Expérience supra-sensorielle et communication : le mythe de Psyché dans *Élisabeth Costello* de J. M. Coetzee[1]

Tatiana Burtin

Université de Paris X-Nanterre / Université de Montréal

Résumé

Dans *Élisabeth Costello*, l'exégèse inédite du mythe de Psyché que donne l'héroïne du roman éponyme au chapitre 7 soulève, avec une ironie subtile, une question devenue oppressante pour une femme parvenue au terme de sa vie : que pouvons-nous vraiment connaître, humains prisonniers de l'immanence, de la nature divine? Cette interrogation n'est pas sans rapport avec le travail de l'écrivain, qui consiste à rendre compte par les mots d'expériences inconnues. L'approche mythocritique et l'intertextualité permettent à J. M. Coetzee d'aborder un problème majeur posé à l'écrivain contemporain : sa capacité à faire émerger, dans son propre texte et par son rapport à l'ensemble de la littérature, un sens passé jusqu'ici inaperçu. C'est ce cheminement du sens que nous retracerons dans cette étude, en mettant en parallèle « l'initiation » de Psyché aux rapports tabous avec les dieux et l'accès de l'écrivain aux limites du langage, détournées grâce aux possibilités infinies de sa créativité.

1. Introduction

L'histoire d'Éros et de Psyché appartient aux nombreux mythes illustrant la rencontre entre hommes et dieux[2]. Tout récit mythologique est en effet une solution pour exprimer ce qui dépasse la simple relation d'événements et faire ainsi accéder notre raison bornée au sensible à ce qui lui

[1]Cet article a été rédigé sous la supervision de Madame Véronique Gély, professeure à l'Université de Paris-IV Sorbonne.

[2]Voir les ouvrages consacrés à l'interprétation de ce mythe dans la bibliographie. Rappelons-en ici les grandes lignes : Psyché, jeune fille de la plus rare beauté, inspira une vive passion à l'Amour. Exposée sur une montagne où elle devait être la proie d'un monstre, Zéphire la transporta dans un palais magnifique, où chaque nuit l'Amour venait la visiter, mais en lui recommandant de ne pas chercher à le voir. La curiosité l'emporta bientôt, mais, pendant qu'elle le contemplait à la lumière de sa lampe, une goutte d'huile tomba sur la cuisse de son amant. Il s'éveilla aussitôt et s'envola; le palais s'évanouit, et Psyché fut livrée à Aphrodite, qui, irritée parce qu'elle avait séduit son fils, la soumit aux plus dures épreuves. À la fin cependant, l'Amour, touché de son malheur, revint à elle, l'épousa et lui donna

échappe[3]. C'est aussi un des buts de l'art, et c'est pourquoi l'aventure de Psyché est une intarissable source d'inspiration pour les peintres, les poètes, les musiciens[4]… Dans *L'Âne d'or ou les Métamorphoses* d'Apulée (1997), « texte fondateur » du « Conte d'Amour et de Psyché » (De Palacio 1999, p. 20), il est introduit au cœur de la milésienne[5] par le récit qu'en donne la servante des brigands chez qui l'âne Lucius est retenu prisonnier avec une jeune fille, Charitè. L'ampleur et la situation centrale du mythe dans l'ouvrage en font un élément fondamental pour la compréhension du roman entier. C'est à cette mise en abyme des récits dans l'œuvre latine que Coetzee fait allusion en insérant un chapitre intitulé « Éros » au sein d'*Élisabeth Costello*. Ce passage, qui peut de prime abord sembler une digression érudite dans la fiction contemporaine, s'avère essentiel pour le lecteur attentif. Au « seuil » du dernier chapitre intitulé « À la porte », il synthétise en une parabole mythologique les réflexions et les thèmes abordés par les deux écrivains, le réel, J.M. Coetzee, et la fictive, Élisabeth Costello, du roman.

Élisabeth Costello[6] raconte les dernières années de vie d'une romancière australienne imaginaire, à travers six conférences qu'elle donne dans le monde entier, dont chacune forme un chapitre. Elle est devenue célèbre après la publication de *La Maison de la rue Eccles*, une continuation de l'*Ulysse* de Joyce du point de vue de la femme du héros, Molly Bloom, vers la fin des années 1970[7].

Les deux derniers chapitres du roman de Coetzee se détachent avec force. Rêverie baroque sur l'Éros composée à partir des lectures et des souvenirs d'Élisabeth, le chapitre 7 présente une sorte de dialogue philosophique de l'âme avec elle-même au discours indirect libre, brusquement interrompu par la mort au chapitre 8. L'héroïne doit passer une porte après l'épreuve de la « question de la croyance » (Coetzee 2004, p. 269)[8]. À partir d'« Éros » on perd le fil de

[3]C'est du moins l'opinion la plus répandue, notamment pour Psyché, le symbole de l'âme humaine. Pour une étude détaillée des définitions du mythe en général, et plus largement des rapports entre mythe et fiction, voir la première partie de Gély (2006b).

[4]Le mythe a inspiré des textes littéraires, comme les *Métamorphoses* d'Apulée, *Ni amor se libra de amor* de Calderon, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine, *Psyché*, tragédie-ballet de Molière, Corneille et Lully, *Ode to Psyche* de Keats, *Psyché* de Pierre Louÿs, *Till we have faces*, roman de 1957 par Clive Staple Lewis...; les arts plastiques, par exemple dans les fresques de Raphaël à la villa Farnesine de Rome, celles de Jules Romain au Palais du Te à Mantoue, les vitraux du XVIe siècle de la Galerie de Psyché au musée Condé, au Château de Chantilly, le groupe *Psyché ranimée par le baiser d'Amour* de Canova…; la musique, comme le poème symphonique de César Franck de 1888… Pour une revue complète, voir Gély (2006a) et De Palacio (1999, p. 233-243) pour les références littéraires et iconographiques jusqu'au XIXe siècle.

[5]Genre romanesque où le merveilleux rencontre la magie. C'est pour avoir été trop curieux de cette dernière que Lucius, jeune homme au sens critique aigu, se trouve transformé en âne au livre III. Sous cette apparence, il affronte de nombreuses aventures.

[6]Toutes les références, traductions, et la pagination sont tirées de l'édition française du roman : COETZEE, J. M. (2004). *Élisabeth Costello : huit leçons*, traduction de l'anglais par Catherine Lauga du Plessis, Coll. « Cadre vert », Paris, Seuil, 312 p. Dans la suite de l'article, nous abrégerons la référence à ce livre en *EC*.

[7]La fiction du roman se situe à une époque contemporaine de sa rédaction par Coetzee, soit dans la deuxième moitié des années 1990. Au début, il est dit qu'Élisabeth Costello est « née en 1928, ce qui lui fait soixante-six ans, bientôt soixante-sept » (Costello, p. 5); nous la suivons dans ses déplacements professionnels jusqu'à ses 70 ou 71 ans. Ainsi le récit se déroule approximativement entre 1994 et 1999, année de la publication d'*Élisabeth Costello* à Londres.

