

Perversions et métamorphoses: sur l'éros morandien

Jacques
Poirier

Université de Bourgogne

*J*l est des écrivains qui se cachent, en dissimulant leur visage (Pynchon, Ducharme...) ou en se retirant du monde (Blanchot); il en est d'autres, plus retors, qui restent masqués tout en faisant mine de se dévoiler. Paul Morand appartient, bien sûr, à cette dernière catégorie. Homme public, il a donné de lui des images (les innombrables photographies qui le montrent dans ses «rôles»: conducteur de voiture de courses, académicien...), a accordé de nombreux entretiens, a tiré une bonne part de son œuvre de son expérience personnelle (les récits de voyage, *Venises*, etc.) et a accepté que paraisse, avec le décalage de rigueur, son *Journal inutile*. Dans sa frénésie voyageuse, Morand semble n'avoir pas admis que quelque territoire du monde lui demeure inconnu; et de la même façon, on a d'abord l'impression que rien de son existence ne demeure hors d'atteinte. Mais en même temps, que dit vraiment Morand de lui-même? Il participe à l'histoire du siècle, et prend volontiers parti dans les débats de son temps, mais de quelle façon a-t-il vécu réellement la période de Vichy? et celle de l'«épuration»? Et qu'en fut-il exactement de sa vie amoureuse, au fond gardée secrète?

Qu'on relise *Mes débuts*: voilà un récit «enlevé», dans le goût du XVIII^e siècle, qui reflète bien l'atmosphère d'une époque. Mais une frontière invisible traverse le texte: si Morand aime à raconter un monde qui n'est plus, c'est toujours sous l'angle de l'«extime», pour reprendre le mot créé par Michel Tournier. On sait que la carrière administrative impose une obligation de réserve. Morand n'a sans doute guère eu de peine à respecter cette règle,

par sa réticence à se livrer. Cette résistance, la fiction aide à la contourner, car c'est souvent à l'abri de la fable que Morand livre quelque chose de lui. Tout comme lui, un grand nombre de ses personnages sont partagés entre besoin de parler et impossibilité à se dire. Spitzgartner, ce cadre bancaire protestant (*Hécate et ses chiens*), Frédéric Lahire, ce grand capitaine d'industrie (*Tais-toi*), Don Nemesio, chargé de défendre l'empire des rois catholiques ("La Folle amoureuse"), tous sont des hommes d'ordre, comme Morand lui-même. Or, un «homme d'ordre» souhaite contenir les forces du chaos et conserver le monde en l'état.

Comme beaucoup, Morand ne s'est jamais remis d'avoir vu balayé le monde de son enfance lorsque la Première Guerre mondiale, avec sa nouvelle carte de l'Europe et son cortège de révolutions, a tout emporté. Et la Seconde aura parachevé, à ses yeux, une telle débâcle, commencée au fond en 1789 avec la Révolution française. Or, de ce monde nouveau, Morand ne veut pas. S'il aime la modernité technique, il ne goûte guère les transformations sociales. D'où, sur fond de mélancolie, cette crispation morandienne devant un monde en train de disparaître. «Je suis veuf de l'Europe», écrit-il dans *Venises* (14), évoquant ce dernier moment de la «civilisation» qu'a été la Belle Epoque. Psychologiquement, Morand appartient en effet à cette extrême fin du XIX^e siècle, dont il recueille à la fois les préjugés et les fulgurances. De cette société ancienne, il aura conservé jusqu'au bout le sens des hiérarchies, le souci de la bienséance, le goût du progrès et la foi en la supériorité de la race blanche. Se combinent ainsi curieusement le rationalisme ironique du XVIII^e siècle et l'*Essai sur l'inégalité des races humaines* de Gobineau, qu'il cite à plusieurs reprises. Mais au milieu de ces belles certitudes, Morand est traversé par le soupçon. A une époque où l'école ignore Baudelaire et déconseille Stendhal, il lit Schopenhauer, Huysmans et Mirbeau (Clara, l'héroïne du *Jardin des supplices*, annonçant peut-être Clotilde): le philosophe du pessimisme, l'écrivain de la décadence et le chantre des pires dérèglements sexuels. Pour reprendre l'un des ses titres, Paul Morand gardera un côté «fin de siècle» par la façon dont coexistent en lui le sens des rituels mondains et la conscience, nouvelle à l'époque, d'un malaise dans la civilisation. Exposé à une menace (*libido* ou «instinct de mort»), Morand développe ainsi une stratégie obsidionale, à la façon de Don Nemesio, ce défenseur de la Nouvelle-Espagne. Stratégie défensive au plan politique (l'Europe menacée par la décadence, la barbarie, etc.) mais aussi personnel: ouvrir les portes du moi, livrer son secret revient à s'exposer. Dès

