

[Extrait de *Folia Electronica Classica*, t. 22, juillet-décembre 2011]

<<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/22/TM22.html>>

Mathias Malzieu sur les traces d'Orphée :
Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi,
un conte onirique comme initiation au deuil

par

Élodie Blogie

Université Catholique de Louvain

<elodie.blogie@student.uclouvain.be>

*Tout est possible, il faut que tout soit possible, sinon plus rien n'a de sens, c'est la moindre des choses « tout est possible » (Mathias MALZIEU, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, Paris, Éditions Flammarion, 2005, p. 49)*

Quand tu perds quelqu'un de très proche, le corps n'est plus à la bonne place, c'est comme une bombe qui a explosé, tout est en ruine, tout est par terre et il faut tout reconstruire.¹

Sans le savoir peut-être, Mathias Malzieu livre là, lors d'une interview, l'impression d'un démembrement orphique : ce déchirement auquel laisse place la perte de l'être aimé et malgré lequel on se doit, malgré tout, de continuer à chanter. Car Malzieu chante en effet ; il chantait avant et il a continué à chanter après. Avant et après le décès de sa mère. Son roman, intitulé *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, se révèle dès lors autobiographique et retrace, entre cris réels de douleur et évasion onirique, le difficile processus de deuil du narrateur, qui n'est autre que l'auteur lui-même. Et quel mythe antique souligne mieux toute la difficulté d'appivoiser le deuil que celui d'Orphée ? L'œuvre de Mathias Malzieu fourmille de mythes orphiques et pourtant... Nulle source – et ce n'est pas faute de fouilles biographiques – ne donne la preuve d'un désir d'allégeance mythographique de la part de l'auteur. Néanmoins, nous conservons la conviction d'une imprégnation orphique et nous nous proposons donc d'explorer cette voie comme une clé de lecture potentielle, n'ayant pas la prétention de l'imposer comme interprétation avérée. Dès lors, nous tâcherons de souligner les résurgences des grands motifs orphiques et d'analyser leur intégration dans l'œuvre – avec tout ce que cela comporte de flexibilité – ainsi que leur signification dans le processus d'écriture de l'auteur.

I. Repérage : Les attributs héroïques

1.1. Orphée, l'amoureux exploré

*À quatorze ans déjà, après ma première rupture amoureuse, je ne pouvais pas m'empêcher d'aller faire du vélo autour de la maison de cette jeune fille qui m'avait cassé le cœur. [...]
Aujourd'hui, le symptôme est le même.²*

Si le narrateur compare sa détresse à celle d'une rupture amoureuse, c'est qu'il s'agit bien d'un chagrin d'amour, et quel chagrin ! De fait, y a-t-il amour plus fort que celui d'un fils pour sa mère, si ce n'est, sans aucun doute, celui de cette même mère pour l'enfant qu'elle a porté, neuf mois durant, avant de l'accompagner à chacun de ses pas, de l'encourager pour chacune de ses entreprises, de le consoler à chacune de ses désillusions ; de l'aimer, pour rien

¹ Sandrine VENDEL, « Interview de Mathias Malzieu », mars 2005, en ligne : <http://www.actusf.com/spip/article-3010.html> (page consultée le 29 décembre 2009).

² Mathias MALZIEU, *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*, Paris, Éditions Flammarion, 2005 (J'ai lu), p. 104. Au vu des nombreuses citations qui émaillent cet article, nous nous contenterons dorénavant d'indiquer uniquement le numéro de la page, à la suite directe de la citation ; tous les extraits étant bien entendu tirés de la même édition.

en particulier et pour tout à la fois. Et pourtant, la vie du commun des mortels n'est pas éternelle. Cette source d'amour maternel à laquelle il est si rassurant de puiser, quand la confiance manque ou que la tristesse sous-marine émerge des profondeurs de l'âme, s'assèche un jour – subitement ou dans une lente agonie – du flux de la vie. L'enfant est alors condamné à vivre toujours assoiffé d'une présence désormais à jamais absente³. *Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* murmure, fredonne ou hurle cette perte. Le héros déverse l'amour dont il regorge à mesure que l'encre inonde le papier, comme des larmes ou comme le sang d'un cœur à vif.

À l'instar d'Orphée, le héros a aimé, aime toujours et ne supporte nullement l'idée que cet amour puisse prendre fin avec la mort de la femme chérie. Cette dernière diffère de l'Eurydice mythique, marque d'une certaine flexibilité lors de la reprise. Là où Orphée pleurerait la mort de sa fiancée, le narrateur affronte douloureusement la perte de sa mère. Le récit ne traite donc pas de l'amour entendu comme *Eros* mais de l'amour filial. Toutefois, la mère n'incarne-t-elle pas la première femme aimée du petit garçon, l'amour originel, asexué, bien qu'objet de tous les fantasmes inconscients du petit Œdipe ? Si ce n'est guère le lieu pour inclure une vaste parenthèse psychanalytique, nous ne pouvons passer sous silence la corrélation sous-jacente entre fiancée et mère et, subséquemment, la plausible similitude entre la douleur causée par la perte d'une amoureuse, à travers une rupture, et celle causée par la perte d'une mère, à travers la mort. D'une part, la seconde peut être considérée comme une amplification extrême de la première. Néanmoins, d'autre part, la première mort, symbolique celle-là, de la mère (à travers le sevrage) expose le petit enfant à son premier deuil, selon les psychanalystes en général, et selon la théorie de Mélanie Klein en particulier. Dès lors, selon cette dernière, « tout deuil est la reviviscence d'un deuil originel, celui de la séparation d'avec la mère », lorsque l'enfant découvre que celle-ci « est un individu qui mène une vie propre et a des rapports avec d'autres personnes »⁴. Cette étape fondatrice de l'individu permet « la maturation de l'enfant » et constitue « le prototype de ses réactions ultérieures à la perte »⁵,

³ L'image réfère évidemment à l'un des passages les plus célèbres de Romain Gary dans *La promesse de l'aube* : « Avec l'amour maternel, la vie vous fait à l'aube une promesse qu'elle ne tient jamais. [...] Vous êtes passé à la source très tôt et vous avez tout bu. Lorsque la soif vous reprend, vous avez beau vous jeter de tous côtés, il n'y a plus de puits, il n'y a que des mirages. [...] Si ma mère avait eu un amant, je n'aurais pas passé ma vie à mourir de soif auprès de chaque fontaine. ». Romain GARY, *La promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1960, 1980 pour la version définitive du texte, 2009 pour la lecture d'image et le dossier (Folio Plus Classiques. 20^e siècle, 169), pp.36-37. *La promesse* garyenne constitue une œuvre tombeau, hommage puissant du fils à sa mère, le seul véritable amour de sa vie, l'unique Eurydice dont la perte laissera un Orphée inconsolé et inconsolable.

