégapole après la fin de la civilisation et même après la fin de la barbarie, en face du souvenir d'Enzo Mardirossian, en face de ce souvenir qui l'éblouissait lui aussi.

La guerre est passée et a laissé une empreinte indélébile dans *Des anges mineurs*. Les personnages se retrouvent dans un monde qui ne peut être reconstruit et au sein duquel la dictature communiste a fait nombre de dégâts. Se débattent alors avec peine des hommes et des femmes amputés de leur liberté et de leur identité.

questions sur son identité et son âge, au milieu des gaz de moteurs et de ses propres odeurs excrémentielles de peur.⁵⁴⁴

Dans ce passage, le lecteur reconnaît sans grande difficulté l'officier de la Gestapo. Cette milice qui terrorisait le peuple français dans les années quarante sème la peur dans le roman de l'auteur post-exotique. Elle est l'image même de la cruauté et de la violence arbitraire. Le bruit des motos qui résonnait dans les villages était comme un prélude aux exactions. Par ailleurs, le roman est jalonné de fragments de mémoire qui relatent les horreurs de la guerre : « Mon nom est Koriaguine, Kirill Ivanovitch, je suis apparu pour la première fois dans une ambulance qui ramenait vers l'arrière des combats ma chair comateuse et fumante, j'avais été ramassé quelques minutes auparavant près d'un char nazi démantelé [...]. »⁵⁴⁵ Les hommes ne sont plus que des amas de chair meurtrie, pulvérisés par une guerre sans pitié, détruits à jamais par l'horreur. Le recours à l'Histoire, chez l'auteur post-exotique, se devine mais reste toujours distancié, simplement évocatif comme le remarque Anne Roche :

Histoire et littérature sont donc ensemble mises en question – ou en « observation » – par le geste de Volodine. Mais comment s'articule ce rapport où l'une est à la fois l'objet et le contexte de l'autre ? Le traitement de l'Histoire est, on l'a vu, essentiellement allusif : on ne saurait confondre les fictions de Volodine avec des « romans historiques ». Et pourtant l'Histoire est bien une donnée majeure de ces fictions, en tant qu'elle est à l'origine même de cette situation de destruction et de totalitarisme que les romans réitérent. Les références, certes floues, ne manquent pas. Volodine recourt à ce que Clément Rosset appelle un « réel décalé », qui désinscrit l'histoire de son lieu et de son moment historique afin de mieux en saisir les tensions et les intensités.⁵⁴⁶

L'Histoire est doublement utilisée chez Volodine. Elle est en effet à la fois le cadre dans lequel s'exprime l'enfer et à la fois la cause de l'expression de l'enfer, d'où sa persistance et son importance. De plus, grâce au « réel décalé », l'auteur post-exotique ancre son roman dans l'Histoire mais le tient pourtant à distance de toute contextualisation avérée. L'Histoire est une pierre angulaire dans *Des Enfers fabuleux*, sous-jacente mais jamais explicitement évoquée. Par ailleurs, l'enfer, chez Volodine, a incontestablement comme arrière-plan la guerre et s'épanouit véritablement dans son étreinte de destruction⁵⁴⁷. Le totalitarisme est un

⁵⁴⁴ Antoine Volodine, *Des Enfers fabuleux*, op. Cit., p. 12.

⁵⁴⁵ *Ibid*, p. 66-67.

⁵⁴⁶ *Écritures contemporaines 8 – Antoine Volodine fictions du politique*, op. Cit., p. 47.

⁵⁴⁷ Georges Grosz, dans son tableau intitulé « Caïn ou Hitler en enfer », peint en 1944 un Adolf Hitler à la taille démesurée immergé dans l'enfer qu'il a créé, assis sur un tas de cadavres et de squelettes dont il est la cause. Cette œuvre picturale donne à voir les conséquences de la Seconde Guerre mondiale et la folie meurtrière qui a envahi l'homme comme *Des Enfers fabuleux* qui décrit l'extermination.

Georges Grosz, « Caïn ou Hitler en enfer », extrait du site internet www.artnet.fr [Annexe 22, p. 319].

des fondements même de la littérature selon Antoine Volodine. Le fantôme de la tyrannie politique sur fond de révolution avortée est omniprésent dans *Des Enfers fabuleux* comme l'explique Anne Roche : « L'œuvre de Volodine n'est donc pas simplement une évocation imaginaire des totalitarismes, elle en est aussi une figuration. Elle montre à ses lecteurs interdits "comment ça fonctionne". »⁵⁴⁸ Volodine fait vivre à ses lecteurs une expérience extrême et leur fait voir de l'intérieur l'ignominie du totalitarisme. Il les met en garde et les prévient contre les ravages d'un tel système. En effet, Volodine, dans *Des Enfers fabuleux*, déforme certes la réalité du monde dans lequel nous vivons pour créer un univers fictif mais il ne s'en éloigne jamais complètement :

Le monde « post-exotique » est un monde dans lequel la « globalisation » est devenue telle que l'« exotisme » n'y a plus de sens. Rapporté à notre situation historique, c'est un monde où le capitalisme que dénoncent les fictions volodiniennes a définitivement triomphé. Le monde « post-exotique », c'est le nôtre : celui de la globalisation néolibérale. Ainsi décrit – monde désormais sans ailleurs – il alerte le lecteur sur le « totalitarisme » de notre univers, masqué sous des allures de démocraties et de pluralités triomphantes.⁵⁴⁹

Des Enfers fabuleux intervient comme un avertissement pour les lecteurs qui se risquent à le lire : la réalité politique et sociale dans laquelle ils vivent s'apparentent de plus en plus à l'enfer qui régit le roman. L'enfer peut déborder et sortir de la littérature pour contaminer la réalité car les frontières sont floues et le monde dans lequel l'humanité se débat est devenu une menace qui se doit d'être contenue. L'échec des révolutions successives pour briser le joug d'une « dictature » capitaliste presque universelle a laissé des traces dans la littérature d'un Volodine qui ne peut que constater que le monde s'enfoncé toujours plus avant dans l'enfer qu'il décrit dans *Des Enfers fabuleux*.

Sony Labou Tansi n'évoque, quant à lui, que brièvement le spectre de la Seconde Guerre mondiale mais le symbole choisi est percutant :

[...] ils allaient sans procès au cimetière des Maudits où une fosse commune, je dirais un four commun, les attendait. C'était un grand trou de quelque quinze mètres de profondeur, la première réalisation de Jean-Coeur-de-Pierre, au fond duquel les morts brûlaient, et fumait, Les mouches formaient des termitières bleues sur les crânes qui n'étaient pas descendus dans le trou. L'enfer, l'enfer que Martial Layisho voyait dans son agonie. L'enfer des mouches. L'enfer de fumée sans feu. L'enfer des puanteurs. L'enfer

⁵⁴⁸ *Écritures contemporaines 8 – Antoine Volodine fictions du politique, op. Cit.*, p. 33.

⁵⁴⁹ *Ibid*, p. 54.

des graisses. L'enfer que peut-être Martial avait voulu éviter en demandant à Chaïdana de partir.⁵⁵⁰

Cet extrait met en scène le sort réservé aux cadavres des partisans rebelles au pouvoir despotique. Ils subissent le sort qu'ont subi les déportés durant la seconde guerre mondiale. Dans les camps d'extermination, les corps bafoués atterrissaient dans des grands charniers pestilentiels se décomposant lentement ou dans des fours crématoires géants. Cette image est d'une intense cruauté. L'enfer, comme il est dit dans ce passage, c'est cette horreur perpétrée par l'homme. L'enfer est partout sur cette terre katamalanasienne, dans chaque meurtre, dans chaque corps mutilé.

En outre, le roman *La Vie et demie* est très marqué par la violence militaire qui a blessé intimement le Congo. En effet, *La Vie et demie* porte les stigmates de la prise de pouvoir et de la dictature mises en place par Joseph-Désiré Mobutu dans les années soixante :

C'est un dur morceau que nous avons à vivre. Un morceau sans pitié. C'est plus dur pour moi qui ai construit l'enfer. Tous nos rêves ont été tué. On n'a plus tout à fait le droit de se battre. Mais on s'accroche à la guerre. La guerre c'est notre tic. Avant, quand c'était la guerre de la paix, on se battait comme des hommes ; maintenant qu'on est entré dans la guerre pour la guerre, on se bat comme des bêtes sauvages. On se bat comme des choses. On geste, un point c'est tout.⁵⁵¹

Le Congo est entré dans une ère de violence. Le peuple est opprimé et assassiné sauvagement. L'écrivain congolais a retranscrit la douleur de son pays dans son roman. C'est un roman du désespoir. Ce désespoir émerge face au despotisme d'un homme fou et assoiffé de pouvoir qui va tyranniser un peuple tout entier comme le décrit Sony Labou Tansi :

Le Guide Providentiel quitta son air de supplication et ragea longuement, il se fit apporter son grand sabre aux reflets d'or et se mit à abattre la loque-père en jurant furieusement sur ses trois cent soixante-deux ancêtres, rappelant par sa hardiesse et sa fougue les jours lointains où ces mêmes ancêtres abattaient la forêt pour construire la toute première version d'un village qui devait devenir Yourma, la capitale ; il enfonçait des bouts de phrases obscènes au fond de chaque geste.⁵⁵²

Derrière les traits de ce Guide qui n'a rien de providentiel, le lecteur peut deviner l'image de Mobutu. Le tyran congolais s'est d'ailleurs présenté comme étant un pacificateur, l'unificateur du territoire devant le peuple. L'ironie même qui se cache derrière cette idée d'un Mobutu pacificateur est reprise par Sony Labou Tansi. On la retrouve ainsi dans le choix des noms pour les dictateurs multiples qui traversent son roman : Henri-au-Coeur-Tendre, le Guide

⁵⁵⁰ Sony Labou Tansi, *op. Cit.*, p. 145-146

⁵⁵¹ *Ibid*, p. 185.

