

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyzes*, printemps-été 2006

Rosa PALAMARIS

De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort

« Le grand roman épique, goguenard, rabelaisien, j'en demande pardon au M.L.F, n'est pas un travail de femme. »¹ C'est en ces termes que Robert Kanters a accueilli le premier roman de Christiane Rochefort, *Le Repos du guerrier*. Le mépris offusqué du critique se comprend à la lumière du caractère en effet goguenard, rabelaisien et profondément subversif des romans de Rochefort, qui s'emploient tous à fragmenter le discours amoureux, à dévoiler la place du culturel au sein de la représentation de l'amour. Au-delà d'un simple mécanisme, Rochefort perçoit une fonction qu'elle commente dans un entretien avec Jean Hurtin : « Ce qui me travaillait, c'était le thème de l'amour tel qu'on le vit dans ce monde-ci, de la fonction aliénante de l'amour dans la société. » (1976, p. 10) En posant la corrélation entre sphère privée — celle de l'enchantement amoureux — et sphère publique, Rochefort définit un féminisme qui, en dépit du risque de ridicule toujours projeté sur de tels discours, suppose une idéologie vaste et ouverte. En somme, c'est questionner le monde avec entêtement.

L'amour est un des fils privilégiés des tissus romanesques rochefortiens, plus encore, un lieu de croisement, d'enchevêtrement où se côtoient conscience, humour, sexualité et politique. Dans ses romans réalistes, principalement dans *Les Stances à Sophie* et *Les Petits Enfants du siècle*, Christiane Rochefort remet directement en cause le mythe amoureux; dans son utopie, *Archaos ou le Jardin étincelant*, et dans sa dystopie², *Une rose pour Morrison*, le thème de l'amour n'apparaît plus

¹ Critique de Robert Kanters, reproduite dans 1978a, p. 246.

² On reconnaîtra dans le mot « dystopie » le préfixe *δυσ* et le nom commun *τοπος*. Ce préfixe marque une idée de difficulté et de malheur, de nocivité par

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyzes*, printemps-été 2006

en propre, mais chaque personnage s'y manifeste comme un emblème du rapport au désir. Parallèlement à ce glissement entre amour et désir, les modalités énonciatives évoluent : là où l'ironie semblait la seule voix légitime, un comique plus frivole, plus scénique, prend peu à peu place dans l'univers utopique de Rochefort.

Il y aurait donc une corrélation entre genre, énonciation et modalisation du discours : les romans réalistes, dont la visée est en premier lieu didactique, correspondent à un positionnement de victime des narratrices qui appelle le ton ironique, frôlant parfois le cynisme; les romans utopiques, privilégiant une instance narrative éclatée, donnent place à un humour davantage scénique, permettant non seulement d'accéder à la remise en cause carnavalesque des rôles amoureux, mais aussi de dépasser la notion de genre sexué, au profit de l'idée de corps ouvert, de Désir Désirant. Bien sûr, il ne s'agit pas de dire que le choix de l'ironie exclut catégoriquement celui de l'humour, mais plutôt de donner à voir une palette humoristique. Nous nous interrogerons sur l'interaction entre humour et amour, notion ambivalente recouvrant tant l'Amour institutionnalisé et, par cela même, exalté, que le désir nu, libéré de toute stéréotypie.

Les romans réalistes : parodie et démystification de l'amour

La fragmentation du discours amoureux, son éclatement, dépend d'une source ironique qui nous permet d'identifier les *Stances à Sophie* et les *Petits Enfants du siècle* à des romans de l'amour démystifié. Le sujet des *Stances à Sophie* peut se résumer en quelques mots : la mort du désir sous le joug d'un bourreau nommé aléatoirement Amour ou Bonheur. Par son intertextualité, Rochefort met en lumière deux représentations

rapport à l'harmonie humaine. Τοπος signifie couramment le lieu. Toutefois, il serait intéressant de remarquer que dans une occurrence, ce nom signifie lieu malade lorsqu'il s'agit d'un organisme. La dystopie signifie le lieu nocif, lieu constitué comme corps, organisme social. Le terme de dystopie est peu usité. Nous l'empruntons à Isabelle Constant. Pour notre part, nous n'utiliserons la distinction utopie-dystopie que dans le but de distinguer les propriétés plus spécifiques d'*Archaos* et d'*Une Rose pour Morrison*. Aussi, au cours de cet article, opposerons-nous plus globalement les romans à dominante réaliste aux romans à dominante utopiste.