⁴ Citée dans Marie-Frédérique BACQUE et Michel HANUS, *Le Deuil*, Paris, PUF, 2000, collection « Que sais-je ? », n°3558 (Le point des connaissances actuelles), p.24.

⁵ *Ibidem*.

tant symbolique que réelle ; rupture amoureuse, par exemple, ou décès. Par conséquent, la mère incarne effectivement la première Eurydice dont il faudra se séparer et qui déterminera l'attitude de l'individu face aux ruptures futures. Parmi celles-ci, la perte véritable et définitive (et non plus juste symbolique) de cette première Eurydice apparaît donc comme une épreuve majeure, dont la difficulté outrepassa celle d'un bon nombre de séparations parallèles.

Tel le héros mythique, le narrateur ne peut cependant se résoudre à accepter cette perte : « *Je ne te reverrai plus jamais, et toi tu ne verras plus jamais rien. Mon corps refuse, ça cogne contre les parois* » (p. 39). Dans une lutte perpétuelle, aux prises avec la réalité qui l'assaille, le héros renie et tente de conjurer cette mort à travers de nombreux cris, ou du moins ce que le lecteur imagine comme tels ; il en appelle au retour de la vie :

Je veux entendre quelque chose, ton cœur je crois. Bouge, tape, cogne, je t'aide, j'y vais ! Allez, arrache-moi ce putain de marbre, crache les fleurs, je te taperai dans le dos pour que ça ne te fasse pas tousser, viens, maintenant ! [...] et viens dans mes bras, va !⁶ (p. 102)

En outre, le lexique du cœur se révèle récurrent pour exprimer les tourments du narrateur orphique. Certaines formulations, retirées de leur contexte, induiraient d'ailleurs facilement une interprétation du côté de la rupture amoureuse, tant les mots choisis miment ce type de sentiment :

Tu viens d'avoir un grave accident de cœur. [...] Il te faut de quoi te recoller les morceaux ! (p. 32)
Je le connais ce bruit de cœur qui se casse. (p. 56)

L'appel à la tendresse, au toucher et le manque d'un contact physique sont également convoqués. Une fois de plus, les passages suivants s'appliqueraient aisément à une relation amoureuse, voire charnelle, mais expriment ici, avec justesse, le besoin de tendresse maternelle du petit garçon, même devenu grand :

Oh, qu'est-ce que je donnerais pour te serrer dans mes bras et embrasser ton front, arracher la nuit, te brancher sur mon dos. Je t'emmènerais loin, je te soufflerais partout sur la peau, tu le sentiras, tu te sentiras exactement comme avant. (p. 94)
Maintenant, tu me manques. Des fois c'est tes bras, des fois c'est tes pas dont je crois reconnaître le bruit. La plupart du temps, c'est toi en entier, avec ta voix et tes petites façons d'être ma mère. (p. 77)

Somme toute, l'amour du narrateur, comme celui d'Orphée, n'a pas de frontières. Pour retrouver son Eurydice, le héros se montrera prêt à tout, y compris à descendre dans le royaume des morts...

⁶ Voir également, à la page 16, « *Ça ne s'enlève pas une maman. Laissez-moi rester ! Je vais l'opérer en dormant contre elle, vous verrez elle va se réveiller.* » et, à la page 59, « *Je veux crier plus fort que le dernier craquement d'un séquoia, avec un microphone planté dans mon cœur, un autre dans ma gorge et des baffles plus grands que le ciel pointés vers le trou [...]. Je veux te réveiller, je veux qu'on te rende à nous !* »

1.2. Orphée, le musicien-poète

Si, dans ce roman, la référence musicale sonne sans cesse au détour d'un mot, carillonne au cœur d'une métaphore (« *Le vide et son orchestre à silence se sont emparés de la maison* », p. 34), et finalement, bourdonne d'un bout à l'autre du récit, comme un écho, ce n'est pas un hasard. L'auteur compose effectivement de la musique, écrit des textes de chansons et les interprète avec son groupe du nom de *Dionysos*. Dans ce roman en grande partie autobiographique, le héros et narrateur est donc lui aussi un musicien, un chanteur et un poète. Dès lors, partout se glisse et s'immisce la musique : dans le traitement du géant – sur lequel nous reviendrons postérieurement –, dans la cuisine de la maman (« *orchestre à gourmandises [...] Les louches timbales et les cuillères-glockenspiel sur les assiettes, et les condiments, en pincées maracas ! [...] pâte à crêpes alto, barytonnes-belle Hélène...* », p. 82), jusque dans le texte lui-même, incroyablement sonore (« *Les plats claquent, clic-clac ! Les plaques!* » p. 81) autant que poétique. Car le poète, faut-il le préciser, n'est autre que celui dont nous lisons le texte. Néanmoins, d'autres personnages se révèlent également poètes et/ou musiciens. Ainsi, la mère du narrateur elle-même fut prise d'une « *crise de poésie* » (p. 41) et faisait partager ses textes à son fils. Par ailleurs, Giant Jack est un géant féru de livres et de contes, à la poésie parfois cruelle, dont on soupçonnerait d'ailleurs volontiers qu'il en soit lui-même l'auteur. Sans oublier qu'il se révèle aussi musicien, tout à fait atypique, ainsi qu'inventeur d'un instrument pour le moins insolite. L'univers tout entier de ce roman se révèle alors baigné de musique, tout comme sa prose regorge de poésie.