[8]L'héroïne se heurte à un jury qui l'oblige à faire le bilan sur « ce qu' [elle] croit » (EC, p. 291).

l'histoire : pourquoi parler du mythe de Psyché et des relations sexuelles entre dieux et hommes à ce moment précis?

Nous proposons de voir cet avant-dernier chapitre non comme une conclusion mais comme une rupture et une introduction à un deuxième mouvement de l'œuvre, très court, qui contient la révélation du parcours d'Élisabeth. Telle Psyché cherchant à repousser les limites de la connaissance humaine à la lumière de sa lampe, Élisabeth, dans ses œuvres et par ses interventions auprès du public, a cherché à communiquer une expérience du vivant, transgressant les frontières entre genres (masculin/féminin), espèces (humaine, animale et végétale) et essences (humaine/divine). Avant de dresser le bilan de sa propre vie au chapitre 8, la romancière semble vouloir en poser les prémisses par le recours au mythe, comme pour s'aider à aller plus loin dans sa réflexion. Mais le mythe soulève aussi une question cruciale, et urgente à ce stade : finalement, qu'a-t-elle vraiment réussi à comprendre du vivant, et surtout à en communiquer[9]?

L'histoire de Psyché donne un *exemplum* de l'échec de toute tentative de communication avec les dieux. Ultime suspens avant le dénouement d'une vie et de l'intrigue, il paraît être un avertissement quelque peu désabusé contre l'illusion sur laquelle s'est fondée la vocation d'écrivain de l'héroïne. Cependant l'ensemble de l'œuvre peut être lu comme une quête infinie et sublime de la fusion entre les êtres, voire une enquête qui décortique les tensions et les mystères agissant au cœur du vivant. Dès lors, le discours du chapitre 7, qui métamorphose au sens propre le récit initiatique traditionnel, poursuivrait ce dialogue « platonique » entre les genres et les espèces, mais aussi entre le mythe archaïque et la fiction contemporaine, afin de faire affleurer une vérité. C'est en effet par la quête du texte absent que s'achève l'histoire de l'écriture et celle de la romancière. En produisant un texte qui comble les « trous » du mythe en s'appuyant sur une intertextualité multiple, Élisabeth Costello et John M. Coetzee semblent bien donner une ébauche de réponse à la question centrale du livre : comment être écrivain?

2. « Éros » et Psyché ou l'amour impossible

Dès le troisième paragraphe du septième chapitre, le propos se resserre autour du mythe de Psyché, dont Élisabeth vient de lire une nouvelle version chez la poétesse américaine – et bien réelle – Susan Mitchell (EC, p. 248). Cette intrusion précise un horizon d'attente dessiné par le titre, « Éros ». Mais, à mesure que la lecture se poursuit, cette attente est déjouée : l'attention se focalise sur une série de détails concernant les relations physiques entre dieux et hommes qui dévoile un aspect pour le moins inattendu du récit mythique, comparé à ses interprétations traditionnelles[10]. Le sujet, la manière nouvelle de le traiter, le ton incongru à ce moment du récit – rappelons que ce chapitre est le dernier avant la mort de la romancière – introduisent une rupture nette dans le fil de l'histoire.

[9]Il ne s'agit pas bien sûr de mener ici une étude linguistique, qui décrirait de façon scientifique des signes de cette incommunicabilité. On comprend ce texte comme une allégorie de la communication, qui crée un texte pour dire tout ce que le texte ne peut pas dire. Le propos reste donc bien littéraire.

[10]Psyché a surtout été interprétée très tôt comme un symbole du mystère chrétien, à partir notamment de l'œuvre de Martianus Capella (2007); elle est soit un emblème de la beauté de l'âme (dont le nom grec est *psychè*), soit de son union avec le corps, des épreuves qu'elle subit sur la Terre et de l'immortalité à laquelle elle est destinée.

2.1 Introduction et traitement du mythe de Psyché : une expérience incommunicable

L'histoire de Psyché se présente en fait comme un sous-texte, et même un prétexte à plusieurs niveaux, mais qui mène toujours à un échec. L'élément déclencheur de cette élucubration sur l'amour correspond à un souvenir personnel d'Élisabeth. En 1963, alors qu'elle revenait d'Europe où elle a vécu pendant douze ans (EC, p. 5), elle a rencontré Robert Duncan, autre poète américain appartenant au groupe du « Black Mountain »[11], avec qui « il ne lui aurait pas déplu d'avoir une aventure, et même […] d'avoir de lui un enfant de l'amour, comme l'une de ces mortelles mythiques fécondées par un dieu de passage et abandonnées pour élever leur rejeton demi-dieu » (EC, p.247).

Peut-être par association d'idées, peut-être par tentative de séduction[12], elle voulait aborder avec lui le sujet symétrique, à savoir la fécondation des déesses par des mortels, mais hélas le poète ne semble pas attiré par les femmes[13]. Ironiquement, Élisabeth-Psyché n'a pu contempler le corps dénudé du poète, ni accéder à sa sphère, au-dessus des simples mortels[14]. Partant d'une occasion ratée de parler du mythe, le chapitre en élude de même le récit, comme son titre le prévoyait en ne prononçant pas le nom de Psyché.

En revanche, la littérature moderne est capable de briser ce tabou, en décrivant le détail de l'acte à « taille humaine » (EC, p. 248). Libérée de la lourde tradition littéraire, l'évocation du mythe, leste dans sa forme et son contenu, permet de passer sur un fond rebattu depuis des siècles pour imaginer d'emblée ses détails intimes et volontiers scabreux, tus par les exégètes et même les artistes[15]. Les sculpteurs grecs n'ont pas osé révéler l'intimité des déesses dans leur représentation. Certains sujets ne doivent pas être abordés, par respect de la nature, ou plutôt par incapacité à en rendre compte par les mots ou tout autre moyen d'expression humain. Mais il semble que si l'on adopte comme méthode la légèreté de Psyché, comme Élisabeth semble

[11]Ce poète, encore une fois, existe bel et bien; le roman de Coetzee ne cesse de faire s'entrecroiser personnages réels et personnages fictifs, ce qui rend plus difficile la distinction des niveaux narratifs, surtout dans une étude qui tente d'en rendre compte.

[12]Le lien entre ce souvenir et le mythe n'est pas très clair dans le récit non plus : juste après le passage cité ci-dessus, on lit : « Elle repense à Duncan parce que dans un livre que lui a envoyé un ami américain, elle vient de tomber sur une nouvelle version de l'histoire d'Éros et de Psyché écrite par une Susan Mitchell dont elle n'a rien lu jusqu'ici » (EC, p. 248). L'imprécision illustre cet état de songe suscité par l'évocation du passé dans lequel se trouve l'héroïne du roman.

[13]« Mais ce dont elle voulait vraiment parler avec Duncan ce soir-là à Melbourne, quand il lui a fait comprendre si fermement que ce qu'elle avait à offrir ne l'intéressait pas, ce n'était pas du cas des filles visitées par les dieux, mais d'un phénomène beaucoup plus rare, le cas des hommes que les déesses condescendent à honorer » (EC, p. 248).