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

de l'amour, dont la confrontation dévoile en soi une distance ironique. D'une part, la chanson de garde dont est issu le titre du roman, invitation au déchiffrement et à la re-symbolisation et, d'autre part, l'évocation rapide, mais saisissante, du *Phèdre* de Platon. Quel que soit le milieu culturel du lecteur³, celui-ci est forcé de se confronter à la réécriture de ses présupposés : l'identification de l'hypotexte force le lecteur à se positionner.

Au seuil⁴ même des *Stances à Sophie*, la pensée rochefortienne se dévoile rouée et la sagesse perfide, perturbant l'horizon d'attente. Celui qui connaît la chanson de garde ne peut qu'être déçu par ce roman qui se plaît à déjouer les attentes libidineuses d'un tel lecteur. Pour les autres, un questionnement s'impose. Quel est ce personnage dont on ne trouve nulle trace? Il faut attendre la fin du roman pour que le titre prenne sens, renouant de manière saugrenue avec l'étymologie. Rochefort nous propose bien une leçon de sagesse, mais plaisamment dévoyée : à l'instant de quitter le toit conjugal, Céline échange avec son beau-frère quelques répliques aboutissant à chantonner une mélodie paillardie, comme un air connu évocateur de vieux clichés⁵.

³ C'est le même principe d'ouverture que l'on trouve dans la création des néologismes d'*Une Rose pour Morrison*, où se mêlent création facilement saisissable, comme « ahurifié », création volontairement vulgaire comme « conifié », ou remotivation savante comme dans l'emploi du verbe « remembrer » (voir p. 30, 190 et 37). Pour une étude précise des néologismes d'*Une Rose pour Morrison*, on peut consulter avec intérêt l'article de Monique Crochet.

⁴ Au sens que confère Gérard Genette à ce terme.

⁵ On trouve déjà une évocation fugace de la chanson de garde dès le premier chapitre qui, toutefois, ne permet pas encore une identification certaine. La citation finale, par la mise en page et la typographie, théâtralise le processus de reconnaissance, appelant une relecture de l'œuvre attentive aux scènes de rencontres et aux épisodes comme décalque de la chanson, perception non de la narratrice, mais de son mari.

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyse*, printemps-été 2006

<i>Les Stances à Sophie</i> , p. 243	Deuxième couplet, puis refrain de la chanson de garde, <i>Les Stances à Sophie, folklore</i>
<p>— De chagrin? Tu ne le connais pas bien! Il n'aura qu'un cri Philippe : La Putain! Ah si j'avais su!</p> <p>— Qu'elle n'était qu'une grue! — J'laurais fait passer par l'trou des goguenots! <i>“Ah, toi, que j'aimais tant J't'emmerde, J't'emmerde, Ah, toi, que j'aimais tant J't'emmerde à présent!”</i></p>	<p>Je t'ai rencontrée un soir dans la rue Où tu dégueulais tripes et boyaux</p> <p>Ah! Si j'avais su que tu fuss'un'grue J't'aurais balancée par l' trou des goguenots.</p> <p><i>Sophie toi que j'aimais tant Je t'emmerde je t'emmerde Sophie toi que j'aimais tant Je t'emmerde à présent.</i></p>

Face à ce déploiement de sottises et de vulgarités, Rochefort accapare le titre pour en faire un manifeste féministe, provoquant une remise en question des rapports de force. La précision de la citation garantit le renversement des valeurs⁶ manifesté par les modifications pronominales.

Avec la référence au *Phèdre* de Platon, l'auteure associe cette fois amour et parodie. Alors que la palinodie était au centre du discours de Socrate, le dialogue entre Céline et Stéphanie permet l'inversion, non du propos, mais des rôles assignés. Céline se voit dotée du nom de

⁶ Si renversement il y a, celui-ci exclut toute forme de misandrie. L'appropriation du couplet donne lieu à l'union de deux voix, l'une féminine — celle de la narratrice, porte-parole de l'auteure —, l'autre masculine — celle de son beau frère. Toutefois, ce dernier est adolescent, c'est-à-dire, pour Rochefort, encore porteur d'espoir : « en fait, c'est qu'alors (1964, 5, 6) je ne croyais qu'en eux; mon envie de voir craquer ce truc mal foutu prenait la forme d'adolescents furieux et aucune autre » (1998b, p. 248).