Le traitement administré par le géant pour soigner le deuil⁷ mérite que l'on s'y attarde un peu plus longuement. En effet, outre l'ombre protectrice et les livres « béquilles », l'attirail de remèdes comporte également un large éventail de pommades musicales et autres baumes rythmés. En premier lieu, pour convoquer le géant, le narrateur doit chantonner « *Giant Jack is on my back* ». Ensuite, le géant lui offre, pour Noël, un harmonica, précieux instrument comparable à la lyre caractéristique d'Orphée. Somme toute, le narrateur apprendra à panser son deuil par la musique, tout comme on peut supposer que l'auteur réel le fait à travers l'écriture. Pourtant, au départ, le héros, pour qui le monde vient de s'écrouler, doute de sa capacité à rejouer de la musique et se demande si, au milieu de toutes ces ruines, il reste encore quelque chose de lui-même :

⁷ L'image du traitement médical fera l'objet d'une analyse plus approfondie lors du développement du point 1.3.

Je ne suis même pas sûr de savoir encore comment ça marche de faire sortir des notes de musique de mon corps, maintenant que j'ai un trou dedans. (p. 20)

Le travail de deuil, pénible et lent, s'effectue alors en parallèle avec – voire s'appuie sur – la redécouverte du plaisir de la musique. Progressivement, le géant lui en redonne donc le goût (« *Ça m'a fait du bien de chanter, j'avais oublié* », p. 90) et, plus encore, lui présente cette musique comme un refuge inespéré, isolé des craintes et de la douleur : « *Je me blottis de tout mon saoul dans ce petit instrument. Tant que je joue, j'ai moins peur* » (p. 100). Si la sagesse populaire prétend volontiers que « la musique adoucit les mœurs », cette dernière posséderait également, du moins pour le héros de ce livre, le pouvoir d'adoucir le deuil, tout comme le chant d'Orphée apaisait la nature.

Ce rapport entre musique et enchantement de la nature, précisément, apparaît aussi dans le récit du narrateur. Les improvisations musicales du héros et du géant se voient régulièrement accompagnées par la nature environnante. Celle-ci, d'abord attentive, se mêle rapidement à la danse :

La lune se découpe bien dans la nuit, les arbres ont l'air attentifs, c'est un bon moment pour faire un peu de musique avec un géant. [...] Jack attrape la cime d'un arbre et s'en sert comme d'une scie musicale. Le bruit des pattes d'oiseaux dégringolant des branches rythme le break. [...], et [les oiseaux] se mettent à siffloter avec nous. Un coucou caché je ne sais où se la joue sample hip hop, des pics-verts martèlent le tronc façon punk-rock. Jack sort quelques escargots de sa poche et les écrase entre ses dents. Rythmiquement, c'est pas mal. (p. 89-90)

Inventeur du « sanglophone », broyant de sa mâchoire des coquilles de mollusques pour accompagner le rythme ou imitant tel ou tel son, l'atypique géant est en fait lui-même régulièrement apparenté à un instrument de musique :

Il y a tout un tas de cliquetis et de craquements quand il s'assoit, comme si quelqu'un remontait des boîtes à musique. (p. 30)

*[...] peste-t-il avec sa voix de **contrebasse** éventrée. (p. 32)*

*Vu de près ça [les côtes décharnées de Jack] ressemble à un **orgue** d'église⁸. (p. 138)*

La musique ne demeure donc pas l'apanage des vivants puisque Giant Jack, intermédiaire entre la vie et la mort, se montre lui aussi mélomane, musicien voire instrument à lui seul ! Dès lors, si musique dans la vie, autant que dans l'« entre-deux », il y a, nul doute qu'on retrouve orchestre et autres rythmes larmoyants ou « endiablés » dans l'au-delà où Jack emmène le narrateur :

⁸ Nous soulignons.

*Ils manifestent leur plaisir par de petits cris très fins - on dirait des scies musicales désaccordées. Les fantômes crient comme ils respirent, ça ressemble au son que ferait du vent s'engouffrant dans une flûte à bec. [...] Quand ils sont nombreux, on croirait entendre un orchestre philharmonique de vents jouant une partition mélancolique. N'importe quel humain percevant ce son se met immédiatement à pleurer. [...] Les larmes coulent et les nuages s'éclaircissent, laissant apparaître des rayons de soleil.*⁹ (p. 113)

1.3. Orphée, l'initié-initiateur

Derrière ses apparences de simple conte onirique, le récit de Mathias Malzieu retrace en fait le chemin d'une initiation, celle de son personnage à « l'ombrologie » certes, mais, bien plus, sa propre initiation au deuil maternel. À travers les doutes, les leçons d'apprentissage, les échecs de son héros puis ses petites victoires, l'auteur, par l'écriture de ce parcours, apprivoise lentement le décès de celle qui l'a mis au monde...

Le personnage, au départ non-initié, s'embarque donc dans un processus d'initiation, guidé par Giant Jack. Ainsi, la quête de sens commence à l'aveuglette, dans l'obscurité complète du non-savoir :

Nous on voit rien, on te voit plus, on n'y voit rien, on ne sait plus grand-chose. On marche dans la nuit et on ne te trouve pas, faut dire qu'on les confond toutes ces nuits, noires, épaisses comme du tissu, pas beaucoup d'étoiles, tout se ressemble. (p. 12)

Étape par étape, le narrateur trempe d'abord le petit doigt de pied puis plonge tout entier dans ce bassin de l'initiation, qui commence sur le parking de l'hôpital, lorsqu'il reçoit la « carte » du géant, puis lorsqu'il rencontre ce dernier. Les premiers pas du narrateur sont hésitants, comme ceux du nourrisson, qui, livré à lui-même mais sous le regard attentif de la mère, pousse ses petits pieds l'un devant l'autre. Ici, en l'occurrence, maman n'est plus là. C'est alors que le héros se redécouvre petit enfant, dans cet univers qu'il ne connaît pas encore – celui où on le prive de mère – et où il doit réapprendre à marcher, sous les encouragements d'un autre guide, qui l'observe mais ne lui donne pas la clé, comme la mère lâche volontairement les mains de son petit pour mieux le regarder avancer, trébucher puis, enfin, se relever et continuer. Ainsi, il tente, tâtonne et trébuche :

⁹ Nous soulignons. Voir également : « Là où nous allons, c'est un festival éternel ! Les géants chantent les basses, les fantômes d'animaux sauvages font les barytons, les hommes les ténors, les filles les altos et les fantômes de chatons les sopranos, avec toutes les nuances, jusqu'aux fantômes d'enfants souris, [...] » (p. 117-118).