[14]Voir le deuxième paragraphe, où Duncan, « avec son beau profil sévère à la romaine », est entouré d'un cercle d'intellectuels, et lit son « Poème commençant par un vers de Pindare » (EC, p. 247). La prestation fait impression sur Élisabeth, tant qu'elle le compare à demi-mot à un dieu (citation ci-dessus et infra, point 3.1).

[15]À la page 256, la rêverie d'Élisabeth l'entraîne à imaginer Leopold Bloom, le héros d'*Ulysse*, « reluquant, quand personne ne le regarde, l'entrejambe des statues de déesses [à la Bibliothèque nationale de Dublin]. Si Apollon a une queue et des couilles de marbre, est-ce qu'Artémis a un orifice assorti? Il se demande. […] Où s'arrête ce que l'artiste doit respecter dans la nature? Ce qu'il veut vraiment savoir, cependant, *si seulement il avait les mots pour le dire*, c'est s'il est possible de s'unir au divin » (EC *:* nous soulignons).

vouloir le faire[16], on peut appréhender plus généralement le rapport entre les hommes et les dieux :

> Peut-on *ne faire qu'un* avec un dieu assez profondément pour appréhender, pour *sentir quelque peu* l'être d'un dieu? Question que personne ne semble plus se poser, sauf, dans une certaine mesure, sa nouvelle découverte, Susan Mitchell, qui n'est pas philosophe elle non plus; question qui est passée de mode […] (EC, p. 253).

Question futile ou de première importance? La romancière la pose, apparemment sans s'appesantir. Inspirée par la poétesse, elle s'interroge à son tour sur le silence des textes grecs païens et bibliques à propos du déroulement de l'acte et de son résultat. Est-il du domaine de l'impossible ou de l'ineffable? Ou bien cette ignorance n'est-elle pas de notre fait, mais de l'indifférence des dieux pour nous, comme le suggère Hölderlin[17]? Pour Élisabeth au contraire, notre rapport aux dieux est façonné par un désir réciproque, ou du moins par la simple curiosité l'un pour l'autre : « Ce dont elle est sûre à propos des dieux, c'est qu'ils nous reluquent tout le temps, ils lorgnent même entre nos jambes, dévorés de curiosité, d'envie » (EC, p. 257).

Dieux et hommes s'épient, incapables de percer le mystère entourant l'immortalité des uns, l'érotisme des autres. À chacun des deux mondes il manque quelque chose qui se trouve en l'autre, excitant son désir et favorisant donc un rapprochement, un contact, et même des relations physiques peut-être à même de faire « sentir quelque peu l'être » de l'autre.

Dans la pratique, quelques accommodements à la « fureur du désir » divin sont toutefois nécessaires. Le dieu doit d'abord prendre une figure mortelle, pour éviter l'éblouissement dû à « l'être impressionnant qu'il est » : un animal, une mortelle dans le cas d'Aphrodite et d'Anchise, une colombe pour le Saint-Esprit. Dans le poème de Susan Mitchell, la semence divine jaillit à profusion, et les ailes d'Éros sont des organes de reproduction (EC, p. 248-249). Après l'orgasme, Éros se désintègre « comme un oiseau frappé d'une balle en plein vol » (EC, p. 249), comme s'il ne pouvait supporter ce plaisir. De même Anchise, après sa nuit d'amour avec Aphrodite, semble frappé d'amnésie. Fut-il sous l'emprise d'un charme qui l'a protégé contre la « brûlure », « l'atroce plaisir de l'amour comme le font les dieux » (EC, p. 251)? Dans le plaisir communément vécu, hommes et dieux restent séparés, leur expérience est toujours confinée à la sphère de leur propre connaissance.

2.2 Le recours à la dérision pour pallier notre incomplétude

Si la rencontre entre l'humain et le divin se solde par un échec, son récit n'en est pas pour autant tragique. Tout au contraire, l'insistance sur les aspects triviaux du mythe contribue à en donner une image ludique, qui apparaît comme une rupture de ton dans l'œuvre. Le sujet léger qui est directement abordé permet cette liberté, et ce trait transparaît dans le vocabulaire employé, qui ne manque pas de crudité. Certains mots sont très familiers, voire grossiers, par exemple (EC,

[16]Cf. le point suivant, 2.2.

[17]Élisabeth le cite: « Les dieux existent bel et bien, […] mais ils mènent leur vie quelque part, là-haut, au-dessus de nous, dans un autre monde, et ne s'intéressent guère, semble-t-il, à savoir si nous existons ou pas » (EC, p. 254).

p. 249-250), le verbe « baiser » est repris plusieurs fois pour insister sur la « paillardise » des hommes face aux immortelles. La cocasserie et le ridicule des situations mettant aux prises hommes et dieux sont soulignés avec humour, ce qui donne lieu à quelques scènes grotesques. La narratrice prend un malin plaisir à décrire l'accouplement contre nature d'un Zeus-cygne descendu de son Olympe et labourant de ses pattes palmées le postérieur de sa compagne (EC, p. 248). Plus loin, elle fait parler Anchise, simple berger, comme un philosophe pythagoricien dont le discours alambiqué mais creux veut percer à jour le secret des dieux :

> […] il s'interrogeait : puisque deux ordres d'êtres ne sauraient frayer ensemble, et puisque, en particulier, l'interaction des organes humains avec ce qui tient lieu d'organes dans l'anatomie des dieux est à proprement parler impossible, tant que les lois de la nature ont cours, quel genre d'être, en quel hybride de corps esclave et d'âme divine cette farceuse d'Aphrodite s'était-elle changée, l'espace d'une nuit, pour s'unir à lui? Où donc était cette âme olympienne quand il prit dans ses bras ce corps sans pareil? Bien rangée dans un coin où personne n'irait la chercher, dans une petite glande logée quelque part dans le crâne, par exemple; ou inoffensive, diffuse dans tout le corps physique, émettant un doux rayonnement? (EC, p. 250-251).

Ce discours parodie les élucubrations philosophiques sur l'amour, à la manière d'un Platon[18] travesti par un appareil hypothético-déductif compliqué et vide, mâtinées d'épithètes pseudo-homériques (« farceuse d'Aphrodite », « âme olympienne », « corps sans pareil »). Ici, l'objet de ce discours serait décalé à l'amour entre les dieux et les humains, mais dissimule mal la béance de notre ignorance sur ces problèmes. Les hommes restent bornés par leur connaissance des « lois de la nature », de telle sorte que les expériences qui dépassent leur espèce ou leur genre leur sont inaccessibles. L'interrogation métaphysique est résolue de la plus triviale des façons : tout le système habilement construit s'achève sur l'image de la stimulation d'une « petite glande logée quelque part dans le crâne ». L'aporie que constitue la question en elle-même incite la narratrice à adopter un ton léger, et le lecteur à sourire.