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses*, printemps-été 2006

Socrate, puis de celui de Phèdre, laissant déjà perceptible, en dépit des propos tenus par la narratrice, l'importance qu'accorde Rochefort à la réciprocité⁷ :

Car le Dieu, mon cher Phèdre, est dans celui qui est aimé, où celui qui aime peut le voir à travers son incarnation, sans laquelle il n'aurait pu directement Le percevoir — et c'est ainsi que la passion est le chemin de la Connaissance, et nous permet d'accéder là où nous n'aurions su monter sans son intermédiaire.

Et là c'est toi qui parles?

C'est Platon, modifié Rodes 1963, Paris. Kali-Yuga. Et voilà pourquoi mon cher Phèdre, il est bon ou d'aimer, ou bien de l'être, mais pas les deux ensemble, si possible. Si possible. Si possible. Car là est la chute, lorsque deux miroirs placés face à face se brisent l'un contre l'autre en voulant se rejoindre. Sans compter quatorze ans de malheurs. Cavale après ce taxi. (1963, p. 196)

Si la passion semble une voie d'accès à la connaissance, elle suppose pour Céline une absence de réciprocité qui garantit la gratuité, le désir libre qui est aussi respect du désir de l'autre, fondant une relation dite « grammaticalement obligée » (1963, p. 196). Cette représentation de l'amour assure le passage avec celle qui est prônée dans *Archaios*, avec le Désir Désirant, ne serait-ce que par les notions de variation et d'improvisation qui apparaissent déjà en filigrane dans *Les Stances à Sophie*. Toutefois, la parodie vise en premier lieu la stigmatisation d'un discours préconçu. Didactique, l'œuvre propose une évasion hors des rôles assignés, hors des définitions, dont la première et la plus écrasante répond à la question récurrente : qu'est-ce que la femme? À celle-ci, le mari de Céline, Philippe, répond avec aisance : « Une femme est faite avant tout pour aimer. » (1963, p. 25). Si Philippe se défend de tout doute, ses représentations ne s'imposent au personnage

⁷ La relation entre Céline et Julia, qualifiée de « luxe » (1963, p. 162), repose sur la réciprocité, mais exclut un traitement humoristique. Le dialogue des épouses engendre le rire là où celui des amantes devient poétique. Ce n'est, à notre sens, qu'à partir d'*Une Rose pour Morrison* que l'amour devient complice du comique.

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

féminin que dans la mesure où elle ne remet pas en cause la béance secrétée par l'usage des concepts. Définitions vides, « machin [...] à tiroirs » (1963, p. 25), cercle vicieux d'une pensée autoritaire. Céline parvient finalement à s'approprier les mots, en traquant ironiquement l'usage fallacieux qui en est fait, par la rédaction d'un dictionnaire « céline-philippien », appelé bientôt dictionnaire sémantique néo-Bourgeois d'intérêt public. Sur le modèle évoqué du dictionnaire des idées reçues, se rejoignent définition de l'amour et définition politique et sociale, le livre devenant un lieu de croisement :

Obsession : conscience d'une chose réelle. (note pour le dictionnaire céline-philippien). Fonction du mot : faire passer la chose réelle, qui gêne, pour une imaginaire de façon à la faire avaler et que la fête continue. (1963, p. 212)

Autre exemple :

Amour — A : pour une femme; consécration totale à la vie domestique, avec service de nuit. B : pour un homme; être content comme ça. (1963, p. 216)

La sexualité revue et corrigée par l'ironie

L'ironie permet de découvrir une relation égalitaire dans la médiocrité insufflée par les stéréotypes. D'un point de vue narratif, *Les Stances à Sophie* prend la suite des *Petits Enfants du siècle*, qui se clôt sur un mariage entre Josyane, la narratrice, et son propre Philippe, coïncidence nominale sur laquelle nous reviendrons. L'apprentissage de Josyane échoue alors même que son regard semblait initialement distancié, se vouant à ce que Philippe nomme un « Destin de Femme » (1963, p. 24).