Je n'ai pas le mode d'emploi des ombres, je dois me l'inventer, et pour l'instant, c'est pas trop ça. Le géant m'a prévenu que je devrais me débrouiller seul. Dès demain soir, je tenterai de nouvelles expériences. (p. 51)

Et, en effet, le processus d'initiation se met peu à peu en place. Conscient de ses faiblesses et de ses limites, le héros acquiert différentes compétences, d'abord infimes et accessoires :

*Je sais bien que je ne suis **pas prêt**, mais j'en ai marre de savoir, je veux sentir maintenant. [...], je ramasserai les morceaux, je me ferai un pansement d'ombres, **je sais faire**¹⁰.* (p. 92)

Progressivement, ses aptitudes s'aiguisent et son savoir s'affirme. Le néophyte se montre plus aguerri et sûr de lui ;

***Je me rends compte** de l'étroit cousinage entre les ombres et les fantômes. Parce qu'au cimetière et à la maison, **je les effleure. Je les vois** se mélanger entre les arbres et les tombes, [...] **je sais** que je suis en contact avec le monde où tu te trouves désormais¹¹.* (p. 104)

D'un non-savoir, d'une non-compréhension totale, le narrateur se mue en un initié véritable :

*Je suis **prêt**, je vais aller regarder derrière les ombres.* (p. 107)

Si le narrateur se sent « prêt », c'est que, au fil des jours et de ses rencontres avec Jack, vécues comme autant de leçons données par un « maître » à son disciple, il s'est familiarisé avec la science dite de l' « ombrologie ». Plus qu'une science, l'ombrologie apparaît comme une sorte de médecine et le processus d'initiation s'apparente, parallèlement, à un traitement. Le géant, maître d'initiation, détient le savoir de cette discipline curative et il entend le transmettre à son élève, en lui inculquant les bases et en l'équipant également du matériel nécessaire : une ombre, des livres, un « œil-de-chat », etc. Tout un vocabulaire procédant du champ lexical de la médecine, parfois émaillé de néologismes, ponctue donc tout le roman. On nous parle ainsi de « *plâtres* » et de « *cataplasmes pour le cœur* » (p. 31), de « *pansement d'ombre* » (p. 92)... Ce processus d'initiation, où Jack apparaît comme le maître face au disciple, s'interprète également comme un processus de guérison, où le même géant est amalgamé à un médecin face à un patient, travaillant de concert à l'aboutissement du traitement. Car il est bien question d'un traitement, celui du deuil, et d'un docteur, le géant, qui se présente immédiatement comme tel :

*Je suis Jack-le-Géant, **docteur** en ombrologie, médecine par les ombrrrlles. Je soigne les gens atteints de deuil en leur **administrant plâtres et cataplasmes pour le cœur**, fabriqués à partir de mon ombre. [...] La vie malgré la mort, je connais, je suis un **spécialiste**¹².* (p. 32)

Giant Jack ne se limite pas au titre de docteur, il en adopte également le comportement, lorsqu'il met en pratique sa science, à savoir lorsqu'il entre en contact avec le pays des morts :

¹⁰ Nous soulignons.

¹¹ Nous soulignons.

¹² Nous soulignons.

*Il ausculte la maison, effleurant les murs du bout de ses énormes doigts. [...] Puis il se met à toquer doucement contre les murs, avec un **petit marteau en acier semblable à celui que les médecins utilisent pour tester les réflexes**. Il pose délicatement son oreille contre les murs, et semble écouter **battre le cœur** de la maison. [...] Il **tâtonne** dans la cage d'escalier¹³. (p. 121-123)*

Le narrateur, nous l'avons dit, incarne, d'une part, le patient de ce traitement. Mais, d'autre part, le géant l'initie également à cette médecine bien particulière. Comme un stagiaire en « ombrologie », il s'adonne lui aussi aux travaux pratiques... peut-être trop prématurément cependant ; le résultat se révélera en effet relativement décevant par rapport aux espoirs escomptés par le héros :

*J'ai apporté tout mon **matériel de médecine pour les morts**, je veux essayer ça sur ta tombe. [...], je continue mes **expériences**. [...] J'ai l'impression d'être un **docteur** bizarre. Le docteur de ma maman morte. Je mets un écouteur dans mon oreille droite et je déplace l'autre sur différents endroits de la tombe. **J'ausculte**. Je veux entendre quelque chose, ton **cœur** je crois¹⁴. (p. 101-102)*

L'étape ultime du processus d'initiation réside dans la descente aux enfers, que nous expliciterons postérieurement. Une fois cette épreuve « réussie », le maître d'initiation considère que son élève est en mesure de poursuivre le processus sans son aide. La consécration de l'initiation se dessine comme l'aboutissement d'un traitement. Le patient va pouvoir se soigner seul à présent. Initié au processus du deuil, il a maintenant toutes les cartes en mains pour avancer sans un médecin perpétuellement à ses côtés :

*Eh bien tu n'as plus besoin de moi maintenant. [...] J'ai un peu consolidé ton cœur avec ces histoires d'ombres, je l'ai **rééduqué**. Mais tu t'es suffisamment frotté à la mort. Tu es même allé jusqu'au pays des morts, ce qui correspond à la **dose d'ombre médicale** la plus forte qu'on puisse **administrer** à un vivant. [...] Le **vaccin** coule dans tes veines. Il est grand temps que tu te frottes à nouveau à la vie. [...] Bien, le **traitement** commence à fonctionner, on dirait¹⁵ ! (p. 144-146)*