D'ailleurs, c'est tout le chapitre qui est marqué par ce ton de dérision, qui s'estompe peu à peu à l'approche de la mort, mais qui reste toujours présent. Le sujet abordé y est propice, puisque même les grands philosophes chutent devant l'insaisissable divin, et se trompent sur ses intentions. Aussi Hölderlin est-il bien innocent s'il croit à l'indifférence des dieux pour nous[19]. Élisabeth elle-même n'échappe pas à la raillerie, elle qui se pose des questions si futiles, alors qu'elle « court à la mort qui vient à sa rencontre » (EC, p. 258), dans son autoportrait à mettre dans une annonce). L'ironie désacralise la question existentielle et permet à l'homme de se l'approprier, dès lors qu'il ne peut jamais complètement le faire à l'aide de sa propre raison. Mais c'est un constat plus pessimiste que ce chapitre introduit, amenant le lecteur à relire l'ensemble

[18]On pense ici au *Banquet*, ou encore au *Phèdre*, les dialogues sur l'amour.

[19]Élisabeth prend à parti Hölderlin « à l'âme noble » en ces termes : « trop prompt à prendre les choses pour argent comptant; pas assez sur ses gardes envers les ruses de l'histoire. Les choses sont rarement ce qu'elles semblent être, aimerait-elle lui dire pour sa gouverne » (EC, p. 254). Elle propose pour sa part une explication plus plausible : « Quand quelque chose nous dit de pleurer la perte des dieux, il est plus que probable que ce sont les dieux qui nous le font dire. Les dieux ne se sont pas retirés : ils ne peuvent pas se le permettre » (EC, p. 255). Ainsi, derrière le ton badin, on voit poindre une vraie réflexion mystique sur l'omniprésence et l'omnipotence des dieux, qu'Élisabeth semble reconnaître, peut-être craindre.

de l'œuvre à travers le prisme de cette impossibilité fondamentale, mais peut-être pas définitive, de communication entre les êtres.

3. Séparation des corps, tension des âmes : le dilemme de l'incommunicabilité

La version du mythe proposée par Élisabeth met en relief les problèmes inhérents à toute relation, non seulement humaine, mais encore entre homme et dieu ou homme et animal. Cette incommunicabilité s'exprime avant tout dans le corps, qui renvoie chaque être, chaque espèce, à sa limite, bien qu'il soit taraudé par le désir contraire de fusion.

3.1 Le mystère du corps

À travers le mythe de Psyché, Élisabeth Costello pose la question de l'inscription du corps dans le monde moderne. Le corps a pris une importance croissante pour ses contemporains, car il est, après tout, le premier moyen de communication. Mais dès que l'on se place au-dessus du monde humain et animal, il prend une dimension mystique ou il disparaît. Dès lors, quel autre moyen reste à la disposition des dieux et des hommes pour s'entendre?

La romancière constate tout d'abord une « impatience des corps » à se contempler, comme Psyché cherchant à voir le corps de son amant alors qu'elle le sent si bien la nuit, ou comme les dieux attirés par la matérialité des corps mortels alors qu'ils en ignorent la condition[20]. Le besoin moderne de satisfaction immédiate est dénoncé à travers l'allusion à un film attribué à Nathanael West, avec Jessica Lange[21], où l'actrice est en proie à la convoitise de tout un asile d'aliénés. La scène est cocasse et tragique à la fois, car elle dévoile les méfaits de l'idolâtrie, poussée à son paroxysme par un désir de consommation à outrance. Élisabeth reconnaît lucidement que ce désir est irrépressible, puisque l'univers entier est gouverné par le système d'attraction des corps selon la loi de Newton (EC, p. 259). Mais sa mécanique semble détraquée par le traitement que la société moderne lui inflige. Au fil de ses conférences, Élisabeth tente de sensibiliser son public à cette violence, qu'elle rejette catégoriquement. Au troisième chapitre par exemple, elle explique les raisons de son régime végétarien et de son refus presque rituel d'ingérer de la chair animale. Le principal crime du IIIe Reich est d'avoir « trait[é] les gens comme des animaux » (EC, p. 86), d'avoir fait subir aux corps humains une annihilation sans précédent dans sa durée et son intensité (camps d'extermination, bombe nucléaire). Or, après 1945, le monde occidental entre dans une frénésie de consommation qui ne fait que poursuivre cette politique de brutalité, instaurée par la guerre, sur les animaux, par les nouvelles techniques de production industrielle (fermes, abattoirs, chalutiers, laboratoires, etc.) (EC, p. 86-90).

[20]« Des deux, des dieux et des mortels, c'est nous qui connaissons la plus forte fureur de vivre, les émotions les plus intenses. C'est pourquoi [les dieux] ne peuvent nous chasser de leurs pensées, ils ne peuvent faire sans nous, et ne cessent de nous observer, de nous tourmenter. C'est la raison pour laquelle, en fin de compte, ils ne jettent pas l'interdit sur les relations sexuelles avec nous… » (EC, p. 255). Ce rapport entre dieux et hommes est valable dans les religions païennes comme dans la religion catholique (Marie fécondée par la colombe du Saint-Esprit).

[21]*Frances*, film américain, non de Nathanael West, comme Élisabeth le pense, mais de Graem Clifford (1982), à partir de la biographie de Frances Farmer, star hollywoodienne des années 1930.

Le mystère du corps, celui qui le rendait attirant, désirable, est bafoué par cette entreprise de consommation et de dégradation, qui résulte de cette attirance même. Dès lors, le mythe de Psyché devient une manière de reprendre conscience de sa signification première et essentielle. Au seuil de la mort, Élisabeth revient à Éros, oubliant un instant Thanatos, avec plus d'expérience et de sagesse. Elle a toujours préféré l'idéal grec du corps parfait, offert. L'hellénisme, dit-elle au chapitre 5, a produit plus qu'une image idéalisée de la beauté, il a produit un rêve « d'esprits libres dans des corps libres » (EC, p. 180). Les Grecs se révèlent dans leur nudité la plus innocente, la plus proche de la vie triomphante, tel Cupidon révélant son corps divin à Psyché. Le voyage au Zululand qu'elle entreprend dans ce même chapitre pour assister à la remise d'un doctorat *honoris causa* à sa sœur, devenue Sœur Bridget et directrice d'un hospice, est l'occasion de débats esthétiques et philosophiques entre les deux femmes. Pour Sœur Bridget, l'hellénisme représente « la seule alternative à la vision chrétienne que l'humanisme était en mesure de proposer », mais il était voué à l'échec, « puisque cela n'avait rien à voir avec la vie réelle des gens » (EC, p. 180). Les Grecs sont une alternative pour les esthètes, mais les « gens ordinaires », eux, n'ont que faire des statues de marbre : « Ils ne veulent pas du royaume des formes pures. […] Ils veulent quelqu'un qui souffre comme eux. Comme eux, et pour eux. » (EC, p. 197). Aussi le mystère du corps divin, pour les humbles, s'exprime mieux à travers le corps émacié et le visage « figé comme un masque » (EC, p. 184) du Christ sur la croix, tel que Joseph, le sculpteur de l'hôpital, le représente. Pour sa sœur, Élisabeth « a parié sur un perdant » en choisissant Apollon. Il aurait fallu miser sur « l'extatique plutôt que le rationnel », sur « quelqu'un qui circule parmi les gens, qu'ils peuvent toucher » (EC, p. 197-198). Et, au chapitre 7, Élisabeth semble bien suivre ce conseil, en explorant Éros et le mythe de Psyché, et plus largement les aventures des dieux avec les mortels. Mais elle s'aperçoit que ni Jésus ni les Grecs ne répondent à la question essentielle. En effet, ni les textes grecs ni les apocryphes bibliques ne traitent de cette fameuse expérience corporelle du divin, c'est-à-dire de l'extase, ce qu'Élisabeth Costello veut attribuer au manque d'intériorité des Anciens qui sont restés à la surface de la signification du mythe. Ceci nie toute une tradition d'interprétation de Psyché comme symbole de l'âme chrétienne, qui accueille Dieu en elle[22].