En effet, comme le met en lumière la structure circulaire des *Petits enfants du siècle*, menant d'une naissance à l'autre, l'ironie initiale n'empêchera pas la confusion entre relation et dévotion, désir et engendrement :

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyse*, printemps-été 2006

En ce moment le matin à la coopé c'était un vrai concours de ballons, cette Cité c'est pas de l'habitat c'est de l'élevage. [...] je voyais plus que ça dans le paysage et je risquais à tout moment d'être aplatie entre deux cloques.

Paulette fraya un passage à la sienne parmi les autres, et sortit pleine de dignité le ventre en avant avec son frigidaire dedans, et derrière la machine à laver qui trépignait en attendant d'être fécondée. (1961, p. 110)

La narratrice fait apparaître le grotesque qui entache la vision de ces Mères en puissance pénétrées d'un sentiment de « dignité » émanant d'une condition les confinant pourtant à un rôle animal; c'est en ce sens que Sereine, dans *Une Rose pour Morrison*, emploie le néologisme « utilisabusé » (1966, p. 151) pour décrire l'usage erroné et mystificateur du mot *amour*. Comme Rochefort l'explique elle-même non sans vigueur dans son autobiographie *Ma Vie revue et corrigée par l'auteur*, le dessein de ce roman est d'« établir un statut d'objecteur de conscience à la politique nataliste de cette contrée arriérée » (1978 a, p. 176). La mise en évidence du thème de l'amour évincé par une représentation utilitaire est présente dès la première phrase des *Petits Enfants du siècle* : « Je suis née des Allocations et d'un jour férié dont la matinée s'étirait, bienheureuse, au son de "Je t'aime Tu m'aimes" joué à la trompette douce. » (1961, p. 7) Rochefort écartèle le mythe de l'amour absolu en le pliant jusqu'à le confondre avec le prosaïsme le plus étroit, déclarant simultanément la guerre à une politique qui se proclame sociale, et à la représentation pure et séraphique du désir de maternité. La vision du rapport sexuel s'en trouve fortement orientée, non sans étonnement de la part même de Josyane : « Il me dit que chaque fois qu'il m'avait fait l'amour il y avait pensé, il se répétait, Je lui fais un enfant [...]. Ça le faisait jouir de me faire un enfant. Eh bien il était fait, il n'avait pas joui pour rien. » (1961, p. 205) Ce commentaire laconique se situe juste après une relation sexuelle, comme si l'auteure se plaisait à donner une preuve par l'exemple.

On retrouve ce rapport dévié à la sexualité dans *Une Rose pour Morrison*. Le parallèle en est saisissant, alors même que l'ironie a disparu au

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses*, printemps-été 2006

profit du ton de l'évidence sereine : « Il faut penser qu'on est en train de le langer, comment plier la couche et faire attention avec les épingles à pas le piquer, et qu'on lave les couches, et tout ça. » (1966, p. 82) Triton explique ici à son amant ébahi l'activité intellectuelle exigée de toute jeune fille en train de faire l'amour dans la maison prénuptiale, lieu clos où sont éduquées les jeunes filles en attente du prétendant qui viendra les "essayer" pour choisir sa future femme. Choisir de prendre femme prend un sens renouvelé qui ne peut que surprendre.

Forme ironique et indice d'aliénation

Toutefois, cette représentation de la sexualité correspond, dans *Une Rose pour Morrison*, à la situation initiale opprimant les protagonistes, ceux-ci parvenant à s'en émanciper, alors qu'elle consacre l'aboutissement du parcours régressif de Josyane. La scène de rencontre entre la narratrice et Philippe est une accumulation de stéréotypes, de l'ordre de l'épanchement sentimental mêlant emphase et euphorie, répudiant toute distance critique : des phrases comme « C'était quelque chose de merveilleux. [...] Ce qui est extraordinaire, c'est qu'on ait réussi à se rencontrer » (1961, p. 119), « Les yeux dans les yeux comme deux miroirs face à face » (1961, p. 198), ou encore « Il y eut notre première violette [...]. La nôtre, la première du monde. [...] Tout nous appartenait. C'était fou. » (1961, p. 197) s'amoncellent sur cinq pages, sous le regard quelque peu perplexe du lecteur. La narratrice dessine les contours d'une relation ressentie comme naissance du monde, naissance au monde, mais aussi deuil allègre de l'identité individuelle, se conformant à la définition attendue par le mari de Céline : « Aimer. C'est ça que j'aurais dû répondre, à l'Orientation. » (1961, p. 201), pense la narratrice qui n'avait su quel désir formuler quant à son avenir, lors d'un entretien d'orientation professionnelle.