La métaphore filée du traitement, appuyée par la prégnance du lexique médical illustre bien le difficile chemin vers la guérison du deuil, mal soudain, auquel nul n'est jamais véritablement préparé, qui ronge celui qui en est atteint. Hélas, cette maladie ne touche rarement qu'une personne à la fois et, au contraire, se répand souvent comme une épidémie. Pourtant, si l'on partage la souffrance avec d'autres, la manière de la soigner diffère selon chacun et la guérison ne peut se construire que seul... Ou du moins, presque seul. De ce point de vue, le narrateur est favorisé. De la même manière, en tant qu'initié, le poète est souvent considéré comme un élu, ayant seul l'intuition d'une vérité supérieure, clé de l'au-delà. Le héros de *Maintenant* ne déroge pas à la règle et entre donc bien dans le cénacle des privilégiés : il perçoit mieux que les autres les ombres qui « hantent » sa maison, mais, surtout, il est le seul à voir Giant Jack et à bénéficier de son aide. Si le narrateur exprime à

¹³ Nous soulignons.

¹⁴ Nous soulignons.

¹⁵ Nous soulignons.

plusieurs reprises sa crainte d'être vu en compagnie d'un géant, Jack le rassure en lui affirmant qu'il est invisible pour tout autre que lui :

J'ai peur que les gens te voient, et qu'ils voient mon ombre aussi. [...] Je vis dans ton rêve, personne ne peut voir tes rêves. (p. 63)

Si le personnage se voit progressivement initié, il n'en est par contre pas « initiateur » pour autant. L'auteur semble en effet ne pas l'avoir doté de cette facette d'Orphée. De nombreuses fois, le narrateur émet le désir de partager son initiation avec ses proches, son père et sa sœur, mais, ne sachant au départ comment faire, il reportera sans cesse cette révélation :

J'aimerais donner de cette ombre de géant à Lisa et papa mais je ne sais pas comment faire. (p. 45)

Je lui parlerais bien de mon histoire de géant, et de comment je débrouille mon deuil avec cette ombre. [...] Mais c'est trop tôt. Je ne trouve pas les mots. (p. 83)

De plus, le géant, dès le départ, lui défend de faire part de ses aventures à quelque personne que ce soit, le travail du deuil devant s'effectuer par soi, et pour soi.

J'ai quelques recommandations à te faire pour essayer de sortir vivant de tout ça : D'abord tu dois combattre seul. Ne mêle personne à ça, même ceux que tu aimes, surtout ceux que tu aimes. (p. 34)

Nulle vocation donc de faire partager un savoir au reste du monde, d'initier l'humanité, comme l'ambitionne le poète orphique. *A contrario*, à un niveau méta, Mathias Malzieu, le poète réel, auteur du roman, se distingue du poète de son conte. Lorsqu'il eut fini de rédiger son roman, les premières personnes auxquelles il l'a fait lire ne sont autres que son père et à sa sœur ! Si le travail d'écriture a, on le suppose aisément, contribué à surmonter le deuil vécu par l'écrivain, la lecture, quant à elle, par quelque lecteur que ce soit (les proches de l'auteur mais aussi un lecteur quelconque, ayant vécu ou non un deuil plus ou moins éprouvant), peut enclencher, à son tour, un processus d'initiation chez le lecteur en question. Si le personnage de papier de Mathias Malzieu est un initié encore incapable de se muer en initiateur, l'auteur lui-même, par contre, semble vouloir se positionner comme un initié autant qu'un initiateur !

II. Modalité de la réécriture du mythe : Le syntagme minimal

2.1. *Katábasis* : descente aux enfers

De même qu'Orphée, désespéré, supplie les dieux de l'autoriser à descendre aux enfers afin d'y reprendre son Eurydice, le narrateur du roman implore Giant Jack de l'emmener dans le monde des morts, pour y revoir sa mère. Ce héros a pourtant été prévenu, comme l'avait été son double mythique : en s'enfonçant dans les entrailles de la terre, il

transgresserait l'ordre naturel des choses, la descente d'un vivant aux enfers n'étant habituellement pas autorisée.

Toutefois, malgré les mises en garde de Jack-le-géant, le « little man », comme l'appelle volontiers ce dernier, contourne les interdits et, n'écoulant que son désir, décide de s'aventurer au pays des morts. De fait, un soir, le narrateur décide d'aller, seul, « *gratter derrière, voir ce qui se passe aux pays des morts* » (p. 95). Ainsi, « *je descends le lotissement* », « *je continue ma descente* » (p. 96-97), raconte l'entêté narrateur, pour finalement arriver au cimetière. Au milieu de ce morbide déambulatoire de marbre, le héros rencontre une étrange personne qu'il décrit comme « *la chose la plus laide qu'il m'ait été donné de voir de toute ma vie* » (p. 99). Cette créature, telle une gardienne de la mort, l'avertit et tente de lui faire entendre raison : non, l'homme vivant ne doit pas se frotter ainsi à la mort. Comme un Charon des temps modernes, ce fantôme se dit « *employé municipal de la mort* » (p. 100) – un peu à l'image d'Heurtebise chez Cocteau¹⁶ – et lui donne un premier « avertissement », précisant que s'il réitérait sa tentative, il aurait « *directement affaire au chef* » (p. 100), à la mort en question donc, personnalisée, à travers ces quelques mots, comme elle l'était également dans la pièce du même Cocteau¹⁷. Cependant, le héros, obstiné, n'accorde que peu de crédit à ces conseils et retourne hâtivement à ses expériences. Toutefois, n'ayant pas acquis un niveau d'initiation suffisant et ne convoquant pas l'aide du géant, il n'obtient pas le résultat escompté. Si cette première tentative de catabase s'avère un échec pour le narrateur, elle ne le décourage pas pour autant, au contraire...