La littérature moderne est-elle capable d'en donner une autre interprétation, qui réconcilie le corps et l'âme? Pour Élisabeth Costello, il faut passer par l'hybridité des êtres pour arriver à la compréhension du dessein des dieux et des règles strictes qu'ils ont imposé pour limiter la communication entre les espèces.

3.2 L'hybridité ou la transgression des frontières entre hommes, dieux et animaux

Si les dieux envient les extases des mortels, eux croient que l'extase, sensuelle ou religieuse, leur donne une part de divinité. L'union profonde avec un dieu est un désir qui taraude Élisabeth : peut-on « sentir quelque peu l'être d'un dieu » (EC, p. 253)? Y a-t-il « d'autres modes d'êtres »?

Cette question posée dans le chapitre 7 est abordée dès le troisième chapitre, à propos des relations entre hommes et animaux. Dans sa conférence, Élisabeth évoque avec enthousiasme la

[22] À partir notamment de Martianus Capella, *Les Noces de Mercure et de Philologie* (2007).

« sympathie avec le vivant » qu'elle peut éprouver, c'est-à-dire cette capacité à se projeter dans un être quel qu'il soit, même une chauve-souris. Ceci participe de l'expérience du plein être ou encore de la joie. N'importe qui peut l'éprouver, du moment qu'il met de côté sa raison pour être « empli d'être », vivre « comme un corps-âme » qui transcende les catégories « homme », « animal », ou « dieu » (EC, p. 106). Le sentiment de plénitude s'oppose à la raison : « À la pensée, la cogitation, j'oppose la plénitude, le fait de s'incarner pleinement, la sensation d'être […] un corps avec des membres qui se prolongent dans l'espace, bref d'être vivant au monde. » (EC, p. 107).

Encore une fois, le corps et la liberté de mouvement sont des conditions *sine qua non* de la connaissance d'après Élisabeth. Elle prône un sensualisme qui défie l'ordre rationnel. S'extraire de la raison permet de comprendre que rien ne nous sépare des autres espèces, mais que seule la volonté humaine de tout faire adhérer à son système de pensée crée un malaise dans la nature. Pour illustrer son propos, elle évoque le singe imaginé par Kafka, Peter le Rouge[23]. Il a brillamment passé les tests censés démontrer son intelligence, et il vient en rendre compte à l'Académie des Sciences en racontant son histoire. Pour gagner l'estime des scientifiques, il a dû renoncer à une part de son animalité pour se couler dans les codes de son « espèce d'accueil », pourrait-on dire. Mais son hybridité, esprit humain enfermé dans un corps de bête, ne va pas sans souffrance : il sent en lui de façon douloureuse sa monstruosité, ne peut être à l'aise dans aucune espèce, comme son créateur, Franz Kafka lui-même, qui, de tous les hommes, semble « être le moins à l'aise dans son humanité » (EC, p. 103). Aussi, et même si Élisabeth évite de creuser la question, il existe bien séparation entre les genres. Norma, la femme du fils d'Élisabeth Costello, explique ce point de vue à son mari qui tente de défendre sa mère dans la conversation privée qui suit la conférence. Alors que mère et fils postulent une « position externe » à la pensée rationnelle, elle réplique qu'une telle position n'existe pas : personne ne peut discourir de la raison en se plaçant en dehors de la raison, ni un aliéné, ni même Dieu, qui est aussi un Dieu de raison (EC, p. 127-128). Le chapitre se clôt sur cette conversation, bien que la question soit abordée de nouveau au chapitre suivant, mais dans une autre perspective[24]. En revanche le chapitre 7 apparaît, à la lumière de ces débats, comme une conclusion ironique à ce problème de l'hybridité qui a hanté tout le parcours de la romancière. La digression sur les dieux et leur rapport aux hommes permet d'appréhender d'une manière saisissante ce partage entre les genres (EC, p. 257) : les dieux regardent les hommes comme s'ils étaient des rats de laboratoire, des « spécimens anthropologiques » qu'ils observent avec curiosité, comme eux observent les chimpanzés. Bien qu'elle brûle du désir de s'unir à un dieu[25], le rêve de fusion semble mis à mal

[23]Dans un court texte publié par Kafka en 1917, intitulé *Rapport à une académie*.

[24]Dans la conférence suivante, intitulée « Les poètes et les animaux », Élisabeth prend des exemples littéraires pour montrer à nouveau comment on peut penser hors de la raison. Dans les *Voyages de Gulliver*, le héros explore le monde des Houyhnhnms et des Yahous, qui sont pour elle une métaphore des dieux et des animaux. Bien que Gulliver ressemble à un Yahou, il semble raisonner comme un Houyhnhnm. Son cas est problématique pour qui cherche à déterminer son essence car l'homme est dans une position médiane entre la condition bestiale et divine. Cependant, Élisabeth invite à réfléchir sur le fait que Gulliver est arrivé sur ces terres inconnues sans armée de conquête, contrairement à tout explorateur dans l'histoire. Cette violence dominatrice constitue pour elle la différence et la « malédiction » de l'homme, qui réduit toute race par les armes, et le prive d'une participation à la « plénitude » de l'être dont il n'était, au départ et comme le montre la fable de Swift, pas exclu (EC, p. 137-141).

[25]« À la fleur de l'âge, elle aime à penser qu'elle aurait eu ce qu'il fallait pour inciter Éros ailé à faire une visite sur terre. Non qu'elle fût d'une grande beauté, mais parce qu'elle désirait sentir le dieu la toucher, d'un désir

par la réalité dérisoire. Les mondes sont fermés les uns aux autres. L'atavisme dont les dieux font preuve à l'égard de l'espèce humaine peut seulement éclairer son propre rapport avec ces « êtres inférieurs » que sont les animaux.

Les dieux, ou la raison, part divine de l'humanité, ont limité l'accès de l'homme à ce qui n'est pas lui : ses rapports avec les dieux sont cadrés par eux, les tabous alimentaires fixés par les religions définissent les races trop impures pour être ingérées. La communication n'est pas rompue, mais elle reste strictement surveillée. Le corps apparaît comme un moyen de pression des « espèces » les unes envers les autres, qu'Élisabeth dénonce et cherche à transcender. Par son régime de vie et son activité professionnelle, elle tente de montrer qu'il reste une voie pour déjouer la vigilance de la Raison, que le roman entier trace au fil des chapitres, mais que « Éros » sublime : le métier d'écrivain semble le dernier moyen de transgresser les frontières des genres pour atteindre la « joie ».