Les buts que s'assignent les deux narratrices paraissent profondément divergents. Céline exprime clairement le caractère pédagogique de son récit, exemplaire dans le sens où il peut permettre, à travers l'identification au personnage, une introspection productive de sens.

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

Ainsi, la réécriture de son expérience est écriture du sens sous-jacent, éclaircissement de l'obscur à travers une ironie s'accroissant. Le récit de Josyane est au contraire marqué par la disparition de l'ironie, signe de l'assimilation du personnage à l'ordre social, à travers la rencontre amoureuse. Le centre des *Stances à Sophie* et la fin des *Petits enfants du siècle* ont en commun ce même recul de l'ironie, laissant le lecteur en prise directe avec la réalité qui lui est décrite. De cette distance critique et humoristique soudainement abolie découle un sentiment d'inadéquation entre les scènes décrites et leur sens, un abandon des narratrices qui sont dès lors répudiées en tant que porte-parole de l'auteure. La connivence instaurée, flouée, nécessite une rupture de l'identification, légitimée pourtant par l'économie des romans, ce qui en d'autres termes revient à prendre à son compte le regard critique et la distance ironique, à s'attacher à la forme ironique et non à l'incarnation. Certains indices ironiques semblent multiréférentiels, supposant une double interprétation, selon qu'ils seraient imputables à l'une ou à l'autre des deux sources, narrative ou auctoriale. Quand Josyane qualifie Philippe de « merveilleux » afin de souligner ses inconséquences logiques, le lecteur peut entendre deux voix distinctes, ou plutôt, à ce stade du roman, être sensible à deux modalités nuancées : l'ironie douceâtre de Josyane et celle, à double visée, de Rochefort elle-même. L'usage de cet adjectif dans *Les Petits Enfants du siècle* — « d'abord il me croit mère, ensuite il me veut vierge, il est merveilleux⁸ mon Philippe. » (1961, p. 199) — peut être rapproché de celui qui en est fait dans *Les Stances à Sophie*, et plus particulièrement dans ce dialogue caractéristique des relations entre Céline et Philippe :

Pourquoi essayes-tu d'étouffer ce qu'il y a de meilleur en toi? Je le sais, moi, ce qu'il y a de meilleur en toi. Il avale une huître.

— Ah? qu'est-ce que c'est?

— Tu es une femme.

C'est là qu'ils sont merveilleux⁹. (1963, p. 22)

⁸ Je souligne.

⁹ Je souligne.

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyzes*, printemps-été 2006

De plus, ce terme symptomatique ne concerne pas seulement la thématique amoureuse. Un personnage secondaire de *Printemps au parking* utilise le même adjectif avec la même charge ironique dans un but explicitement satirique : « Voyez comme la vie est bien faite, [...] les gens qui peuvent les payer ont justement envie de visons, n'est-ce pas *merveilleux*? » (1998a, p. 158)¹⁰ Le choix d'un même prénom, Philippe, pour les deux personnages masculins nous invite à faire ce rapprochement. Leur différence de classe sociale, prolétariat et bourgeoisie, implique un discours idéologique, sans toutefois prévaloir sur leur idéologie commune, patriarcale¹¹. Mais là où Céline use de ce terme en savourant l'écart produit, dans la visée explicite de faire goûter ce plaisir à un lecteur partageant sa position duplice, le sens du signe échappe en partie à Josyane. L'auteure, tout en visant le personnage masculin, insinue dans le discours de la jeune fille un indice ironique qui, par le fait qu'il n'est pas compris, devient un signe de distanciation; le lecteur se doit de reconnaître la substitution du discours ironique de Josyane par un discours au style indirect libre qui révèle l'assimilation du discours masculin. Une sorte de relais est pris de la connivence lecteur/narrateur à celle lecteur/auteure, se jouant du narrateur. Les passages où l'ironie semble avoir totalement disparu avec la distance critique, loin de provoquer la déchéance tonale des romans, apparaissent ainsi comme des morceaux choisis. L'outrance des passages manifeste *a contrario* la présence distanciée de l'auteure, permettant au lecteur de faire le choix du rire.