Rien ne se passe, [...] pas un souffle, pas un signe... J'ai envie de creuser à coup de poing, de tout foutre en l'air, de m'enfoncer dans la terre. (p. 102)

Face à cette détermination acharnée, Giant Jack n'a d'autre choix que d'accompagner son protégé, afin de le guider dans cet univers si particulier dont il connaît le moindre recoin. Cette fois enfin, le héros est prêt, il a atteint le stade d'initiation adéquat pour se faufiler derrière les ombres. Commence alors la véritable catabase, la première n'étant qu'un préambule expérimental. Au préalable, Giant Jack vérifie l'état de l'ombre du héros – miroir du stade de son initiation – et lui fait plusieurs recommandations. Ensuite, il s'équipe du

¹⁶ Jean COCTEAU, *Orphée*, Paris, Édouard Dermit, 1950 / Éditions Librio, 1995 (Théâtre, Texte intégral). Dans la description de ses personnages, Cocteau écrit, au sujet d'Heurtebise : « *Heurtebise n'est pas du tout un ange comme il l'était dans la pièce et comme on l'écrit souvent. C'est un jeune mort au service d'un des innombrables satellites de la mort.* » (p.9).

¹⁷ Voir la description ambiguë du personnage de la princesse : « *La princesse ne symbolise pas la mort puisque le film est sans symbole. Elle n'est pas plus la mort qu'une hôtesse de l'air n'est un ange. Elle est la mort d'Orphée, comme elle décidera d'être celle de Cégeste et celle d'Eurydice. Elle est une des innombrables fonctionnaires de la mort. Chacun de nous possède sa mort qui le surveille depuis sa naissance.* » (*Ibid.*, p.10).

matériel adéquat : un « œil-de-chat », qui « permet de voir à travers la nuit et les ombres » (p. 121). De la sorte, il a l'air d'un « spéléologue » : le ton est donné, nous savons que, tels deux spéléologues, les héros vont s'enfoncer dans les couches souterraines du globe... Et, de fait, le héros déclare : « *Je veux te retrouver, toi et ta lumière, et je m'apprête à m'enfoncer dans les catacombes du monde pour ça.* » (p. 123). La catabase, si explicitement formulée, ne laisse pas la possibilité d'une once de doute (plusieurs occurrences du verbe « descendre » confirment cela : « *en descendant au pays des morts* », p. 138 ; « *on serait descendus tous ensemble* », p. 139).

Le conte de Mathias Malzieu livre certes clairement une réécriture de catabase. Toutefois, celle-ci ne reflète pas toutes les caractéristiques de la *katábasis* mythique d'Orphée. Premièrement, le héros, contrairement à Orphée, n'a pas la prétention de ramener sa mère du royaume des morts à celui des vivants. Bien qu'au départ, il implore sa mère de revenir¹⁸, le narrateur semble avoir pris conscience de l'inaccessibilité de ce désir et souhaite simplement revoir sa mère pour la serrer dans ses bras, par exemple. Ensuite, à première vue, l'interdiction du retournement n'est pas formulée comme telle. L'un des mythes caractéristiques de l'histoire d'Orphée serait donc absent de cette réécriture singulière. *A posteriori* néanmoins, une relecture plus approfondie dessine de manière sous-jacente cette prohibition, et cela dès le début. Effectivement, lorsque Jack confie un bout de son ombre à l'éclaté qu'il prend sous son aile, il lui défend de s'approcher trop dangereusement de la frontière entre vie et mort :

*Ensuite, tu ne dois pas utiliser les portes qui mènent au pays des morts. Se battre contre la mort ne veut pas dire aller la voir de près. La seule manière de tuer la mort, c'est de rester en vie. **Reste tourné vers la vie.*** (p. 34)¹⁹

Si l'ordre est formulé sur un mode positif, ce « reste tourné vers la vie » n'équivaut-il pas à la formule injonctive négative « ne te tourne pas vers la mort », autrement dit : « ne te retourne pas » ? Somme toute, la défense du retournement se révèle, en filigrane certes, bien présente dans le discours du géant.

Enfin, nous l'avons déjà évoqué lors de l'analyse des attributs héroïques, ce roman possède en son sein une certaine dualité, entre conte onirique et récit autobiographique, entre personnage de papier et auteur réel. De ce fait, sa lecture s'effectue potentiellement à deux

¹⁸ Voir « Orphée, l'exploré », citations à la page 2.

¹⁹ Nous soulignons.

niveaux : tout d'abord, au premier plan, celui d'une fable imaginaire sur la complicité naissante entre un petit homme et un géant, docteur en « ombrologie » ; ensuite, au second plan, derrière une lecture superficielle, celui du processus de l'écriture comme traitement du deuil. Cette analyse méta-discursive, en parallèle avec le niveau purement narratif, met également au jour le syntagme minimal du mythe d'Orphée. Dans ce cas, la première étape, à savoir celle de la catabase, procède du souvenir : il s'agit, pour l'écrivain, de descendre au plus profond de lui, de creuser dans sa mémoire, de s'enfoncer dans les catacombes des sentiments éprouvés suite à la perte, pour mieux, ensuite, par les mots, ramener à la vie l'image de la mère disparue, l'arracher à cet univers sombre, plein de larmes et de tristesse, dans lequel elle a été projetée au lendemain du décès. L'impulsion initiale de la démarche d'écriture s'assimilerait donc à une catabase : une plongée dans les entrailles des souvenirs, dans l'enfer de la douleur, dans le ressenti ; étape première vers le traitement du deuil.

2.2. *Anábasis* : retournement et perte

Ce mytheme capital, une fois de plus, se voit explicitement illustré au détour d'une phrase de Mathias Malzieu : « *Je me retourne, l'oiseau a disparu* » (p. 128). À cet instant du récit, le narrateur, guidé par le géant dans les méandres de l'enfer, croit reconnaître sa mère sous les traits d'un oisillon. D'un coup, son cœur s'emballa et il se met à l'appeler et à retirer son ombre à la hâte pour qu'elle le reconnaisse. Mais l'espoir est de courte durée puisque, à peine pense-t-il l'avoir aperçue, qu'elle disparaît déjà.