lors qu'on se met à interpréter les rêves, il convient de s'en méfier. Alors que l'innocente Escolastica s'abandonne à la «fête des songes», Morand, lui, préserve son propre territoire: dans les échanges mondains, l'émotion a quelque chose d'indécent; et dans les stéréotypes, l'intime a quelque chose de féminin. Comme ses personnages, Morand aura donc été toute sa vie à la fois en représentation et «en fuite», comme le dit Gabriel Jardin, son filleul, dans *Paul Morand: Un évadé permanent* (11). Membre de la bonne société, il se sera évadé de «presque tout»: de la guerre, de ses devoirs, de sa carrière et «de lui-même» (*ibid.*). Un peu comme le héros de *Monsieur Zéro* pense pouvoir se faire oublier.

On sait que le destin se venge de ces personnages qui avaient cru lui échapper. La mort rattrape l'homme pressé, Monsieur Zéro, le commandant Gardafort ainsi que Frédéric Lahire, le héros de *Tais-toi*. Mais ces grands mutiques esquissent souvent une parole: Frédéric Lahire parvient enfin à dire son mal-être avant de se suicider; l'homme pressé semble de plus en plus troublé; et Don Esteban sort brisé d'avoir accédé à son propre secret (“Le Dernier Jour de l’Inquisition”).

Grand lecteur des classiques, Morand perpétue ainsi un esprit «Ancien Régime» – tout comme le domicile de Spitzgartner est décoré de scènes venues des *Fables* de La Fontaine. Sauf que la nature humaine telle qu'elle apparaît ici ne ressemble guère aux jardins de Versailles. A la date où Morand entre en littérature, une forme d'innocence est devenue impossible. En situant l'action de ses premiers recueils durant la Première Guerre mondiale ou dans l'immédiate après-guerre, Morand montre bien comment les «quatre années de névrose collective» (*Fermé la nuit, NC I 222*) qu'a été la guerre ont suscité, ou favorisé, l'efflorescence de tous les débordements. On le sait, Morand ne dépeint jamais la guerre elle-même; le «moraliste» qu'il reste au fond s'intéresse à la façon dont l'événement met à jour la vérité de l'être. Rompant toutes les digues, la guerre dissipe les illusions et laisse transparaître un autre conflit: celui qui se déroule entre les êtres, et en chacun d'eux.

Le Jardin des supplices accédait à des extrêmes qu'on croyait indépasseables. Soudain le réel s'avance bien au-delà. Les supplices orientaux ouvraient la voie à la barbarie occidentale; l'insouciance de la Belle Epoque doit céder la place aux prophètes du nihilisme; et les névroses individuelles préparaient les quatre années de névrose (névrose?) collective.

A en croire Morand, c'est d'ailleurs pendant la Première Guerre mondiale, à Londres, qu'il aurait découvert la psychanalyse, seule description de

l'homme à même de rendre compte de la folie qui s'est emparée du monde, et aurait donc très tôt utilisé des termes tels que «complexes», «extraverti», «introverti» (cf. p. ex. M. Schneider 215-216). De plus, comme il l'a raconté plusieurs fois, la cure de son beau-frère, Demetrios dit «Mitr», avec un disciple de Jung lui a révélé l'intérêt de cette nouvelle méthode (cf. p. ex. *Venises* 84-85) – ce psychanalyste zurichois que Morand désigne sous le nom de «Schmit Guisan» alors qu'il s'agit de Schmid-Guisan, comme l'a démontré Jacques Lecarme (voir son article dans *P. Morand écrivain* 69-87). Enfin, et nous retrouvons l'Allemagne des années vingt décrite dans «La Nuit de Charlottenburg», Morand raconte s'être rendu en 1921 à Berlin au célèbre Institut de psychopathie sexuelle que dirigeait Magnus Hirschfeld, et en avoir rapporté à Marcel Proust, qui terminait *Sodome et Gomorrhe*, un gros ouvrage sur l'inversion sexuelle. Ouvrage que Proust aurait repoussé avec dégoût, déplorant que disparaisse «la poésie de la damnation» (*Chroniques 1931-1954* 258) et que le vice devienne «une science exacte» (*ibid.*).