⁵⁵² *Ibid*, p. 14.

Providentiel , Jean Fantastique... De plus, Labou Tansi retranscrit l'histoire sanglante de son pays presque fidèlement :

Le jour où l'université de Yourma protesta contre les « politisations inconditionnelles des diplômés », le guide Henri-au-Coeur-Tendre donna l'ordre de tirer, les trois mille quatre-vingt-douze morts entrèrent tous dans la mort de Martial, puisque le soir du 20 décembre, on les vit marcher dans les rues, brandissant des drapeaux de sang, avec leurs blessures qui saignaient toujours. Nombreux étaient maintenant ceux qui voulaient mourir la mort de Martial pour avoir l'occasion de repasser dans la vie après la mort. Beaucoup enviaient les étudiants et tous ceux que les guides faisaient fusiller.⁵⁵³

Cet extrait relate un épisode barbare perpétré par les fidèles de Mobutu. En 1969, il fait écraser une révolte estudiantine. Les cadavres des étudiants abattus sont jetés dans des fosses communes et douze étudiants sont condamnés à mort. L'université est fermée pendant un an et ses deux mille étudiants enrôlés dans l'armée. Mobutu écrase toute rébellion et terrorise sans relâche la population qu'il avilit. Il fait littéralement régner l'arbitraire et le meurtre. La terre du Congo est baignée par le sang des victimes du Tyran. De plus, l'écrivain congolais dénonce le contexte historique dans lequel Mobutu a pu prendre le pouvoir, soutenu par un Occident indifférent et opportuniste :

A vrai dire, si son père avait eu un tel argent pour sa guerre, il aurait fait face au déluge de ferraille dont la puissance étrangère qui fournissait les guides inondait de façon irresponsable l'armée du Guide Providentiel, il aurait, grâce à la détermination farouche de ses combattants, remporté cette guerre pourrie face à une armée de quatre-vingt-douze mille cousins hâtivement injectés dans le métier des armes pour protéger le pouvoir du Guide Providentiel contre les aspirations de cinquante-deux millions de Katamalanasiens. Au paravent idéologique que le guide avait enfourché pour se donner des amis extérieurs et qui s'appelait le « communautarisme tropical », Martial avait opposé une seule phrase : « Qu'on me prouve que la dictature est communautaire. » Et les Gens de Martial dans leurs tracts paraphrasaient Martial en disant : « Qu'on nous prouve que l'inhumanité est communautaire. »⁵⁵⁴

Labou Tansi condamne avec véhémence et sous couvert de la fiction le comportement des pays occidentaux. En effet, ils fournissaient en armes les milices du despote et refusaient de voir en face le massacre qu'ils cautionnaient. *La Vie et demie* détourne les événements historiques qui ont entaché le Congo et se les réapproprie en les transformant en des fragments fictifs. Cependant, les traces de l'Histoire, même déguisées, sont évidentes et visibles pour le lecteur. Le roman de Labou Tansi est un pamphlet qui dénonce la souffrance d'un peuple plongé en enfer que le monde a tranquillement regardé sombrer.

⁵⁵³ Sony Labou Tansi, *op. Cit.*, p. 86-87.

⁵⁵⁴ *Ibid*, p. 64.

Dans *La Vie et demie*, l'enfer a pour toile de fond la guerre civile et s'incarne dans la figure des dictateurs. Ainsi, la guerre et la tyrannie sont véritablement des configurations de l'enfer moderne.

Le recours au temps historique dans le roman de Lowry impose une contextualisation historique. En effet, le Mexique dans lequel évoluent les protagonistes est ancré dans un moment de l'Histoire : « Le contexte historique mondial est celui de la Guerre Civile espagnole et de la seconde Guerre Mondiale en préparation. Ce matériau doit être compris en fonction de l'inscription du roman dans le temps historique de l'histoire mondiale. »⁵⁵⁵ Le cadre historique dans lequel se déroule *Under the Volcano* légitime la présence du Consul sur les terres mexicaines dans la mesure où il est un émissaire politique. De plus, Quauhnahuac est un symbolique politique pour Malcolm Lowry qui renforce l'idée de chute et de faute sans pardon comme le remarque Pascal Visset : « Quauhnahuac représente l'échec politique socialiste du président Cárdenas, la victoire des forces fascistes, la ruine de l'individu. Le caractère mortifère de la ville, de la Culture est figuré par la police fasciste qui tue le Consul [...]. »⁵⁵⁶ La ville mexicaine est une figuration de l'échec d'un système politique mais également de l'échec d'un homme à faire partie du monde. Elle est littéralement une métaphore de la chute et de l'enfermement qui conduit à la mort. Par ailleurs la métaphore du jardin détruit et ravagé ne s'applique plus uniquement à la faute et aux péchés commis par le Consul. Cette métaphore est l'expression du sort qui guette l'humanité pécheresse comme le souligne Douglas Day :

En revanche, la signification du jardin ravagé ne prête guère à controverse. Maintenant, l'écrêteau avertisseur que le Consul partout remarque ne s'adresse pas uniquement à l'Adam déchu qui souilla son paradis, mais à l'humanité tout entière. Maintenant notre planète est un jardin risquant d'être détruit d'une minute à l'autre par les forces d'oppression – communistes ou fascistes. La cause de ce péril mondial, l'inscription sur le mur de Jacques nous l'énonce : on ne peut vivre sans amour. Le Consul n'est donc pas le seul à avoir transgressé le commandement. Nous aussi, nous tous, hypocrites lecteurs. Et quand meurt le Consul, le civilisation périt avec lui [...].⁵⁵⁷

Le sort de l'humanité ne tient plus qu'à un fil et s'apprête à basculer dans l'horreur et l'enfer à travers la seconde guerre mondiale. L'amour est mort dans notre civilisation qui ne jure que par le pouvoir, la haine de l'autre et le sang. Le roman intervient comme une mise en garde :

⁵⁵⁵ Pascal Visset, *op. Cit.*, p. 81.

⁵⁵⁶ *Ibid*, p. 288.

⁵⁵⁷ Douglas Day, *op. Cit.*, p. 207.

la chute d'un homme peut s'étendre à l'humanité toute entière. *Under The Volcano* est ainsi un avertissement L'Histoire sert donc de point de départ mais aussi de support à l'exploration par Lowry de l'agonie d'un homme malade, en proie à l'enfer.

Cependant, le mot « guerre » peut se comprendre à un double niveau. Ainsi, la guerre qui existe dans le roman *Under the Volcano* n'est pas celle qui oppose deux armées et n'est pas une guerre qui a engendré des millions de morts. C'est une guerre qui fait rage dans le cœur de l'homme : « What was life but a warfare and a stranger's sojourn ? Revolution rages too in the tierra caliente of each human soul. No peace but that must pay full toll to hell [...]. »⁵⁵⁸ Le consul est en proie à une guerre intérieure qui le dévaste. Il livre un combat quotidien contre l'enfer qui le guette. Il se bat contre ses démons intérieurs qui le mène irrémédiablement vers une fin douloureuse et prématurée : « Sometimes I am possessed by a most powerful feeling, a despairing bewildered jealousy which, when deepened by drink, turns into a desire to destroy myself by my own imagination – not at least to be the prey of - ghosts. . »⁵⁵⁹ L'autodestruction est une guerre qui oppose la raison et la pulsion. Dans le contexte d'*Under the Volcano*, la pulsion suicidaire l'emporte tristement sur la raison. Le Consul se consume dans son enfer personnel qui s'exprime dans cette guerre contre son poison mortel : l'alcoolisme. La guerre mise en avant dans le roman de Malcolm Lowry n'est pas sanglante mais elle est véritablement meurtrière. La guerre qui embrase le cœur et le corps du consul est indubitablement une métaphore de l'enfer contemporain, elle en est un des vecteurs d'expression.

Il est évident que le fantôme de la guerre plane sur les romans du corpus à l'exception du roman de Juan Rulfo pour lequel la guerre – qu'elle soit historique ou psychologique – n'est pas une incarnation de l'enfer bien qu'au moment de l'écriture de *Pedro Páramo*, le Mexique soit plongé dans la guerre civile.. Cette guerre sert de cadre à l'expression de l'enfer moderne

⁵⁵⁸ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, op. Cit., p. 112.

Qu'était la vie, sinon une guerre et la passage sur terre d'un étranger ? La révolution fait rage aussi dans la tierra caliente de toute âme d'homme. Nulle paix qui ne doive payer plein tribut à l'enfer [...].

Malcolm Lowry, *Au-dessous Du Volcan*, op. cit., p. 200-201.