En outre, l'anabase prend une tout autre signification si l'on s'attarde davantage sur son rôle dans le processus de deuil en lien avec celui de l'écriture. En ce sens, l'anabase consisterait dans le fait de sans cesse se « retourner » vers la mort (ce qui avait bien été prohibé par la formule impérative « Reste tourné vers la vie ») pour finalement prendre conscience de la perte effective, de telle sorte que la personne en deuil accomplisse un second retournement, dans l'autre sens cette fois, à savoir vers la vie ! L'emploi du verbe lié, par sa racine, au retournement est significatif. En effet, suite à son passage dans l'au-delà, le narrateur formule à trois reprises sa détermination de ne plus s'y aventurer : « *je ne retournerai pas au pays des morts [...] je n'y retournerai pas de mon vivant [...] je n'y retournerai pas de mon vivant [...]* » (p. 145-151). Ainsi, fait-il la promesse de ne plus se retourner vers la mort, avant d'y être lui-même confronté. Le retournement chez Mathias Malzieu ne consiste donc pas en un simple demi-tour, mais en tour complet. Il y a deux étapes à ce mouvement : un retournement et un détournement. On passe, d'une part, du retournement

vers la mort à la perte et à la prise de conscience de cette perte, et, d'autre part, de cette prise de conscience de la perte à un détournement de la mort, autrement dit, à un second retournement, le retournement vers la vie ; autre étape capitale du processus de deuil. Cet ultime retournement ne s'effectue certes pas aisément. Il implique en effet d'accepter la mort dans un premier temps, mais aussi d'assumer l'amputation d'une partie de soi, et donc de passer par un « démembrement ».

2.3. *Sparagmós* : Démembrement

Dans ce « conte », le démembrement se fait jour de manière imagée – et atténuée. En effet, l'ombre se substitue au héros et c'est elle, dès lors, qui apparaît déchiquetée, déchirée, trouée.

Mon ombre part en lambeaux, je sens qu'elle se déchire. [...] tout dégringole. [...] J'ai la tête en bas, elle se gorge de sang. [...] Ton ombre est trouée, [...]. (p. 135-136)

Métaphoriquement, l'ombre du héros constituait le lien entre lui, vivant, et sa mère, morte. Grâce à elle, il a accès au pays des morts et, ainsi, espère sans cesse pouvoir retrouver l'Eurydice maternelle. Il demeure de la sorte dans la mélancolie, ce qui empêche le travail de deuil lui-même. Lorsqu'une fois déchirée, son ombre va lui être complètement retirée par le géant, le narrateur, au départ, se sent perdu, comme dénudé et abandonné dans le froid de la vie.

Jack farfouille dans mon dos. [...] Sa main gauche se contracte sur mes omoplates, les cinq doigts, un à un, semblent se clipper à mes os. [...] Tout à coup, je sens un courant d'air partout sur ma peau et même à l'intérieur. Mes os se mettent à claquer. [...] Le géant [...] enfonce les lambeaux de mon ombre dans une des poches intérieures de sa redingote. [...] Je me sens comme un oiseau déplumé à qui on dirait « vole maintenant », alors que déjà respirer, je trouve ça compliqué. (p. 147-148)

Néanmoins, le narrateur n'est finalement pas mécontent d'être débarrassé de cette ombre. Car à travers cette dernière, c'est l'obsession de la mort qui lui est ôtée, une obsession qui guidait sa vie depuis le décès de sa mère. En effet, il s'était vu affublé, tout d'un coup, d'un poids trop lourd à porter, métaphorisé par une ombre trop grande pour lui. Peu à peu il faudra qu'il s'habitue à cette douleur qui lui colle aux talons et dont il ne peut se défaire. Elle deviendra d'abord rassurante puis encombrante et indomptable... Intervient alors le démembrement, nécessaire. Lorsque l'ombre prend trop de place et que son emprise devient impossible à canaliser, elle se prend dans les arbres, se déchire et finit en lambeaux. Ce démembrement incarne donc un passage nécessaire autant qu'inévitable pour le héros, qui ne peut continuer à vivre avec une ombre qui n'est pas à sa taille, ainsi que pour l'auteur, qui ne peut poursuivre sa route avec l'image de la mort planant sans cesse au-dessus de sa tête. Si, au départ, se

réfugier dans la mélancolie (métaphorisée par l'ombre, dans laquelle s'emmitoufle le héros) paraissait rassurant, le narrateur – miroir de l'auteur – comprend finalement que s'enfoncer davantage dans l'univers de la mort ne lui apportera aucun soulagement à lui, vivant, mais que c'est avec sa petite ombre d'homme qu'il doit réapprendre à vivre.

Je n'ai plus qu'une petite ombre de garçon comme tout le monde. Je la teste contre le mur du couloir, je suis assez content de la retrouver, légère et moi léger dedans. Facile à manier, presque invisible - les réflexes naturels reviennent vite. (p. 151)