4. L'écrivain moderne et le statut de la littérature

L'écrivain, comme Kafka ou Élisabeth Costello, peut montrer un chemin différent par sa propre capacité à être un hybride, à se hausser au-dessus des limites de l'humain. Pareil à un dieu, il peut se métamorphoser pour se fondre dans la nature, comme les divinités prenant forme humaine pour s'unir aux mortels, grâce à l'écriture, au jeu avec les genres littéraires. Il devient ainsi lui-même et un autre, « incrusté » dans la vie terrestre, capable de s'élever au sublime par le pouvoir du verbe et de redonner sans cesse au monde un sens nouveau.

4.1 Du dieu-écrivain à l'écrivain-dieu

Dans le roman, l'écrivain est souvent comparé à un dieu, de manière souvent ironique. Le poète Robert Duncan, par exemple, séduit physiquement Élisabeth Costello; quand il lit ses propres œuvres, il suscite une adhésion, de l'enthousiasme; c'est une figure érotique et orphique.

> Duncan avait lu ce soir-là son long « Poème commençant par un vers de Pindare », et cela lui avait fait une forte impression, cela l'avait émue. Elle était attirée par Duncan, avec son beau profil sévère à la romaine; il ne lui aurait pas déplu d'avoir une aventure avec lui, et même, étant donné son état d'esprit à l'époque, il ne lui aurait pas déplu d'avoir de lui un enfant de l'amour, comme l'une de ces mortelles mythiques fécondées par un dieu de passage et abandonnées pour élever leur rejeton demi-dieu (EC, p. 247).

Son aura de divinité provient surtout de sa capacité à émouvoir par sa seule présence, plus que par sa création poétique : Élisabeth ne fait pas mention de son activité poétique, elle ne cite même aucun vers de lui. Seule son attirance envers lui, sur un moment très bref, lui confère un éclair de génie. Au premier chapitre, Élisabeth jouit d'un statut similaire de « Sybille » (EC, p. 43); sa

---

douloureux. Parce que dans ses désirs, *auxquels rien ne pouvait répondre et qui étaient du coup comiques chaque fois qu'on cherchait à les satisfaire*, elle aurait pu promettre le goût véritable de ce qui leur manquait là-haut sur l'Olympe », c'est-à-dire le frisson érotique (EC, p. 258, nous soulignons).

célébrité a quelque chose de pesant pour son fils, qui connaît d'elle « le monde secret de l'oracle » dit-il ironiquement, son égoïsme, son emportement[26]. Le statut de quasi divinité est donc en réalité moins suscité par un charisme ou une production originale qu'il n'est conféré par les autres, à travers leur révérence devant l'œuvre du maître. John, fils d'Élisabeth et instance narratrice du premier chapitre[27], l'accompagne dans tous ses déplacements « pour la protéger, pour barrer la route aux chasseurs de reliques, aux contempteurs et aux pèlerins sentimentaux » (EC, p. 42-43). Il définit sa mère comme « une porte-parole du divin […], un dieu incarné dans un enfant », comme le Ganesh hindou, « voituré de village en village pour être applaudi, vénéré » (EC, p. 44). Ainsi « réincarné » en divinité, le poète de foire est du coup humainement désincarné, et court le risque de perdre ses repères au milieu des hommes, et surtout l'évaluation lucide de sa qualité. C'est ce qui est apparemment arrivé à Robert Duncan, dont Élisabeth offre au début du chapitre 7 un portrait sarcastiquement encomiastique (cf. la citation longue ci-dessus) qui se révèle au fond peu flatteur. Imbu de sa célébrité, il refuse les avances de la jeune Élisabeth avec un certain mépris.

Élisabeth, en retour, renie le train grandiloquent, voire ridicule de l'écrivain adulé des foules (EC, p. 85)[28]. Contrairement à Duncan, elle ne tire pas gloire de son statut. Pour elle, la vraie valeur de l'écrivain consiste à pouvoir endosser toutes les croyances « comme je change de logement ou de vêtement, selon mes besoins », dit-elle avec humour au chapitre 8 (EC, p. 264). Être hybride, se couler dans chaque forme d'être est un mode de vie naturel pour tout écrivain, en particulier pour le romancier. Déjà, au deuxième chapitre, elle insistait sur la capacité du roman « à ne dépendre d'aucune forme de représentation » (EC, p. 269)[29]. Indépendant des formes et des représentations, il s'apparente même au jeu pour Élisabeth Costello comme pour Coetzee, et on peut le constater dans ce roman même, qui s'amuse à pasticher d'autres genres.

4.2 La parodie des genres ou l'exercice du pouvoir de l'écrivain sur le discours

Le récit de Coetzee est une démonstration de la capacité de l'écrivain à prendre différentes identités et à détourner les genres littéraires.

Le souci de vérité du roman réaliste est parodié dans le premier chapitre du livre, intitulé justement « Le réalisme ». Dans cette conférence, qui est aussi l'occasion de présenter l'héroïne de son roman Élisabeth Costello, Coetzee met en abyme de façon ironique les travers et les « trous » qu'impose le genre. Dès le troisième paragraphe, il présente Élisabeth de manière détaillée, neutre et sans complaisance envers son personnage. Il révèle les principaux détails de sa

[26]À ses adorateurs, John dirait, s'il devait parler, « *Cette femme […] est la même femme qui, il y a de cela quarante ans, restait cachée des jours d'affilée dans sa chambre meublée à Hampstead […], qui plus tard fulminait dans la maison à Melbourne, les cheveux en désordre, en criant sur les enfants, "Vous me tuez! Vous m'arrachez la chair des os!"* » (EC, p. 43).
[27]Bien que tout ce chapitre soit en focalisation externe, au discours indirect libre.
[28]Elle ne se dit « ni dieu ni bête », mais se contente d'être consciente de sa juste place dans le monde.
[29]À propos du roman en Afrique, Élisabeth a une conversation avec l'écrivain nigérian Emmanuel Egudu sur « la mystique de l'oralité » dont elle est venue à douter : « C'est toujours, pense-t-elle, le corps sur lequel on insiste, que l'on met en avant, et la voix, l'essence obscure du corps, qui monte de ce corps. » (EC, p. 63); suit la citation donnée dans le corps du chapitre.

vie, même s'ils ne sont pas utiles pour le déroulement de l'histoire qui va suivre[30]. Certaines intrusions de l'auteur/narrateur omniscient, qui ne manquent pas d'humour, dévoilent de façon impromptue et ludique le discours réaliste en démontant sous nos yeux ses rouages. Par exemple, l'une des premières scènes du roman présente Élisabeth et son fils qui assistent à la remise d'un prix littéraire à Williamstown :

> Nous sautons la scène de la remise du prix à proprement parler. Ce n'est pas une bonne idée d'interrompre trop souvent la narration, puisque l'art de raconter des histoires consiste à induire chez le lecteur ou l'auditeur un état proche du rêve dans lequel le temps et l'espace du monde réel tendent à disparaître, supplantés par le temps et l'espace de la fiction. Faire irruption dans le rêve, c'est attirer l'attention sur le caractère construit de l'histoire, et bouleverser complètement l'illusion réaliste. *Toutefois, à moins de sauter certaines scènes, nous n'en finirons jamais. Ce qu'on saute ne fait pas partie du texte, cela fait partie de la représentation.*
>
> Et donc le prix est décerné … (EC, p. 24, nous soulignons)

Un auteur soucieux de réalisme, ou du moins de conserver son lecteur dans l'illusion de la fiction, aurait sans doute aussi sauté cette scène, peu intéressante pour le roman. Coetzee va plus loin : en poussant à son paroxysme l'hyperréalisme de la fiction, le narrateur introduit une réflexion de façon presque anodine sur son propre *work in progress*. Mais ce faisant il rompt aussi l'effet de la fiction. Le dévoilement des techniques narratives et des conventions tacites de lecture rend le réalisme absurde car totalement fictif.