¹⁰ Je souligne. Il s'agit d'un personnage secondaire du roman, nommé Fabrice. Dandy homosexuel, il tente vainement de séduire le narrateur qui s'éprend de Thomas, étudiant en langues orientales. L'ironie dont fait preuve Fabrice l'apparente à des personnages comme Josyane. Celui-ci demeure victime malgré une conscience aiguë des rouages sociaux. Le narrateur se livre, quant à lui, à une « fuite ironique » qui, selon nous, se différencie de celle de Josyane par le dépassement final de l'ironie qui marque l'union des impératifs initialement divergents entre sexualité et conscience. Sur la notion de « fuite ironique », on se rapportera à l'article de Lucie Joubert.

¹¹ Voir l'article de Maïr Verthuy.

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

Utopies : créations verbales et dépassement des genres

Ce choix est quelque peu forcé dans les romans qui affichent leur irréalisme. Impossible de ne pas voir la main volontairement pesante de Christiane Rochefort sur des personnages comme Ruines ou Décombres, pour les représentants du pouvoir d'*Une Rose pour Morrison*, Avanie et Avatar, pour la royauté d'*Archaios*. Dans *Une Rose pour Morrison*, les noms des personnages dystopiques dévoilent le masque comme attitude déterminante et l'échec de toute authenticité. La prison de la dénomination se fait l'écho d'un schisme intérieur qui s'ignore, provoquant le sourire du lecteur; à l'opposé, les noms des personnages utopiques suggèrent tous le dépassement de la notion de genre par des procédés multiples : par la non conformité entre le genre du nom commun et celui du nom propre — comme Vérole, qui est un personnage masculin, ou Triton, qui est un personnage féminin —, par des jeux étymologiques qui parfois laissent perplexe — Théostat, dont la profession est « faiseur d'ange » —, par le choix de noms dont l'identification générique est improbable — les jumeaux Pina et Clou, à moins qu'ils ne soient que frère et sœur, le texte donnant les deux indications —, ou en multipliant les indices contradictoires : « tandis qu'on s'explique entre les hommes ils se promènent dans l'appartement. Émile entre dans la chambre, monte sur le lit, et viole Girofle. » (1966, p. 111) La déformation de l'expression figée ne prend toute sa saveur que lorsqu'on se rappelle que Girofle est une femme, et Émile un chien policier.

Dans *Une Rose pour Morrison*, Rochefort esquisse l'idée d'un possible dépassement des genres, par la métamorphose des consciences issue de rencontres authentiques. Triton, adolescente perdue, devient l'âme de la rébellion lorsqu'elle fait sien le nom d'Amok, se prénommant dès lors Amoking girl. L'esquisse ne se transforme en tracé définitif que dans *Archaios*, exprimant un rêve de fusion qui a lieu au profit du dominé femme, au détriment du dominant homme. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'inverser un pouvoir oppresseur, mais de rétablir un rapport équitable permettant la traversée des consciences. Dès lors, selon les termes de Rochefort, il s'agit du « sexe comme moyen de révélation, comme voie de modification, comme chemin de compréhension » (1976, p. 10). De plus, dans *Archaios*, le poids du

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyzes*, printemps-été 2006

signifiant est renversé, dépassé; l'onomastique met alors en lumière le mouvement d'ouverture de l'œuvre par le plaisir du décalage. Malafoutre, gardien de prison dans l'ancien temps, devient membre actif et reconnu du bordel dans l'époque utopique¹². Le mot *bordel* lui-même est revalorisé en prenant place au sein de la triade « bordel » pour les hommes, « bordelle » pour les dames et « bordelet » pour les enfants. L'association entre pouvoir et sexualité est ainsi profondément modifiée d'*Une Rose pour Morrison* à *Archaos*.

Une vision comique du désir anarchiste

À travers les trois époques d'*Archaos*, Rochefort dessine une nouvelle Carte du Tendre, en donnant à voir différentes représentations de l'interaction entre sexualité et pouvoir, du désir nié, culpabilisant, au Désir Désirant, objet de la loi 17 : « toute âme qui marche sous le ciel et rencontre sur son chemin le désir qui la désire et humblement l'attend, y répondra, dans le cadre de la loi 16 et sous le regard de Dieu » (1999, p. 376)¹³. Le moine Erostate incarne cette première époque de la division, bannissant tout comportement potentiellement licencieux. Rochefort fait non le choix du discours, mais celui du débordement, de l'excès en excluant tout commentaire :