Désormais, le narrateur, au même titre que l'auteur, va devoir composer en laissant de côté l'image obsessionnelle de la mort et en acceptant d'être démembré d'une part de lui-même : sa mère. Ce démembrement orphique rejoint par ailleurs la conception du deuil telle que développée par Jean Allouch en réaction au modèle freudien dominant. Selon la théorie de celui qu'on considère parfois comme le Père de la Psychanalyse, le « travail de deuil » consiste à réinvestir la libido liée à l'être perdu dans un nouvel objet d'amour, qui apparaît donc comme un substitut. Pour Jean Allouch, cette définition du deuil, qui s'est imposée à tort comme une évidence dans le champ psychanalytique, est irrecevable : « Si je perds un père, une mère, une femme, un homme, un enfant, un ami, vais-je, cet objet-là, pouvoir le remplacer ? Mon deuil n'a-t-il précisément pas affaire à lui en tant qu'irremplaçable ? »²⁰. Ce tenant de l'école lacanienne propose dès lors une nouvelle conception du phénomène de deuil qui s'apparente alors à une « perte sèche », c'est-à-dire à l'abandon, par l'endeuillé, d'un « petit bout de soi »²¹, entraîné dans la tombe avec le défunt au moment du décès. L'approche d'Allouch offre de la sorte un nouveau filtre d'analyse au mythe antique. Le démembrement d'Orphée, comme conséquence de son retournement, exprime l'échec d'un deuil excessif, pathologique, où le « petit bout de soi » sacrifié à l'au-delà se mue en *soi* tout entier offert aux enfers. Chez Mathias Malzieu, l'ombre protectrice incarne symboliquement ce « petit bout de soi », lieu intime de la fusion du toi et moi, de la mère et de l'enfant²², qu'il faut abandonner au tombeau, pour que le moi vive à nouveau sans le toi. Ce n'est donc pas l'endeuillé lui-même qui est sacrifié, qui subit le démembrement inéluctable, mais cette petite part de lui-même liée à l'être perdu qu'il s'agit d'accepter de laisser derrière soi pour continuer à chanter...

²⁰ Jean ALLOUCH, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Paris, EPEL, 1995 (École lacanienne de Psychanalyse), p.44.

²¹ « ce petit bout ni de toi ni de moi, de soi ; et donc : et de toi et de moi, mais en tant que toi et moi restent, en soi, non distingués. » (*Ibidem*).

²² Cette analyse est appuyée par la constitution de l'ombre en question, fabriquée « à base de liquide amniotique » (p.33).

Lorsque le héros s'échappe du monde des morts, accroché à Jack, il est assailli par les cris, hurlements de ceux qui « sont en train de mourir ». Le narrateur se met alors à « *hurler aussi fort que les morts* » (p.139). La résurgence de cet autre mytheme orphique (la tête d'Orphée qui continue à chanter) de façon atténuée révèle en fait l'aboutissement du processus du deuil. Là où le héros tente, par son hurlement, de couvrir le bruit insoutenable de la mort, de chanter plus fort qu'elle, l'auteur, par son cri propre, l'écriture, s'applique à dépasser la voix de la mort. La perte d'une partie de soi ne doit pas l'empêcher de continuer à chanter, à jouer de la musique, à vivre enfin ! Être démembré et continuer à chanter c'est, finalement, accepter qu'on lui retire une part de lui-même – dans la mesure où celle-ci reste un « petit bout de soi » mais ne s'étend pas à l'être tout entier – et continuer à vivre malgré tout ; l'aboutissement du deuil en somme.

Conclusion

Si aucune trace ne prouve encore, pour l'instant, une intention particulière de l'auteur d'avoir insufflé à son œuvre un parfum orphique, nous n'avons pu que constater, au fil de nos relectures, qu'un réseau convergent de mythes propres à Orphée se tissait autour de la figure du narrateur, miroir de l'auteur lui-même. Mathias Malzieu se passionne-t-il pour les mythes antiques ? S'est-il jamais reconnu une proximité singulière avec la figure d'Orphée ? A-t-il assisté, tout au long de son parcours étudiant, à un ou plusieurs cours sur la mythologie, cours qui, sans qu'il n'en ait conscience, auraient laissé de profondes empreintes dans son imaginaire d'écrivain et dont les résurgences se seraient momentanément fait jour dans ce roman ? A-t-il seulement conscience, finalement, que son œuvre ait pu se prêter si sensiblement à une interprétation orphique ? Ces quelques questions demeurent jusqu'à ce jour sans réponses.

Néanmoins, nous avons pris le parti de déverrouiller ce roman à l'aide d'une autre clé que celles, à première vue plus évidentes, de l'autobiographie, du simple conte ou de la prose poétique. Alors, étrangement, un effet inverse s'est produit : l'œuvre de Malzieu a répondu à Orphée et nous avons soudain envisagé ce mythe sous un autre visage : celui du deuil. Le poète antique s'est dès lors révélé à nos yeux incarnation tragique de celui qui ne sait pas enterrer l'être aimé, à tel point qu'il démissionne de sa place de vivant pour s'enterrer lui-même – momentanément dans un premier temps, irrémédiablement finalement – aux côtés de

l'amour perdu. Figure du deuil inaccompli, Orphée s'incarne au fond en chacun de nous, ne fût-ce que l'espace d'un plus ou moins court, plus ou moins long moment, lorsque nous sommes confrontés, impuissants et désemparés, à l'ineffable perte de l'autre. Et là réside toute l'universalité du mythe d'Orphée : sa douleur est celle qu'a vécue hier, que vit à cet instant précis ou que vivra demain chaque âme humaine. Ce désir ardent autant qu'irréaliste d'aller arracher l'autre aux griffes de la mort ne répond qu'au fantasme désespéré de tout un chacun au lendemain de l'inimaginable séparation. Pour tout Orphée d'un jour, d'un mois, d'un an, il s'agira alors de dire, cracher, hurler, voire chanter la mort, pour échapper coûte que coûte à l'attraction du destin orphique, pour s'arracher à l'étranglement de la mélancolie, pour réintégrer la vie. Peu importe, somme toute, que Mathias Malzieu ait eu ou non l'intention délibérée de référer au mythe orphique... Il s'est simplement nourri – consciemment ou non – de la figure d'Orphée, il s'en est imprégné jusqu'à la moelle au point de l'incarner – à travers son alter ego de papier –, pour finalement s'en détacher progressivement, pour le *surpasser*. C'est en ce point que réside indéniablement la plus grande distinction entre le modèle mythique et sa réécriture dans l'extrême contemporanéité de Mathias Malzieu. Là où Orphée finit son parcours condamné à errer pour l'éternité dans les enfers, le jeune héros de ce jeune auteur réintègre la vie. Cheminant peu à peu vers l'aboutissement du processus de deuil, il accepte enfin d'être à nouveau, d'être malgré, d'être même si, d'être « *maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi* ».