⁵⁵⁹ *Ibid*, p. 45.

Parfois m'envahit un sentiment des plus puissants, un égarement de jalousie désespérée qui, approfondi, par l'alcool tourne au désir de me détruire par ma propre imagination – au moins pour ne pas être en proie aux – fantômes –.

Ibid, p. 94.

dans la littérature, elle en est un véritable support. L'histoire du vingtième siècle a laissé un sillage profond dans la vision qu'ont les auteurs contemporains de l'enfer. Ce dernier s'en trouve alors durablement modifié. L'enfer s'incarnera désormais à travers l'homme et ce qu'il engendre. Cette configuration de l'enfer dans la littérature moderne met un point final à la comparaison entre les deux enfers : contemporain et classique. En effet, la guerre est une configuration incontestable de l'enfer qui ne pouvait avoir de sens dans l'expression de l'enfer traditionnel. La guerre en tant que configuration infernale place définitivement l'enfer du côté de l'humain et l'ancre ainsi véritablement dans la contemporanéité.

Conclusion :

La première partie de la thèse introduit et définit les concepts et sert de point de départ à la réflexion. Cette première partie permet de mettre en évidence la relation qui unit Dieu à l'enfer. Ainsi, nous avons pu constater que la figure de Dieu incarne la source même de l'enfer. En effet, la paternité du Tout-puissant est évidente dans les textes qui découlent de la tradition chrétienne comme *Inferno* de Dante ou encore *La Fin de Satan* d'Hugo. Le créateur est uni à sa création, il lui est indissociablement lié. Il en va de même dans les mythologies grecque et romaine. Les dieux et l'enfer sont reliés par un lien étroit, quasiment inextricable. Ainsi, Hadès et sa femme Perséphone sont-ils les figures divines qui siègent dans l'enfer grec – le Tartare – sans jamais le quitter. Par ailleurs, la première partie pose deux questions fondamentales auxquelles elle apporte une réponse : qu'est-ce qui peut légitimer la présence de l'enfer ? Dans quel but a-t-il été créé ? L'essence même de l'enfer est la rétribution. Payer est le maître mot qui légitime la création et l'existence du puits de l'éternelle douleur. Chaque péché et chaque acte contre nature commis durant la vie du damné sont patiemment comptabilisés et châtiés. S'applique alors une véritable loi du Talion poussée à son paroxysme, la punition étant démultipliée par rapport à la faute. L'enfer est créé pour être le lieu de l'ultime justice, de l'équité absolue dans l'après-mort. La souffrance et la torture sont souveraines, hégémoniques et décomplexées sous couvert de la rétribution des fautes. L'enfer est donc, sans équivoque, un espace de punition. Les pécheurs ne peuvent échapper à l'implacabilité de leur destin qui les guette et l'enfer devient leur dernière demeure pour l'éternité. Cette vérité qui prend naissance dans les textes issus de la religion chrétienne trouve également un écho dans les mythologies grecque et romaine. Le monde des pécheurs, le Tartare, fonctionne sur un système de vengeance gouverné par trois juges suprêmes – Minos, Rhadamanthe et Eaque – cruels et incorruptibles. La légitimité de l'enfer étant avérée, la notion de damné est logiquement définie dans la première partie. La damnation est littéralement une malédiction gravée dans l'éternité de l'enfer. Être damné, c'est être déssaisi de son corps. Celui-ci pourrit dans la tombe et l'âme, étrangement capable de ressentir et d'éprouver la douleur malgré son évanescence, est torturée et mutilée. Être damné, c'est

endurer dans sa chair fictive mille supplices à jamais. Le damné demeurera une créature perpétuellement amputée et dépossédée de son identité et de son humanité. Jamais plus il ne sera unité. Le damné est condamné à être divisé, à voir disparaître la symbiose qui unit corps et âme. L'enfer incarne donc l'image du grand séparateur qui désunit, qui brise un tout pour le fragmenter, l'éclater. Tel est le destin funeste de l'être maudit condamné à l'enfer dans la littérature classique. Le diable fait partie de ces créatures damnées et exilées en enfer. Le diable est une figure récurrente dans la littérature classique, c'est pourquoi la première partie le met en lumière. Le diable est une figure complexe et polymorphe. Il peut être Lucifer, le porteur de lumière, aux attributs paradoxalement monstrueux dans *l'Inferno* de Dante. Mais il s'incarne aussi sous les traits de Satan, l'adversaire, archange déchu et rebelle contre Dieu le père créateur chez Milton et Hugo. Le diable devient alors soit une créature défaite de son angélisme soit un monstre gigantesque cornu et griffu. Cependant le lecteur est amené à remarquer que le diable porte en lui une trace d'humanité, certes ténue, mais qui lui donne à voir un être doté d'une certaine fragilité. La vision du lecteur change et ne peut plus être unilatérale. Le diable n'est plus seulement ce monstre empli de haine et de cruauté, il est un pendant partiel de l'homme.

En outre, nous avons pu voir que l'enfer créé par Dieu a pour dessein de punir. Cependant une question implicite à l'étude de l'enfer n'a pas été posée : qu'est-ce que l'enfer ? La première partie fait la lumière sur cette question fondamentale. La littérature classique définit l'enfer comme étant un lieu. Ce lieu à part entière qu'elle situe très clairement sous terre est à la fois si loin – il est dissimulé aux yeux des vivants – et si près – il s'épanouit au centre de la terre chez Homère, Virgile, Dante. De plus, la littérature, dans la volonté d'ancrer l'enfer dans une forme de réalisme, décrit la bouche qui conduit en son sein. Cette bouche trouve son existence géographiquement sur terre mais les auteurs n'ont pas réussi à faire consensus et à la situer dans un seul et unique lieu qui conduirait assurément dans le puits du mal. L'enfer est donc traditionnellement pensé comme un en-dessous qui appartient au domaine de l'invisible, de l'intériorité et qui vibre au centre de la planète. Mais l'enfer, à l'instar du diable, est une figure protéiforme qui mute sous la plume de certains auteurs comme Milton. L'en-dessous canonique se transforme alors en un au-delà. La littérature du dix-septième et du dix-neuvième siècles, contrairement aux textes antiques et à *l'Inferno* de Dante, prend donc le parti de renier l'idée d'un enfer souterrain qui serait situé au plus près de l'humanité. L'enfer ne peut être sous terre et l'idée d'une bouche qui conduit dans ses entrailles devient obsolète. L'enfer n'est alors plus pensé comme un en-dessous mais bien un au-delà. L'enfer est un en-

dehors qui s'épanouit dans l'immensité de l'univers. Il y croît loin de la terre et perd son ancrage dans la réalité géographique terrestre. L'enfer appartient alors toujours au domaine de l'invisible mais il quitte le domaine de l'intériorité pour appartenir au domaine de l'extériorité. Les notions d'en-dessous et d'au-delà impliquent nécessairement l'idée d'un franchissement. En effet, puisque l'en-dessous et l'au-delà sont invisibles, il existe impérativement une passerelle symbolique qui permet de pénétrer ces lieux. La liminarité est un point essentiel dans le décryptage de l'enfer. Le basculement est obligatoire. La forêt – espace souvent magique qui égare – et la porte – seuil archétypal qui allie les contraires : ouverture et fermeture, vie et mort, ténèbres et lumière – sont-elles deux images récurrentes dans la littérature classique qui expriment la notion de seuil. L'enfer ne peut s'appréhender sans la notion de traversée, d'abandon. Si l'enfer est admis comme étant un lieu, il peut aussi muter et devenir un concept plus abstrait. Il sort alors de sa définition première pour se transformer en état. En effet, l'enfer peut s'incarner dans l'image d'un état dans lequel l'homme se noie et se meurt. Ainsi la première partie définit-elle les concepts inhérents à la compréhension et à l'analyse de l'enfer. Cette première partie a jeté les bases qui permettent d'observer l'évolution de l'enfer dans la littérature moderne et qui débouchent sur l'étude des figurations de l'enfer contemporain.