¹² Le rôle prépondérant de l'onomastique est souligné au seuil même de l'œuvre. Nous pourrions même dire qu'elle lui sert de prélude, Rochefort imitant les normes théâtrales en donnant la liste des personnages, y compris chevaux et foules. De pacte de lecture, la liste des personnages apparaît bientôt comme enjeu de l'œuvre, par le dépassement de la fatalité de la dénomination. Le comique issu de l'onomastique s'en accentue tandis que le caractère parodique d'*Archaos* acquiert une nouvelle dimension puisque, parodie des formes théâtrales — accueillant du reste au sein de la narration mystères et improvisations —, l'œuvre se dévoile parodie picturale : *Archaos* met en scène le triptyque de Bosch, *Le jardin des délices*, apportant le plaisir de la reconnaissance dans l'alternance rapide entre scènes poétisées et comiques. Pour une analyse des rapports entretenus entre *Archaos* et l'œuvre de Bosch, se reporter à l'étude d'Isabelle Constant.

¹³ Se référer à la loi 16 est quasiment paradoxal. Cette loi trouve son origine dans les *Aventures du roi Pausole* de Pierre Louÿs (intertexte privilégié de Rochefort dans *Archaos*), dont l'unique loi du royaume est « Fais ce que voudras » (1925, p. 169).

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

L'univers d'Erostase était froid, rigide, menaçant et tout y était défendu : entendre, voir, sentir, goûter, et toucher donc, était péché; penser était pécher, regarder un objet vertical était péché, ou bien un objet creux; les puisatiers arrêtaient de creuser leur trou et les maçons d'ériger la tour de la cathédrale, mesurant avec épouvante l'étendue de leurs vices; les chasseurs virent l'horreur de bander des arcs; le boulanger se surprenant à pétrir sa pâte rougit, et ne fit pas le pain... (1999, p. 42)

La liste est encore longue, mais prend fin comme il se doit par la mort d'une pauvre paysanne occupée à bourrer une oie. À l'inverse, l'époque utopique permet de découvrir une religion des sens dans le respect de l'autre, accueille des êtres hybrides tel Erostate ayant acquis certes la sainteté, mais aussi cornes et attributs physiques, reliquats physiologiques de sa mort en pleine extase, strictement sensuelle. Renouant avec sa nature étymologique, Erostate incarne dès lors ce pays aux frontières mouvantes, désirantes, où les personnages, soucieux d'obtenir grâce, se confessent de péchés comme celui de ne pas avoir répondu au désir de l'autre, ou d'y avoir mal répondu :

Un homme s'accusa en confession d'avoir vu sous le couvert des arbres le roi coucher sous l'aumônier, nus tous deux, bras écartés, paumes contre paumes, bouche contre bouche, vit contre vit, et si perdus dans l'extase amoureuse qu'il avait pu sans être entendu approcher si près qu'il les avait vus tout ruisselants l'un de l'autre, et il s'en était trouvé dans un tel état qu'il avait dû s'épancher dans sa mule sans lui demander son avis, premier péché, et depuis y pensait tout le temps et n'y pouvait penser sans se livrer au plaisir solitaire ainsi qu'il venait de le faire à l'instant dans le confessionnal, mea culpa maxima culpa. L'évêque lui colla cinq cents Pater à dégorger sur les dalles les bras en croix, non pas les bras en croix, se reprit-il, derrière le dos, et courut se confesser à l'abbé Rogome qui à son tour demanda les secours de l'abbé Sodore qui à son tour et finalement ça revint sur

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

Anastème et fit plusieurs cercles, allant en s'atténuant toutefois, à la suite de quoi ils se réunirent tous, et décidèrent de faire quelque chose. (1999, p. 379)

Le choix du lecteur est en somme assez simple : il peut tourner en rond avec Sodore et Rogome, ou accepter de glisser dans cette logique parallèle que propose le texte, tissant non sans humour une représentation du désir qui est amour dans l'instant de rencontre. Le bordel devient tant la représentation du plaisir librement et gratuitement échangé que celle d'un lieu de pouvoir où sont prises les décisions, sous les dictons communs de « Bordel n'est pas mortel. Tandis que l'ordre, l'est » et « est juge du plaisir qui en joui » (1999, p. 180).