De même, au chapitre 7, Coetzee s'attaque au récit mythologique. Alors que la rêverie d'Élisabeth Costello part du mythe d'Éros et de Psyché, le titre se limite à « Éros ». Et en effet, on escamote une partie du récit, et même la totalité de son contenu, frustrant l'attente de l'amateur de mythologie. Il y a ici un dévoiement du récit mythique, qui a été interprété très tôt comme une allégorie religieuse de l'âme, vers un récit à caractère presque pornographique, qui n'est pas sans rappeler les passages les plus scabreux du récit apuléen. D'ailleurs, Élisabeth remarque : « Psyché, Anchise, Marie : il doit y avoir une meilleure façon, moins salace, plus philosophique, de penser à toute cette affaire entre les dieux et les humains. Mais a-t-elle le temps, les moyens, *sans parler de l'envie*, de le faire? » (EC, p. 253, nous soulignons).

Coetzee joue sur les attentes et les motivations de son lecteur : à y bien penser, préfère-t-il la version philosophique du mythe ou la version leste? Ceci dit, il faut noter que des éléments du mythe sont disséminés dans l'ensemble du chapitre 7 : l'interrogation d'Anchise citée plus haut reprend les termes du débat philosophique et religieux sur la distinction corps/âme chère aux exégètes chrétiens. On voit comment la pratique autoréflexive de l'écriture et la parodie des genres amènent un auteur à emprunter les divers discours qui sont à sa disposition pour faire prendre conscience à son lecteur des tours et des manières de penser dans lesquelles la grande majorité de leurs collègues les enferme. L'écriture telle que la conçoivent Coetzee ou Élisabeth Costello tend à rétablir une communication saine, sans tricherie, avec le lecteur. Au lieu de

[30]« Élisabeth Costello est écrivain, elle est née en 1928, ce qui lui fait soixante-six ans, bientôt soixante-sept. Elle a écrit neuf romans, deux recueils de poèmes, un livre sur la vie des oiseaux et d'innombrables articles de journaux. Elle est australienne de naissance… » (EC, p. 5).

sombrer dans l'aphasie comme Lord Chandos, qui mène aussi une réflexion inédite sur le langage comme moyen de communication, l'écrivain peut retrouver la « joie » par une pratique ludique et décomplexée de son art.

La lettre fictive d'Élisabeth Chandos, imaginée à partir d'une citation d'Hofmannsthal tirée de *La lettre de Lord Chandos* parue en 1902[31], forme d'ailleurs l'ultime exemple de pastiche d'une grande œuvre littéraire, ainsi que la conclusion de la réflexion de l'auteur sur la question du statut de l'écrivain.

4.3 Être soi et un autre : une chimère, entre « incrustation » dans le réel et « ravissement » des sens?

La lettre de Lord Chandos est une fiction qui se fonde sur une réalité historique : Chandos est un disciple de Bacon, philosophe et homme de science de la Renaissance, un « uomo universale ». Il cherche une voie d'appréhension du monde qui soit en rupture avec Aristote et la scolastique et non dénuée de passions. Le disciple fait part à son maître de l'expérience intime radicale qu'il éprouve, où le langage qui sert à nommer le monde se délite[32].

Coetzee se livre à un jeu intertextuel, en marge de l'histoire principale : il invente une seconde lettre à Bacon écrite par l'épouse de Chandos, « Élisabeth C. »[33], où elle explique les affres de son mari et demande au maître de les sauver de la passion contagieuse qui les anime. Lord Chandos voudrait « entrer dans [les] corps nus et scintillants des dryades » (EC, p. 305), mais, ne pouvant posséder que sa femme, il échoue systématiquement. Par le plaisir sexuel, Élisabeth, quant à elle, est transportée dans ses « ravissements », « à tel point que je ne saurais plus dire – c'est Élisabeth Chandos qui parle – si c'étaient les miens ou les siens » (EC, p. 308). Corps, âme, tout se confond dans ces moments d'extase où la parole s'abolit. L'apprentissage de l'infini, de l'interpénétration de toutes les créatures vivantes, des allégories cachées partout dans la nature[34], est douloureux pour le couple, mais il est transmissible. Élisabeth dit sentir les « frémissements » qui traversent son mari à la « révélation ». Mais elle refuse cette révélation qu'elle vit en elle, celle « du temps des géants, du temps des anges » : « nous ne sommes pas faits pour vivre ainsi » confesse-t-elle (EC, p. 306-307), et plus loin : « *nous ne sommes pas faits pour la révélation* » (EC, p. 308). Dame Chandos écrit sa lettre « en l'an de grâce 1603 » (EC, p. 309); de nos jours, le « temps des anges » est-il venu?

[31]L'extrait se trouve aussi dans le roman de Coetzee, sur la page en regard du début de la lettre d'Élisabeth Chandos (EC, p. 304).

[32]« C'est un manifeste de la dissolution de la parole et du naufrage du moi dans le flux désordonné et indistinct des choses que le langage ne peut plus nommer ni dominer. », dans la préface de Claudio Magris à la *Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal (2000).

[33]Ainsi, sa signature, à la fin de la lettre, comporte les mêmes initiales qu'Élisabeth Costello; le rapprochement entre les deux personnages semble évident.

[34]« Tout est allégorie, dit mon Philip. Toute créature est une clé pour toute autre créature. Un chien en train de se lécher au soleil, dit-il, est un chien à un moment donné et au moment suivant il est le véhicule d'une révélation. » (EC, p. 307-308).