La seconde partie introduit les romans du corpus principal et les étudie dans leur forme. Cette partie est centrée sur la philologie de l'enfer. L'intertextualité est ainsi le premier élément qui dynamise les figurations de l'enfer. Les références intertextuelles qu'elles soient explicites, allusives ou latentes, jalonnent les romans du corpus. Elles confèrent une certaine légitimité aux arguments des auteurs et sont également le témoignage d'une admiration réelle pour les auteurs classiques qui ont écrit l'enfer. Elles enrichissent le corps de texte et l'enfer moderne se pare alors d'une dimension universelle qui traversent les cultures et les époques. L'enfer moderne s'inspire et puise ainsi dans les écrits classiques pour asseoir sa modernité et densifier sa vision de l'enfer. A cette analyse, fait suite l'étude de la structure du récit et de la voix du narrateur. L'ossature des romans modernes du corpus est souvent complexe et symbolique – orientée chez Lowry, Miller Jr et Rulfo autour de la symbolique des nombres. Cette architecture traduit la volonté de créer un récit dense qui est un véritable défi pour le lecteur. Les romans qui expriment l'enfer dans la littérature moderne sont des puzzles que le lecteur doit reconstituer au fil des pages pour en comprendre et en saisir les enjeux. La narration, quant à elle, se révèle souvent tortueuse dans la littérature moderne qui décrit

l'enfer. Elle se fait polyphonique pour exprimer la désespérance et la douleur de vivre en enfer. Elle est chorale pour créer une harmonie qui contraste avec la dissonance sémantique engendrée par l'enfer. Mais elle peut être aussi classique sans pour autant perdre de son pouvoir à raconter l'enfer. Le « il », qui traduit la présence d'un narrateur omniscient, existe chez Miller Jr et Chez Labou Tansi. Lowry, Rulfo et Volodine, au contraire, font le choix du « je » pour exprimer l'enfer. Ainsi, le « je » cher à Dante existe-t-il toujours dans la narration moderne mais il s'est enrichi car le « moi » qui raconte est devenu multiple. Cette seconde partie s'achève par l'étude de l'existence au demeurant hypothétique d'une vision infernale dans les romans du corpus. L'existence hypothétique se transforme en existence avérée. L'idée d'une vision infernale est omniprésente dans la littérature moderne. La vision infernale en littérature passe par l'omniprésence de l'absence d'espoir – renforcée dans certains cas par la forme littéraire de la dystopie – et par la souveraineté de la mort. Les romans sont jalonnés par le désespoir et la mort. L'enfer se répand sur terre et envahit les cœurs et les âmes réduisant l'espoir à l'état de chimère. Un poids pèse littéralement sur chacun des romans modernes et le lecteur ressent à chaque page l'implacabilité du destin funeste qui se dresse. L'absence d'espoir est également un élément inhérent à la figuration de l'enfer classique. Cependant, le désespoir causé par un dieu punisseur dans l'enfer classique est dans la littérature moderne le seul fait de l'homme. Pour résumer, nous pouvons dire qu'une vision infernale est donc littéralement une vision de la désespérance.

La troisième partie met en évidence les figurations qui unissent ou séparent l'enfer dans la littérature classique de l'enfer dans la littérature moderne. Elle met à jour l'évolution de l'enfer en comparant les romans du corpus primaire aux romans du corpus secondaire. La verticalité est ainsi un symbole premier de l'enfer et en est un vecteur de représentation métaphorique. Cette verticalité est une image qui fait sens dans l'imaginaire collectif et permet d'incarner l'enfer dans l'esprit de l'homme. Elle peut traduire l'élévation lorsque l'on grimpe le long de son axe mais elle exprime surtout la chute, chute du corps et de l'âme, la décadence irréversible. La verticalité est ainsi une malédiction parce qu'elle est une allégorie de l'enfer. Elle se trouve à la fois dans les romans qui appartiennent à la littérature classique et dans les romans modernes du corpus. La verticalité est donc une métaphore intemporelle de l'enfer. A l'instar de la verticalité, la figure géométrique du cercle s'exprime pleinement dans la vision traditionnelle de l'enfer et trouve également un écho dans la littérature moderne. Le cercle est alors détourné et utilisé dans sa définition dépréciative. En effet, le cercle n'est compris que

dans sa symbolique maléfique et est défait de sa perfection originelle. Le cercle est véritablement une expression et une incarnation de l'enfer, représentant le tourment, le désespoir et la souffrance, répétés à l'infini. L'image du cercle se retrouve dans trois des romans du corpus moderne et est une véritable figuration de l'enfer qu'il soit traditionnel ou moderne. Sony Labou Tansi et Walter M. Miller Jr font eux le choix de ne pas avoir recours à l'image du cercle pour exprimer symboliquement leur enfer qui s'affranchit donc des auteurs classiques. Par opposition à l'image persistante de la verticalité et du cercle, l'eau s'efface progressivement de la représentation de l'enfer dans la littérature moderne. Si l'eau était un symbole identitaire fort de l'enfer dans la littérature classique et dans les textes fondateurs, elle ne trouve plus sa place dans l'incarnation d'un enfer ancré dans la modernité. L'eau a résolument perdu son caractère méphitique et son caractère punitif. A l'exception d'Antoine Volodine qui fait de l'eau un élément maléfique, les auteurs du corpus expriment leur enfer par le biais d'autres représentations. Par opposition à l'eau jadis maléfique, le feu perdure et est toujours une figuration légitime dans la vision moderne de l'enfer. Le feu est l'élément punitif et purificateur par excellence dans l'enfer exprimé à travers les romans de la littérature classique. Dans l'enfer vu par la littérature moderne, le feu est une arme puissante et un vecteur de désolation qui a pour volonté d'anéantir l'humanité déchue. Cependant, il existe un paradoxe dans la métaphore du feu dans les romans du corpus. En effet, le feu, autrefois issu de la nature, s'est transformé en un feu artificiel, technologique, créé par l'homme pour détruire l'homme. En outre, les ténèbres enveloppantes de l'enfer de Dante ou d'Hugo se retrouvent dans la représentation contemporaine de l'enfer. Elles s'imposent même comme expression de l'enfer moderne. Elles sont la traduction d'un enfer terrestre et sont omniprésentes et mortifères. La nuit est totale et c'est dans cette obscurité maléfique que l'essentiel des scènes des romans du corpus se déroule. La nuit sert de cadre à l'incarnation de l'enfer moderne. Le ciel, la terre, les cœurs et les corps sont stigmatisés par les ténèbres qui sont une légitime métaphore infernale. La récurrence des ténèbres et de la noirceur impose une conclusion au lecteur : la lumière en tant qu'instrument divin et principe positif trouve difficilement une place dans l'enfer moderne. La littérature contemporaine la transforme littéralement en vecteur du mal, véritable adjuvant des ténèbres pour semer la désolation et la souffrance. Le soleil n'est plus cet astre qui réchauffe et nourrit la terre, il devient une malédiction, un anathème qui anéantit. L'enfer, dans la littérature contemporaine, s'exprime dans le mariage maléfique de la lumière et des ténèbres pour supplicier les hommes. Par ailleurs, une notion s'impose comme étant une véritable représentation symbolique de l'enfer

dans les romans du corpus. Le temps, dans la littérature classique, possédait déjà des caractéristiques maléfiques. L'éternité s'épanouissait ainsi chez Dante ou Milton. Les auteurs du corpus modernes donne une nouvelle dimension au temps et le complexifie. Malcolm Lowry place le temps au cœur de l'expression de son enfer dans *Under the volcano* faisant s'opposer une double logique temporelle. L'implacabilité du temps perdure dans la littérature contemporaine. Bien que l'image du cercle en tant que vecteur temporel ait perdu de sa pertinence – même si elle persiste chez Miller Jr et partiellement chez Rulfo – le temps continue à être une logique infernale. Il s'est transformé en une droite qui ne possède pas de fin chez Volodine pour qui la notion d'éternité résonne encore. L'infini ne peut se comprendre alors que dans la souffrance et l'horreur. De plus, pour l'auteur post-exotique, pour Sony Labou Tansi et pour Juan Rulfo, le temps est gigogne. Se chevauchent dans leurs romans respectifs différentes strates temporelles qui densifient le récit et traduisent l'enfer. Ainsi, il existe bel et bien un temps infernal dans la littérature contemporaine. L'enfer à travers le vecteur du temps supplicie et détruit. Le temps unit donc pour un temps encore l'enfer moderne et son modèle traditionnel. Une figure récurrente jalonnait la littérature classique qui exprime l'enfer : le guide. En effet, l'enfer ne peut se pénétrer sans la présence d'un pygmalion, d'un mentor tels la Sybille dans *L'Énéide* ou Virgile dans *Inferno*. Cette figure du guide trouve un écho lointain dans la littérature contemporaine. Elle n'est, de plus, pas restée figée dans le temps, et a évolué clairement. Ainsi, le guide s'est mué en une femme moribonde chez Rulfo, en un père disloqué à moitié mort à moitié vivant chez Labou Tansi, en un scientifique mort bientôt sanctifié chez Miller ou en une cantina omniprésente où l'alcool et le désespoir coulent à flots chez Lowry. Les personnages positifs ont cédé leur place à des figures torturées, plus ancrées dans l'humanité. Dans la littérature classique, le lecteur rencontrait souvent le personnage de Charon qui faisait passer les damnés de l'autre côté de la rive, qui les conduisait au cœur de l'enfer. Ce personnage a presque totalement disparu dans la littérature moderne tant il est devenu aisé de pénétrer dans enfer environnant. Cependant Juan Rulfo, dans un clin d'oeil à *Inferno* de Dante, transforme le muletier de *Pedro Páramo* en un Charon métaphorique. Si la barque de Charon a laissé sa place à des ânes, l'image du passeur est toujours manifeste dans le roman de Rulfo. Ainsi, Abundio est-il une âme défunte et maudite, le nocher moderne de l'enfer. La ville incarne une métaphore évidente de l'enfer dans les romans du corpus : Quauhnahuac, Comala, Yourma, Naagesh... Toutes ces villes sont infernales. Elles représentent des puits dans lesquels s'enfoncent toujours plus avant les héros malheureux des romans. Elles sont enveloppantes et maléfiques. La littérature moderne, par