Dans *Une Rose pour Morrison*, Rochefort, au nom du plaisir ludique de la subversion, se joue des personnages dystopiques en modifiant à leur insu la portée de leurs discours. Elle ridiculise ainsi ceux dont la pompe voudrait provoquer l'émotion ou la crainte et, par le biais des lapsus, marque la perversion née de l'entrelacement des notions de pouvoir et de sexualité, à travers des expressions comme « Les auteurs de cette ignoble boucherie seraient châtrés » (1966, p. 199) — quant à la proximité du principe d'autorité et de la peur de la castration —, ou « Il a beaucoup d'entrejambe » (1966, p. 181) à la place d'*entregent*, rappel prosaïque de l'idée fallacieuse de l'autorité d'un régime basée sur l'hégémonie du phallus. Rochefort remet en question les stéréotypes par le détournement phonétique, allié à la déstructuration syntaxique dans le cas des proverbes, créant un tissu humoristique auquel participent les néologismes ayant trait à la sexualité. Ceux qui sont attribués aux personnages de la dystopie sont régulièrement apparentés au champ sémantique de la maladie. Par métabolisme, les révolutionnaires sont appelés « vérolutionnaires », le personnage qui symbolise la révolution « Vérole », et l'« opération Léthé », considérée comme une maladie infantile tenace, alors qu'elle consiste à soustraire toutes pensées contestataires de l'esprit des enfants, porte le doux nom de « cervéole ». Ce champ lexical permet à lui seul de faire un lien entre révolution et enfance, dans son caractère inné, conscience en éveil, à préserver. Le lecteur reçoit ainsi une invite à identifier de son

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyzes*, printemps-été 2006

propre chef le fonctionnement de l'aliénation sociale, à constituer, comme la narratrice des *Stances à Sophie*, son propre dictionnaire.

Des romans réalistes aux romans utopiques, Rochefort a rompu avec une forme de discours trop explicitement pédagogique. L'ironie, dévoilant cet état de fureur qui lui est cher, a cédé progressivement la place à un humour tout aussi vif, mais plus ample, accueillant dans la joie de l'improvisation la légèreté d'un langage inventif. Utopie des sens, utopie du langage, Rochefort recherche dans ses œuvres, avec une intransigeance parfois adolescente, un lieu de rencontre où l'individu, naturellement anarchisant, puisse devenir ouverture au monde. L'idéologie de Christiane Rochefort suppose ainsi une perception de la rencontre amoureuse qui ne nécessite pas la transgression pour s'épanouir, mais qui d'elle-même, comme les frontières d'Archaos, se reconduit et se déplace, mouvante, au gré des désirs.

Bibliographie

CONSTANT, Isabelle. 1996, *Les mots étincelants de Christiane Rochefort, Langages d'Utopie*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre ».

CROCHET, Monique. 1986, « La création lexicale dans *Une rose pour Morrison* de Christiane Rochefort », *Modern Philology*, Vol. 83, No. 4, May, p. 379-94.

HURTIN, Jean. 1976, « Christiane Rochefort : l'écriture c'est la distance », *Magazine littéraire*, n° 111, avril p. 9-11.

JOUBERT, Lucie. 1993, « La fuite ironique comme refus de l'autorité chez Christiane Rochefort », *Écrits du Canada Français*, n° 77, janvier, p. 65-85.

LOUÏS, Pierre. 1925 [1900], *Les Aventures du roi Pausole*, Paris, Arthème Fayard, coll. « Le Livre de demain ».

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses*, printemps-été 2006

ROCHEFORT, Christiane. 1962 [1958], *Le Repos du guerrier*, Paris, Grasset;

— . 1961, *Les Petits Enfants du siècle*, Paris, Grasset;

— . 1963, *Les Stances à Sophie*, Paris, Grasset;

— . 1966, *Une rose pour Morrison*, Paris, Grasset;

— . 1978a, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, Paris, Stock;

— . 1978b, « J'ai perdu mes utopies », *Magazine littéraire*, n° 139, juillet, p. 42-43;

— . 1998a [1969], *Printemps au parking*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges »;

— . 1998b [1970], *C'est bizarre l'écriture*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges »;

— . 1999 [1972], *Archaos ou le Jardin étincelant*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges ».

VERTHUY, Mair. 1983, « Christiane Rochefort, de la conscience de classe à la conscience de caste », dans Suzanne Lamy (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 245-257.