Il semble que pour Coetzee la réponse soit à la fois « oui » et « non ». Les temps de haine et de violence, d'exploitation outrancière des corps vivants dénoncés par Élisabeth Costello n'y semblent pas propices. Pourtant, certains êtres pénétrés, comme elle, par ce qu'on pourrait appeler un désir de fusion avec le vivant, peuvent en transmettre un aperçu au reste du monde, grâce aux images, aux allégories, aux mythes. L'histoire d'Éros et de Psyché, par exemple, est un moyen détourné d'annoncer cette révélation. La structure de cette digression mythologique résume la position de Coetzee sur le statut de la littérature moderne et de l'écrivain, que l'ensemble du roman élabore[35]. Élisabeth n'évoque pas la punition de Psyché, elle n'est qu'une « petite sotte trop curieuse » (EC, p. 255) qui a voulu assouvir sa soif de connaissance du corps divin par ses propres yeux, sans médium. Sa maladresse symbolise la littérature dans un état naïf, qui ne maîtrise pas le langage – ou qui n'arrive plus à le maîtriser, comme Lord Chandos l'éprouve – et ne connaît pas la condition nécessaire que se propose de découvrir l'écrivain moderne: savoir exactement quelle est sa place. Quelques grands auteurs modernes ont compris où elle se situait : Kafka par exemple, dit Élisabeth Costello à son fils dès le premier chapitre, « reste éveillé pendant les vides durant lesquels nous dormons » (EC, p. 45). L'écrivain a sa place dans les « trous » du texte, là où l'auteur « réaliste » refuse d'aller et où se trouve précisément Coetzee dans ce même chapitre[36]. Il voit ce que personne ne veut voir, les abattoirs, le moment d'extase entre hommes et dieux dont ne parle aucun texte, l'intérieur feutré de la maison de la rue Eccles. Cette tâche difficile impose une modestie, voire de la légèreté dans le propos. D'ailleurs, Coetzee reste dans le jeu, dans le sourire : même s'il aborde des sujets graves, le roman n'est pas un drame, il tourne en dérision les genres, les institutions, les mythes, les écrivains eux-mêmes. Cependant, le statut de l'écrivain dans la société contemporaine doit être pris au sérieux : c'est un être parmi les autres, convaincu de son humilité, mais qui vit une expérience qui dépasse ses sens. Grâce au travail du langage, qui métamorphose le « frémissement » en mots, il peut ouvrir aux hommes leur « œil intérieur » (EC, p. 307)[37], par lequel ils verront ce qui demeure caché à celui qui ne sait pas lire, entre les lignes, les allégories tapies dans la création.

5. Conclusion

Élisabeth Costello interroge nos limites, notre capacité de sympathie avec le vivant : peut-on connaître l'extase jusqu'à la fusion des corps, jusqu'à la mort? Pour Élisabeth, il semble que notre espèce ne soit pas prête pour cette révélation de l'altérité absolue. L'exemple d'Éros et de Psyché et ses détournements prudents dans les arts, qui ne font jamais voir le frémissement de la peau humaine contre la « peau » divine, en sont la preuve. Le roman de Coetzee porte l'ultime assaut au mythe : de Psyché, il ne reste plus qu'« Éros », le désir insatiable qui reste sans réponse définitive.

[35]La place du chapitre, entre les deux mouvements principaux de l'œuvre (les six premiers chapitres et le dernier chapitre avec le « post-scriptum »), n'est pas sans rappeler la situation que tenait la première évocation du mythe au sein du roman d'Apulée, à savoir au cœur de l'œuvre, dans un moment de suspens, presque de calme, avant le dénouement et l'intervention de la déesse Isis.

[36]Cf. 3.2, le 2e paragraphe sur le réalisme. Voir aussi les articles sur le réalisme par Champfleury, publiés en 1857 dans la revue *Réalisme* fondée par Duranty en 1856.

[37]Élisabeth Chandos dit avoir un « œil à l'intérieur qui regarderait les mots les uns après les autres à mesure qu'ils défileraient, comme des soldats à la parade » (Élisabeth Costello, op. cit., p. 307).

Mais le mythe apporte une autre révélation : l'apprentissage de la modestie, de la relativité de nos existences, de nos concepts. La modestie nous permet de nous ouvrir quand même à l'autre par ce qu'Élisabeth Costello appelle « l'incrustation » dans la vie[38], par des petits bouts perdus de réalité, des moments dont personne n'a conscience (comme l'éveil des grenouilles de la Dulgannon, après leur long sommeil sous la terre[39]), en se glissant dans les « trous » du récit que le romancier réaliste néglige, dans les espaces laissés dans la littérature par les autres auteurs. C'est une manière plus sage, certes moins ambitieuse, mais qui convient à la « taille humaine », de comprendre le monde, en échappant à l'écueil, toujours fascinant mais fatal pour l'homme, de la perte des sens et de l'engloutissement dans le grand Tout.

[38]Élisabeth parle à son fils au premier chapitre de Kafka et de son singe : « Le singe de Kafka est incrusté dans la vie. C'est l'incrustation qui est importante, non pas la vie elle-même. Son singe est incrusté comme nous sommes incrustés, toi en moi, moi en toi. Ce singe est suivi jusqu'à la fin, jusqu'à l'amère, l'indicible fin, *qu'il y ait ou non des traces de cela sur la page*. » (EC, p. 45, nous soulignons). L'écrivain n'a donc pas donc d'obligation – ou de possibilité? – d'en rendre compte exactement, mais il peut le laisser affleurer *entre les lignes* de son texte.

[39]Dans le dernier chapitre, Élisabeth répond à son jury qui interroge ses croyances en évoquant ces grenouilles qui émergent de la vase au renouveau. Pour la romancière qu'elle est, « ce n'est pas une allégorie, c'est la vie-même, la seule » (EC, p. 293).

6. Bibliographie

APULEE (2007). *Les Métamorphoses ou L'âne d'or*, édition et traduction d'Olivier Sers, Coll. « Classiques de poche », Paris, Belles-Lettres, 576 p.

CAVICCHIOLI, Sonia (2002). *Éros et Psyché*, Coll. « La création contemporaine », Paris, Flammarion, 256 p.

COETZEE, John Mikael (1999,2003). *Élisabeth Costello*, Londres, Secker and Warburg, The Random House Group, 240 p.

COETZEE, John Mikael (2004). *Élisabeth Costello : huit leçons*, traduction de l'anglais par Catherine Lauga du Plessis, Coll. « Cadre vert », Paris, Seuil, 312 p.

DE PALACIO, Jean (1999). *Les Métamorphoses de Psyché*, Coll. « Noire », Paris, Séguier, 150 p.

GELY, Véronique (2006a). *L'Invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Coll. « Lumière classique », Paris, Honoré Champion, 560 p.

GELY, Véronique (2006b). « Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », Bibliothèque comparatiste, *Revue Vox Poetica* [en ligne] : http://www.vox poetica.org/sflgc/biblio/gely.html (page consultée le 10 novembre 2008).

GELY-GHEDIRA, Véronique (1993). *Le mythe de Psyché des origines à 1671 (Italie, France, Espagne)*, thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne.

GOLLNICK, James (1992). *Love and the Soul. Psychological Interpretations of the Eros and Psyche Myth*, Waterloo, Canada, Corporation canadienne des sciences religieuses par la Wilfrid Laurier University Press, 174 p.

HAMILTON, Édith (1997). *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Paris, Marabout, 445 p.

HOFMANNSTHAL, Hugo von [1902] (1999). *Lettre de Lord Chandos*, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, Coll. « Petite Bibliothèque », Paris, Rivages Poche, 110 p.

HUBER, Barbara Weir (1999). *Transforming Psyche*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 244 p.

LEMAÎTRE, Henri (1945). *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Boivin, 350 p.

MARTIANUS CAPELLA [entre 410 et 439] (2007). *Les Noces de Mercure et de Philologie*, 7 tomes parus, Coll. « CUF Universités de France », Paris, Belles-Lettres.