opposition à la littérature classique, donne à la ville une place centrale dans l'incarnation de l'enfer. La ville est un labyrinthe humain qui détruit les âmes et pervertit les corps. Cette dernière est le théâtre même de l'enfer ce qui fait de l'enfer moderne un enfer créé par l'homme pour l'homme. La ville est une des figurations évidentes de l'enfer contemporain qui s'affranchit là véritablement de l'enfer classique. L'enfer dans sa contemporanéité est tourné vers l'humain c'est pourquoi la ville, en tant qu'espace artificiel engendré par l'homme, en est une représentation légitime ce qui ne pouvait être le cas dans un enfer classique créé par Dieu. L'enfer, dans la littérature classique, est le lieu même dans lequel la vérité éclate nue et brute. Il incarne le lieu de la révélation absolue. Malgré le fait que l'enfer soit exhumé dans la littérature moderne et qu'il appartienne au domaine du visible, il agit tout de même comme un révélateur. On pourrait penser que la vérité est systématique et accessible dans cet enfer mis à nu et exposé mais il faut aller la chercher, la découvrir. Seuls les héros des romans du corpus ont le droit de regarder la vérité en face. L'enfer dans lequel ils se trouvent immergés les amène à comprendre le monde et à appréhender la réalité dans sa nudité mais aussi sa brutalité. L'enfer dans la littérature contemporaine incarne toujours l'image du lieu de la révélation. Il permet à l'homme de regarder enfin le monde en face dans sa cruauté et sa violence, de voir son humanité décadente et déchue. Seul Sony Labou Tansi, dans son roman *La Vie et demie*, ne fait pas de l'enfer qu'il crée une source de vérité. Il n'est pas pour lui un lieu qui apporte une compréhension globale du monde. Cette troisième partie nous permet de voir que l'enfer dans la littérature contemporaine commence à s'affranchir et à s'éloigner du modèle classique que Dante et Milton ont enrichi.

La dernière partie insiste sur les métaphores qui expriment l'enfer et qui l'ancrent toujours plus dans la réalité et dans l'humanité dans les romans du corpus. Ainsi, l'enfer est devenu littéralement le pendant de la réalité dans laquelle les hommes se débattent et se noient dans la littérature moderne. A travers un mouvement de remontée des entrailles vers la surface ou par le truchement de la descente symbolique du ciel vers la terre, l'enfer est bel et bien révélé et mis à jour. L'enfer se comprend désormais comme étant un ici-bas et ne sera jamais plus un ailleurs ou un en-dessous. Il s'installe alors durablement à la surface de la terre. L'enfer moderne a donc définitivement brisé le lien avec l'enfer classique à travers le mouvement de la remontée. Ainsi, il est libéré de l'ombre de l'enfer traditionnel. L'enfer étant émergé, il est nécessaire d'étudier les espaces qui le constituent. Le lecteur est forcé d'admettre que l'espace dans les romans du corpus – exception faite de Sony Labou Tansi et de Walter M. Miller Jr –

est véritablement infernal. L'espace incarne véritablement une configuration de l'enfer que ce soit dans les espaces humains ou dans les espaces naturels. Les espaces infernaux de la littérature classique se retrouvent certes dans l'enfer moderne : volcan, ville... Mais de nouveaux espaces profondément humains viennent dissocier les configurations modernes de l'enfer des configurations traditionnelles de Dante et Milton. En effet, nous voyons émerger un enfer ancré dans l'humanité à travers des configurations spatiales nouvelles telles que : le bar, le camp, la chambre... Tous ces espaces sont créés par l'homme pour l'homme et sont dans le corpus moderne des expressions de l'enfer évidentes. L'enfer moderne se libère alors plus avant de son modèle classique. De plus, pour entériner l'idée d'un enfer entièrement tourné vers l'homme, nous pouvons remarquer que dans les romans du corpus, Dieu a rompu le lien qui l'unissait à l'humanité ou que l'humanité a brisé le lien qui la liait à Dieu. L'espoir est fébrile, friable et s'évanouit trop souvent dans la version moderne de l'enfer. La littérature contemporaine fait de Dieu un « être » dénué d'empathie et de compassion qui sème la désolation et répand l'enfer ou un grand absent. Ainsi, la figure de Dieu a beaucoup de mal à trouver une place dans un enfer moderne. La divinité de l'enfer s'est envolée pour révéler son humanité souveraine. Pour asseoir cette idée d'un Dieu qui s'est détourné des hommes ou d'un Dieu dont l'existence n'a plus de sens, on ne peut que remarquer que la mort est l'unique rédemption auquel l'humanité peut croire. La vie est une sentence cruelle, emplie de souffrance. Le paradis et le purgatoire sont certes évoqués mais jamais atteints. Seul le mal règne en maître dans la littérature moderne. L'enfer s'est plus avant éloigné de sa représentation fantasmée dans la littérature classique pour ne plus faire qu'un avec la réalité. Le damné moderne ne peut espérer voir le ciel ni même voir sa souffrance soulagée dans l'espace intermédiaire qu'est le purgatoire. L'humanité a configuré l'enfer définitivement, l'éloignant clairement de Dieu et de la rédemption. Dante et Milton concevait l'enfer dans sa relation avec Dieu. La littérature moderne ne conçoit l'enfer que dans sa relation à l'homme. L'enfer classique et l'enfer moderne glissent désormais sur deux droites qui ne peuvent se croiser. La vie est l'enfer et l'enfer est la vie. Dans cette idée d'une rédemption illusoire et chimérique, le damné en vie ne peut qu'être sentiencé. Les hommes sont littéralement châtiés par les hommes dans la littérature moderne. Dans la littérature classique, Dieu était le grand juge qui décrétait les sentences. Dans la version contemporaine de l'enfer, l'homme punit le corps, le martyrise dans la jouissance. Il se place en juge suprême qui détient le droit de vie et de mort sur autrui. L'enfer littéraire moderne donne à voir au lecteur une punition totale qui frappe l'humanité dans son entier, brisant l'espoir. L'enfer est incontestablement toujours un

lieu de châtements. Cependant, l'enfer punitif exprimé dans la littérature moderne diffère de l'enfer classique. En effet, l'enfer n'est plus une punition exigée par Dieu ou les dieux. Il est le seul fait de l'homme. L'homme créé l'enfer pour l'homme mais l'homme engendre aussi son propre enfer dans lequel il coule. Dans cet enfer ancré dans l'humanité, la figure du diable existe pourtant bel et bien. Dieu n'a plus de sens mais Satan demeure une figure pertinente. Cependant cette figure pertinente perd son caractère central. Le diable est certes omniprésent dans les romans contemporains mais l'enfer qu'ils décrivent ne s'articule plus autour de lui. Il est d'ailleurs rarement cité de façon explicite. Sa présence est plutôt révélée par la compréhension du lecteur. Le diable, dans une version moderne de l'enfer, ne peut plus être un ange déchu ou un monstre mythologique. Ainsi la métaphore absolue de Satan dans les romans du corpus est création de l'homme ou pire l'homme lui-même. Le diable – incarné chez Miller Jr dans le champignon atomique qui s'étend dans le ciel – exprime la guerre qui fait rage dans le cœur des hommes. L'enfermement est à la racine même de l'existence de l'enfer. En effet, l'enfer est un espace clos dont le dessein est d'emprisonner les âmes pécheuses afin de les châtier pour l'éternité. La notion d'enfermement existe bel et bien dans la représentation de l'enfer chez les auteurs classiques. Cependant, si l'enfermement ne s'exprimait que dans les limites géographiques de l'enfer chez Dante et Milton, il n'en va pas de même dans le corpus moderne. L'enfer, dans sa modernité, place l'enfermement, multiple, au centre de sa représentation. L'enfermement est duel dans le corpus contemporain : il peut être physique à travers l'emprisonnement du corps ou psychologique à travers la douleur d'être au monde. Que ce soit dans un camp, une ville, un village, dans l'isolement qu'est la condition humaine ou à travers le cycle cruel du temps, l'enfermement est littéralement une figuration de l'enfer moderne dans la littérature. Pour finir, le fantôme de la guerre – Seconde Guerre mondiale ou encore dictature soviétique – plane sur les romans du corpus à l'exception du roman de Juan Rulfo pour qui la guerre quelle qu'elle soit n'est pas une représentation de l'enfer. Ainsi, ces guerres servent de cadre à l'expression de l'enfer moderne dans la littérature, elles en sont un véritable support. L'histoire du vingtième siècle a laissé un sillage profond dans la vision qu'ont les auteurs contemporains de l'enfer. Ce dernier s'en trouve alors durablement modifié. L'enfer ne pourra s'incarner désormais qu'à travers l'homme et ce qu'il engendre.

L'enfer traditionnel était donc configuré dans le sens où il ne pouvait être qu'un lieu, projeté, pensé, ancré dans l'abstrait. L'enfer moderne est transformé en une condition symbolisée par

des métaphores. L'invisible et l'indicible ont muté pour s'inscrire désormais dans le visible et l'exprimable. L'enfer dans la littérature contemporaine, bien qu'ayant conservé quelques représentations classiques comme nous avons pu le voir, s'est affranchi de son modèle traditionnel décrit par Homère, Virgile, Dante, Milton et Hugo. L'enfer moderne est devenu libre et existe dorénavant indépendamment de son ancêtre traditionnel.