Un intérêt aussi soutenu pour la psychiatrie et la psychanalyse montre à quel point, pour Morand, le sujet n'est plus un être de raison. Spitzgartner peut bien espérer «contribuer à rétablir un ordre politique et moral tout français» (*Hécate et ses chiens*, chap. I 377): voilà qui paraît dérisoire dès lors qu'on connaît les désordres de la psyché. On a souvent signalé le caractère duel des héros morandiens, et le combat intérieur dont ils sont le théâtre. Mais cette dualité est tout autant à l'oeuvre dans l'écriture même de l'auteur, qui met son «classicisme» au service du plus grand trouble. Sur fond de désinvolture affectée et d'ironie légère passent des références à Freud (*Lewis et Irène*, 86), à Myers (*The Human Personality*, NC I 1086) ou à Havelock Ellis (*Hécate*, chap. LXVI 435), qui dénoncent comme un leurre l'affectation morandienne de «superficialité». Si la clef se trouve chez les maîtres de l'ombre, le désir ne se réduit pas à quelque pratique hygiéniste, comme certains personnages aimeraient à le croire, car l'amour est avant tout «chose mentale». Et dès lors que le désir n'est pas un simple effet de nature mais le produit de notre imaginaire, il s'expose à tous les dérèglements. L'oeuvre de Morand n'égale pas, sans doute, la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing; mais à sa manière elle constitue une belle galerie de «cas», tant les personnages qui la peuplent – et surtout ceux qui exhibent une feinte normalité – semblent tous ou presque porteurs de quelque faille secrète. Mais les turbulences les plus grandes sont sans doute celles où la

psyché du héros renoue avec les grands archétypes et se fait le dépositaire d'une mémoire immémoriale – la «perversion» suprême consistant alors à devenir autre/l'autre. Confronté à de telles menaces, et si proches, Morand n'aura de cesse de contenir l'ennemi intérieur. D'où une volonté d'endigement, puisque l'Europe, ultime refuge de la Raison, se retrouve encerclée par des «continents noirs» peuplés de forces obscures.

Ces forces obscures, la Première Guerre les a libérées. En effet, au regard du désastre qui a balayé l'Europe, les «garde-fous» de la vieille morale semblent bien désuets. Qu'y a-t-il de dramatique à ce qu'une femme «succombe», quand un monde est en train de s'effondrer? A Londres, vers 1916-1918, et dans «l'Europe galante» (clin d'œil, peut-être, aux *Indes galantes* de Rameau ou aux *Vies des dames galantes* de Brantôme), il n'y a plus de place pour la Carte du Tendre. A peine le narrateur de «La Nuit romaine» (*Ouvert la nuit*) a-t-il rencontré la jeune Isabelle, à l'«âme opaque» et à la «robe transparente» (NC I 132), que, dans le taxi, elle se donne à lui sans façons. Comme l'explique le narrateur, «la passion y perdit son intérêt gradué, mais la loi des échanges sentimentaux [...] gagna en vérité» (128). De même qu'au XVIII^e siècle, où le libertinage avait réduit l'amour à n'être plus que «le contact de deux épidermes» (Chamfort 185), la frénésie de jouissance qui s'empare du XX^e siècle ne voit plus dans l'amour un sentiment mais un pur acte. Les femmes morandiennes ont découvert le sport, pratiquent la naturisme en famille (Aïno dans «La Nuit nordique»), et si elles se donnent facilement, c'est qu'elles refusent d'être «possédées» par qui que ce soit. En ce sens, elles rompent – ou rêvent avoir rompu – avec l'«éternel féminin» et sa mythologie. Tandis que, de leur côté, les bourgeois de la bonne société s'adonnent à des «garden partouzes» par petites annonces, et sourient de l'innocence de ce jeune étudiant («Nicu Petresco, candidat à la licence»), dans *L'Europe galante* qui se consume à lire des traités de psychologie.