Si l'on devait résumer les figurations de l'enfer littéraire contemporain à une seule, on choisirait l'homme parce que l'enfer, dans sa modernité, est entièrement tourné vers l'humain. Deux questions découlent alors de ce constat : cet enfer littéraire contemporain refiguré par le vingtième siècle et l'Histoire qui en découle peut-il servir de modèle à l'émergence d'un enfer repensé par le ving-et-unième siècle ? Ou bien les figurations de l'enfer littéraire trouvent-elles un point final à travers l'humanité ?

Index des noms propres

A

Abundio	101, 102, 162, 181, 182, 215, 274
Aitko	17, 209, 260
Alain Nadaud	18
Anne Roche	106, 254
Antoine Volodine	7, 8, 13, 14, 17, 82, 83, 92, 105, 114, 116, 125, 134, 136, 146 151, 162, 177, 197, 198, 208, 228, 232, 240, 253, 254, 272
Arthur Rimbaud	71

B

Babylone	19, 183, 188
Belzébuth	39, 40, 43, 98
Bertrand Westphal	1, 85, 102, 114, 122, 161, 216

C

Chaïdana	16, 107, 153, 174, 175, 218, 219, 220, 241, 255, 267
Charon	178, 181, 182, 274
Comala	16, 84, 85, 88, 94, 101, 102, 113, 114, 122, 135, 140, 148 149, 153, 161, 162, 174, 181, 182, 189, 199, 200, 204, 206, 215, 216, 217, 226, 227, 230, 231, 243, 247, 266, 274

D

dante	10, 38, 75, 94, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 121, 131, 146, 147, 188, 202
Dante	7, 8, 10, 22, 29, 30, 34, 35, 41, 47, 48, 51, 54, 57, 63, 68, 69, 70 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 84, 85, 87, 88, 96, 97, 98, 103, 108, 110, 112, 113, 114, 115, 119, 120, 123, 129, 133, 138, 145, 156, 162, 164, 170, 172, 173, 175, 177, 179, 185, 195, 196, 200, 202, 225, 246, 249, 269, 270, 272, 273, 274, 290
dieu	19, 24, 25, 26, 27, 47, 65, 98, 113, 127, 128, 178, 188, 192, 200, 228 229, 232, 239, 241, 245, 269, 276
Dieu	20, 22, 23, 24, 26, 27, 31, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 49, 52, 57, 65, 67 77, 81, 82, 83, 100, 104, 111, 117, 119, 131, 137, 138, 142, 144, 183, 191, 202, 203, 204, 206, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 239, 241, 245, 250, 269, 270, 275, 276
dité	10, 13, 18, 56, 65, 91, 129, 144, 163, 184, 193, 198, 201, 226, 274

Dité	185, 186, 295
Dolores	174
Dominique Viart	13
Dorotea	16, 102, 162, 201
Douglas Day	9, 99, 258

E

Eaque	31, 269
eden.....	24, 31
Eden	77, 126, 231
énéé.....	16, 104
Énée	170, 194
Étienne Klein	155

F

Farolito	125, 148, 191, 213, 264
Francis	17, 175, 176, 220, 222, 223, 237

G

Geoffrey Firmin.....	9, 15, 75, 78, 124, 141, 159, 176, 211, 213, 265
Georges Minois	18, 19, 241, 245, 276
Georges Poulet.....	119
Gilbert Durand.....	44, 144, 157
Goethe.....	46, 56, 57, 169, 173, 202, 204
Gomorrhe.....	82, 137, 143, 183, 190

H

Hercules	178
Hésiode	19, 76
Homère	8, 19, 61, 76, 110, 111, 119, 193, 195, 270
Hugh	9, 73, 74, 123, 265
hugo	61, 122, 155
Hugo.....	8, 15, 42, 44, 45, 46, 50, 51, 61, 109, 111
121, 122, 145, 146, 155, 167, 202, 225, 246, 269, 270, 273	

J

Jacques Laruelle	123
Jacques Le Goff.....	111
Jean-Marie Kouakou.....	11
Jean-Michel Devésa.....	11, 12, 238

Jean-Paul Sartre	8
Jésus-Christ.....	19, 39, 56, 235, 241
John Milton.....	8, 23, 43, 62, 79, 112, 137, 167
Jorge Luis Borges	57
Joseph Conrad	228
Juan Preciado.....	16, 85, 101, 102, 113, 114, 122, 149, 161 162, 173, 174, 182, 199, 200, 201, 205, 214, 215, 266
Juan Rulfo.....	7, 8, 10, 84, 88, 101, 102, 103, 113, 135 153, 161, 166, 181, 189, 199, 205, 226, 230, 242, 247, 259, 266, 273, 274, 276, 293, 294, 296, 297
Juliette Vion-Dury.....	1, 3, 162, 200

L

la Sybille.....	274
Labou Tansi	7, 8, 11, 12, 13, 16, 17, 82, 90, 107, 108, 134 143, 153, 159, 160, 166, 174, 175, 177, 190, 201, 206, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 227, 233, 235, 236, 237, 241, 248, 249, 255, 256, 257, 267, 268, 272, 273, 274, 275, 285
le consul.....	75, 148, 264
le Consul.....	9, 15, 76, 77, 88, 94, 95, 98, 101, 124, 141, 142 148, 152, 158, 159, 198, 211, 212, 213, 244, 258, 264, 265, 266
Le consul	74, 191, 243, 244, 258, 263
Le Consul.....	76, 77, 78, 124, 125, 158, 159, 198, 212, 232, 244, 246, 247, 258, 259, 264, 265
le Guide providentiel	90
le Guide Providentiel.....	153, 160, 174, 175, 217, 218, 227, 235, 236, 238, 248, 256, 267
Le Guide Providentiel.....	218, 235, 236, 238, 248
Leibowitz	8, 14, 15, 17, 18, 79, 81, 89, 90, 93, 103, 142, 164 165, 175, 176, 206, 220, 221, 222, 223, 231, 237, 249, 251, 252, 262, 298
Lilith	17, 83, 105, 260
Lowry.....	8, 9, 10, 15, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 94, 95, 98 99, 100, 101, 103, 107, 108, 117, 118, 122, 123, 124, 135, 141, 142, 143, 147, 148, 152, 157, 158, 159, 165, 176, 177, 190, 191, 192, 198, 205, 211, 212, 213, 214, 227, 228, 232, 243, 244, 246, 247, 257, 258, 259, 263, 266, 271, 272, 273, 274
Lucifer	39, 40, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 90, 111, 114, 164, 165, 231 246, 247, 248, 249, 262, 270
LUCIFER	249
Lucrèce	241, 245, 277

M

Malcolm Lowry.....	8, 9, 73, 74, 75, 79, 98, 99, 101, 103, 117, 135 141, 143, 157, 159, 165, 176, 177, 190, 192, 198, 205, 211, 227, 228, 232, 243, 244, 257, 259, 263, 273
Martial	16, 82, 90, 153, 160, 174, 175, 218, 219, 227, 235, 236, 238, 255, 256, 257, 267

Miller Jr.....	8, 14, 15, 17, 79, 80, 81, 95, 103, 105, 108, 135, 142, 149, 151 164, 165, 175, 188, 198, 199, 206, 220, 222, 224, 225, 231, 232, 235, 237, 239, 240, 249, 251, 252, 253, 262, 271, 272, 273, 275, 276, 298
milton.....	188
Milton.....	8, 23, 43, 44, 51, 62, 63, 66, 67, 68, 79, 87, 112, 115, 116, 121 129, 137, 144, 167, 186, 202, 225, 246, 270, 273
minos	181
Minos.....	31, 193, 269
N	
Naagesh	105, 190, 209, 234, 274
O	
Oaxaca	148, 212
P	
Pascal Visset.....	76, 123, 125, 141, 158, 159, 257, 265
Paul Claudel	33, 169
Pedro Páramo.....	7, 8, 10, 11, 16, 94, 101, 102, 122, 153, 162, 173, 174, 181 182, 189, 199, 200, 204, 214, 216, 217, 230, 243, 266, 267, 274
Pierre Brunel.....	110, 204
Platon.....	28
Q	
Quauhnahuac.....	15, 75, 76, 78, 100, 117, 118, 124, 136 141, 176, 190, 191, 205, 206, 212, 257, 263, 264, 265, 274
R	
Rhadamanthe	31, 269
Rulfo.....	7, 8, 10, 84, 85, 88, 94, 101, 102, 103, 108, 113, 114, 122 135, 148, 149, 153, 161, 162, 165, 166, 173, 177, 181, 182, 189, 199, 200, 204, 205, 214, 215, 216, 217, 226, 230, 231, 242, 243, 247, 248, 259, 266, 271, 272, 273, 274, 276, 293, 294, 296, 297
S	
Satan.....	21, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 61, 62, 68, 79, 109, 111 112, 113, 115, 121, 122, 129, 146, 153, 155, 167, 187, 188, 226, 246, 247, 248, 249, 250, 267, 269, 270, 276, 288
Sénèque.....	53, 178
Sodome.....	82, 137, 183

Sony Labou Tansi.....7, 8, 11, 12, 13, 16, 17, 82, 90, 107, 134, 153, 159, 160
166, 174, 190, 201, 206, 217, 220, 222, 224, 233, 235, 241, 248, 255, 256, 267, 273, 274, 275,
285

Susana..... 88, 102, 216, 230

T

Thérèse d'Avila..... 71

U

Ulke 17, 105, 197, 209, 232

Ulrike..... 105, 197, 232

Ulysse 57, 61, 193

V

Victor Hugo 8, 44, 46, 50, 61, 109, 111, 145, 155, 167

Virgile... 8, 53, 59, 76, 97, 98, 110, 131, 170, 172, 175, 177, 178, 185, 194, 195, 270, 274, 290

Volodine.....7, 8, 13, 14, 17, 82, 83, 92, 94, 105, 106, 107, 108, 114, 116, 117, 125

134, 136, 142, 146, 147, 151, 162, 163, 164, 165, 177, 190, 197, 198, 205, 208, 209, 210, 211,
228, 229, 232, 234, 238, 240, 247, 253, 254, 255, 260, 261, 262, 272, 273

W

Walter M. Miller Jr.....8, 14, 15, 17, 79, 135, 149, 151, 165, 198, 199, 206, 222, 224
225, 231, 232, 235, 237, 240, 249, 251, 262, 275, 298

William Blake..... 49, 50, 55, 78, 167, 185

Y

Youri Lotman 113, 116

Yourma..... 90, 217, 218, 220, 256, 274

Yvonne 9, 15, 101, 123, 141, 159, 212, 213

Z

zain 9, 11

Zain..... 17, 105, 142, 210, 260

Zerchi..... 17, 249

Annexes

Nomenclature des annexes

- Annexe 1 : *Under the Volcano*, John Huston – Affiche du film
- Annexe 2 : Fragment du manuscrit *Le Commencement des douleurs* – Sony Labou Tansi
- Annexe 3 : Plate 2 – *William Blake's Divine Comedy illustrations*
- Annexe 4 : « Le Jardin des plaisirs », Jérôme Bosch – Aile droite du triptyque intitulée « L'Enfer »
- Annexe 5 : « Satan », Illustration de Gustave Doré pour *Paradise lost*
- Annexe 6 : « Le Diable », Illustration pour *La Divine Comédie* – Sandro Botticelli
- Annexe 7 : Plate 72 – *William Blake's Divine Comedy illustrations*
- Annexe 8 : « Le Diable logicien », Salvador Dali – Illustration pour *La Divine Comédie*
- Annexe 9 : Plate 66 – *William Blake's Divine Comedy illustrations*
- Annexe 10 : Plate 4 – *William Blake's Divine Comedy illustrations*
- Annexe 11 : « Solo ellos sacaron provecho », photographie de Juan Rulfo
- Annexe 12 : « L'Entonnoir », Dessin de Sandro Botticelli pour *La Divine Comédie*
- Annexe 13 : « Dante et Virgile aux enfers » – Eugène Delacroix

- Annexe 14 : « En la sierra zapoteca », photographie de Juan Rulfo
- Annexe 15 : « La Tour de Babel », Pieter Brueghel l' Ancien
- Annexe 16 : « La Ville de Dité », Jérôme Bosch – Aile droite du triptyque « Le Chariot à foin »
- Annexe 17 : *A Canticle for Leibowitz*, Walter M. Miller Jr – Illustration pour l'édition originale
- Annexe 18 : « Desamparo », photographie de Juan Rulfo
- Annexe 19 : « Panthéon de Huamantla » à Tlaxcala, photographie de Juan Rulfo
- Annexe 20 : « Mushroom Cloud#1010 », Satoshi Furui
- Annexe 21 : « Chute des anges, création d'Eve, le péché, le bannissement du Paradis », Jérôme Bosch – Aile gauche du triptyque « Le Chariot à foin »
- Annexe 22 : « Caïn ou Hitler en enfer », Georges Grosz

Bibliographie

Corpus principal :

- Labou Tansi Sony, *La Vie et demie*, Collection « Points », Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- Lowry Malcolm, *Under the Volcano*, (1947), Londres, Penguin Books, 1962.
- Lowry Malcolm, *Au-dessous Du Volcan*, traduit de l'anglais par Stephen Spriel avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur, (1947), Collection « Folio », Paris, Gallimard, 1959.
- Miller Jr Walter M., *A Canticle for Leibowitz*, Collection « Spectra », New-York, Bantam Books. 1960.
- Miller Jr, Walter M., *Un Cantique pour Leibowitz*, (1960), traduit de l'américain par Claude Saunier, Collection « Folio Science-fiction », Paris, Denoël, 1961-2002.
- Rulfo Juan, *Pedro Páramo*, Collection « Letras Hispánicas », (1955), Madrid, Catedra, 2002.
- Rulfo Juan, *Pedro Páramo*, traduit de l'espagnol par Roger Lescot, Collection « L'imaginaire Gallimard », (1955), Paris, Gallimard, 1979.
- Rulfo Juan, *Pedro Páramo*, (1955), traduit de l'espagnol par Gabriel Iaculli, Collection « NRF », (1955), Paris, Gallimard, 2005.
- Volodine Antoine, *Des Enfers fabuleux*, Collection « Présence du futur », Paris, Denoël, 1988.

Corpus secondaire :

- Homère, *L'Odyssée*, traduit du grec par Victor Bérard, Collection « Les Classiques de poche », (1931), Paris, Le Livre de poche, 1996.
- *La Bible*, textes traduits par André Chouraqui, Desclée de Brouwer, Paris, 2007.
- *La Bible de Jérusalem*, traduction en français sous l'École biblique de Jérusalem, collection « Pocket », Paris, Les Éditions du cerf, 1998.
- Virgile, *L'Énéide*, Livres I à VI, traduit du latin par André Bellessort, Collection « Les Universités de France », Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- Alighieri Dante, *La Divine Comédie – L'Enfer*, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Collection « Edition bilingue », (1985), Paris, Flammarion, 1992.
- Milton John, *Le Paradis perdu*, traduit de l'anglais Chateaubriand, Collection « Littérature et politique », Paris, Belin, 1990.
- Lowry Malcolm, *Sombre comme la tombe où repose mon ami*, traduit de l'anglais par Clarisse Francillon, (1968), Paris, Denoël, 1970.
- Volodine Antoine, *Des Anges mineurs*, Collection « Points », Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Collection « NRF », Paris, Gallimard, 1998.

Ouvrages théoriques :

- Adam Jean-Michel, Heidmann Ute, *Le Texte littéraire – Pour une approche interdisciplinaire*, Collection « Au cœur des textes », Paris, Academia Bruylant, 2009.
- Agamben Giorgio, *État d'exception – Homo sacer*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Collection « L'Ordre philosophique », Paris, Le Seuil, 2003.
- Agamben Giorgio, *Homo sacer – Le pouvoir souverain et la vie nue*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Collection « L'Ordre philosophique », Paris, Le Seuil, 1997.
- Asholt Wolfgang, Dambre Marc, *Un Retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

- Baschet Jérôme, *Les Justices de l'au-delà – Les Représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIème – XVème siècles)*, Rome, École française de Rome, 1993.
- Caillois Roger, *Le Mythe et l'homme*, Collection « Folio essais », Paris, Gallimard, 1938.
- Durand Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Collection « Ateliers de l'imaginaire », Grenoble, Ellug, 1996.
- Durand Gilbert, *Introduction à la mythologie – Mythes et sociétés*, Collection « Spiritualités », Paris, Albin Michel, 1996.
- Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, (1969), Paris, Dunod, 1984.
- Fabre Pierre-Antoine, *Ignace de Loyola – Le Lieu de l'image*, Collection « Contextes », Paris, Vrin/EHESS, 1992.
- Hilberg Raul, *Holocauste : les sources de l'histoire*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Collection « NRF essais », Paris, Gallimard, 2001.
- Klein Étienne, *Le Temps*, Collection « Dominos », Paris, Flammarion, 1995.
- Kotek Joël, Rigoulot Pierre, *Le Siècle des camps*, Paris, J. C. Lattès, 2000.
- Le Goff Jacques, *Le Dieu du Moyen-Age*, Entretiens avec Jean-Luc Pouthier, Collection « Qui donc est Dieu ? », Paris, Bayard, 2003.
- Le Goff Jacques, *L'Imaginaire médiéval*, Collection « Bibliothèque des histoires », Paris, Gallimard, 1985.
- Le Goff Jacques, *La Naissance du purgatoire*, Collection « Bibliothèque des histoires », Paris, Gallimard, 1981.
- *Le Lieu dans le mythe*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Collection « 3espaces humains », Limoges, PULIM, 2002.
- Lotman Youri, *La Sémiosphère*, traduction de Anka Ledenko, Collection « Nouveaux Actes sémiotiques », Limoges, PULIM.
- Maureille Bruno, *Les Origines de la culture – Les Premières Sépultures*, Collection « Le Collège de la cité », Paris, Éditions le pommier, 2004.
- Minois Georges, *Histoire de l'enfer*, Collection « Que sais-je ? », Paris, PUF, 1994.
- Mofaux Louis-Marie, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, (1980), Paris, Armand Colin, 1999.

- Poulet Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1963.
- Ricoeur Jacques, *Temps et récit, Volume I : L'Intrigue et le récit historique*, Collection « Points », Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- *Utopie, Dystopie – Entre imaginaire et réalité*, sous la direction d'Elaine Després, Revue « Postures », Montréal, UQAM, 2010.
- Thomas Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975.
- Westphal Bertrand, *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte*, Collection « Paradoxe », Paris, Les Editions de minuit, 2011.

Ouvrages critiques :

- Allard Sébastien, *Dante et Virgile aux Enfers d'Eugène Delacroix*, Collection « Les Dossiers du Musée du Louvre », Paris, Éditions de La Réunion des musées nationaux, 2004.
- Borges Jorge Luis, *Neuf essais sur Dante*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Collection « Arcades », (1982), Paris, Gallimard, 1987.
- Bradu Fabienne, *Echos de Páramo – Lecture de Pedro Páramo de Juan Rulfo*, traduit de l'espagnol par Sylviane Descotte, Collection « Palimpsestes », (1989), Paris, La Lettre volée, 1995.
- Brunel Pierre, *L'Évocation des morts et la descente aux enfers – Homère, Virgile, Dante, Claudel*, Paris, Sedes, 1974.
- Caland Fabienne C., *Seuils, passages, parole – Les lieux initiatiques dans The Lord of the rings (Tolkien), Paradise lost (Milton) et Inferno (Dante)*, Limoges, PULIM.
- Crouzet-Pavan Élisabeth, *Enfers et paradis – L'Italie de Dante et de Giotto*, Collection « Histoire », Paris, Albin Michel, 2001.
- Day Douglas, *Malcolm Lowry*, traduit de l'américain par Clarisse Francillon, Collection « Grandes Biographies », Paris, Editions Buchet/Castel, 1975.
- Devésa Jean-Michel, *Sony Labou Tansi – Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

- *Ecos critiques de Rulfo – Actas de las jornadas del cincuentenario de Pedro Páramo – Paris, Limoges, Toulouse*, Collection « Estudios y ensayos », México, Coeditada por Rima 2 y ADEHL, 2006.
- *Écritures contemporaines 8 – Antoine Volodine – Fictions du politique*, textes réunis et présentés par Anne Roche avec la collaboration de Dominique Viart, Collection « La Revue des Lettres modernes », Caen, Minard, 2006.
- Kouakou Jean-Marie, *La Pensée de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Makouta-Mboukou Jean-Pierre, *Enfers et paradis des littératures antiques aux littératures nègres*, Collection « Illustration comparée de deux mondes surnaturels », Paris, Honoré Champion, 1996.
- Nadaud Alain, *Aux Portes des enfers – Enquête géographique, littéraire et historique*, Collection « Aventure », Paris, Actes sud, 2004.
- Tatard Béatrice, *Juan Rulfo photographe – Esthétique du royaume des âmes*, Collection « Recherches et documents Amériques latines », Paris, L'Harmattan, 1995.
- Visset Pascal, *Le Temps, l'autre et la mort dans trois fictions du milieu du XXème siècle – El jardín de senderos que se bifurcan de J. L. Borges, Under the Volcano de Malcolm Lowry et Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq – La question de la fiction*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- *Utopie, Dystopie – Entre imaginaire et réalité*, sous la direction d'Elaine Després, Revue « Postures », Montréal, UQAM, 2010.

Autres ouvrages :

- *Babylone – L'album de l'exposition*, sous la direction de Béatrice André-Salvini, Paris, Hazan/ Musée du Louvre éditions, 2008.
- Batard Yvonne, *Les Dessins de Sandro Botticelli pour La Divine Comédie*, Collection « Jeu savant », Paris, Olivier Perrin Éditeur, 1952.
- Bindman David, *La Divine Comédie – William Blake*, traduction de Nicholas Powell, Bibliothèque de l'image, 2000.

- Blake William, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, traduit de l'anglais par Alain Suied, Orbey, Arfuyen, 2004.
- Blake William, *Williams Blake's – Divine Comedy illustrations*, New York, Dover publications inc., 2008.
- Bosch Hieronymus, *El Jardín de las delicias*, Berlin, Prestel, 2004.
- Bosing Walter, *Jérôme Bosch – Entre le ciel et l'enfer*, Cologne, Taschen, 1992.
- Bosing Walter, *Tout L'Oeuvre peint de Bosch*, Collection « Le Musée du monde », Cologne, Taschen, 2006.
- Calvin Jean, *Anges, diables et péchés*, Paris, Éditions de la différence, 1991.
- *Catalogue des cents illustrations de Salvador Dali pour La Divine Comédie de Dante Alighieri*, Paris, Éditions d'art Les Heures claires.
- Claudel Paul, *Le Repos du septième jour*, Paris, Mercure de France, 1931.
- Conrad Joseph, *Au Cœur des ténèbres*, traduit de l'anglais par Jean Deurbergue, Collection « Folio », (1985), Paris, Gallimard, 1996.
- D'Avila Thérèse, *Autobiographie in Œuvres complètes*, traduit de l'espagnol par Marcelle Auclair, Paris, Desclée de Brouwer, 1964.
- De Loyola Ignace, *Exercices spirituels – Le Testament*, traduit de l'espagnol par Pierre Jennesseaux S. J., Collection « Poche – Retour aux grands textes », (1991), Paris, Arléa, 2002.
- Doré Gustave, *Doré's illustrations for Paradise lost*, New York, Dover publications inc., 1993.
- *Évangiles apocryphes*, réunis et présentés par France Quéré, Collection « Sagesses », Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Freud Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, traduit en français par I. Meyerson, (1926), Paris, PUF, 1996.
- Giorgi Rosa, *Anges et démons, repères iconographiques*, traduit de l'italien par Dominique Férault, Collection « Guide des arts », Paris, Éditions Hazan, 2004.
- Golding William, *Sa Majesté des mouches*, traduit de l'anglais par Lola Tranec, Collection « Folio », (1954), Paris, Gallimard, 1956.
- Hésiode, *La Théogonie in La Théogonie, Les travaux et les jours, et autres poèmes*, collection « Classique », Livre de poche, Paris, 1999.

- Hésiode, *Théogonie*, traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- Hugo Victor, *La Fin de Satan in La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, Collection « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Gallimard, 1950.
- *L'Épopée de Gilgamesh*, traduit de l'akkadien par Jean Bottéro, Collection « L'Aube des peuples », Paris, Gallimard, 1992.
- *L'Épopée de Gilgamesh*, traduit de l'arabe par Abed Azrié, Paris, Berg international éditeurs, 1979.
- *Le Livre des morts des anciens égyptiens*, traduit et commenté par Paul Barguet, Collection « Littératures anciennes du Proche-Orient », Paris, Les Éditions du cerf, 1967.
- Levi Primo, *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Collection « Pocket », Paris, Julliard, 1987.
- Lucrèce, *De La Nature*, traduction de José Kany-Turpin, (1993), Paris, Flammarion, 1997.
- Nérét Gilles, *Dali*, (1987), Cologne, Taschen, 2004.
- Nérét Gilles, *Delacroix*, Collection « Le Monde », Cologne, Taschen, 2006.
- Platon, *La République*, traduction de Georges Leroux, (2002), Paris, G. F. Flammarion, 2004.
- Rimbaud Arthur, *Œuvres complètes*, Collection « La Pléiade », Paris, Gallimard, 2009.
- Rimbaud Arthur, *Une Saison en enfer, Illuminations et autres textes*, Collection « Classique », Paris, Le Livre de poche, 1998.
- Sartre, *Huis-clos in Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1947.
- Sénèque, *Hercules furens in Tragédies*, Tome I, traduit par François-Régis Chaumartin, Collection « Les Universités de France », Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- Sénèque, *Hercule furieux in Tragédies*, Tome I, traduit par Léon Hermann, Collection « Collection des Universités de France », Paris, Les Belles Lettres, 1924.
- Von Goethe Johann Wolfgang, *Faust I et II*, traduit de l'allemand par Jean Malaplate, Paris, Flammarion, 1984.

Table des matières

Sommaire	4
Introduction :	5
Chapitre 1 – Définition des concepts	22
1 - Dieu (x) et l'enfer	22
2 – L'enfer, la punition éternelle	27
3 – Être damné	33
4 - La figure du diable	37
5- Situer l'enfer	52
Chapitre 2 – La philologie de l'enfer	74
1- Analyse de l'intertextualité dans les romans du corpus	74
2- Structure du récit et narrateur de l'enfer	88
3 – Qu'est-ce qu'une vision infernale ?	102
Chapitre 3 – Caractéristiques symboliques de l'enfer.....	112
1- Les figures géométriques	112
2- Le mariage des contraires	130
3- L'omniprésence des Ténèbres	148
4– Le temps infernal : un paradoxe.....	159
5- La figure du guide : l'initiateur et le passeur.....	171
6 – La ville, nouvelle incarnation de l'enfer ?	186
7- Le Lieu de la révélation	197

Chapitre 4 – Vers un enfer ancré dans l'humanité.....	206
1 - L'émergence de l'enfer	206
2- L'espace dans les romans du corpus	212
3 - Vers une absence totale de Dieu	231
4 – Le paradis et le purgatoire ont-ils encore un sens ?	236
5 – L'enfer est-il toujours un lieu de châtements ?	240
6 – Le nouveau visage de Satan	254
7 – La notion d'enfermement	259
8 - Le fantôme de la guerre	269
Conclusion :	279
Index des noms propres	289
Nomenclature des annexes	295
Bibliographie.....	319