Fasciné par les voitures de sport et les avions modernes, Morand rêve d'une technicisation de l'être humain. Le corps-machine, qui vaut par ses performances, confère au sujet une légèreté aristocratique. «Glissez, mortels, n'appuyez pas» (Sartre 5 et 213), comme le dit la grand-mère de Sartre dans *Les Mots*. Les personnages de Morand préfèrent ainsi rester à la surface des choses, tout comme l'auteur, dans *Bains de mer*, évoque le plaisir à se laisser flotter sur l'eau. Il y a sans doute quelque chose de régressif, et donc de très prégnant, dans cette irresponsabilité heureuse.

La preuve de son existence, le sujet ne la tire plus d'un «Je pense», mais plutôt, pour reprendre Maine de Biran, de «l'acte moteur». En épigraphe d'*Hécate*, Morand a d'ailleurs emprunté au *Second Faust*. Pas plus que Clotilde n'est Marguerite, Spitzgartner ne peut jouer les héros germaniques; mais comme Faust, pour qui «au commencement était l'action» (Goethe 67), le personnage de Morand se confond avec ses capacités physiques. Avec une suffisance naïve, il est assuré de son pouvoir sur les êtres puisqu'il a «du muscle en amour» (chap. XIX 392) et qu'il «honore» Clotilde autant de fois que le muezzin appelle à la prière. Même si l'œuvre appartient à la dernière période de Morand, sans doute la plus fascinante, le cadre colonial et l'insouciance païenne rappellent l'atmosphère des premières nouvelles. Durant ces «bonne[s] séance[s] de culture physique» (chap. XIX 392), Spitzgartner, ou plutôt «[s]on corps», prend «ses ébats sans arrière-pensée» (chap. XIII 387), c'est-à-dire sans l'ombre d'une pensée. Le narrateur se vit donc comme pure substance, «léger» (chap. XII 386) d'être ainsi libéré de toute entrave. Morand peut ainsi s'amuser à imaginer, dans *La Mort de l'amour (NC I)*, un monde dans lequel l'énigme du sentiment amoureux devient l'objet d'une recherche anatomique.

Reste à se demander, cependant, si, à vouloir se débarrasser des tabous, on ne suscite pas des effets de retour. *La Légende dorée* connaît bien le schéma du débauché qui, touché par la grâce, soudain se convertit. On admire de telles transformations mais le parcours inverse est encore plus difficile. Pour devenir un saint, le libertin peut compter sur l'aide de Dieu; en sens inverse, il faut se contenter de ses seules forces. Et il n'est pas si facile de se «libérer». De nombreux personnages de Morand montrent ainsi ce qu'est une liberté sans objet. Ils vivent dans un monde où tout est permis, au point de ne plus savoir que faire de leur existence. Toujours au milieu de ses admirateurs, Clarisse première héroïne de *Tendres stocks*, ainsi nommée sans doute en souvenir de Clarisse Harlowe, est entourée, fêtée, admirée. Mais qu'y a-t-il d'admirable dans cette jeune femme qui passe son temps à courir les salles des ventes et à accumuler des objets hétérogènes? Vouée à une même impasse, la belle et intelligente Aurore (*Tendres stocks*) vit dans une solitude absolue, amoureuse de son propre corps. Sans pudeur mais presque sans désir, elle a décidé que personne n'entrerait dans sa vie. Du coup, elle se crée d'autres entraves après avoir cru s'affranchir de tout lien. Une même difficulté d'être caractérise Apolline dans «La Femme agenouillée». Sans raison apparente, Apolline éprouve le besoin de fuir Paris; parvenue au bourg de

Sainte-Colombe elle scandalise le prêtre par une fausse confession, suivie d'une fausse pénitence, jusqu'au «dénouement» qui la confronte à son vide intérieur (NC I 675). Marie-Madeleine, au moins, avait rencontré le Christ; Apolline, elle, n'aura trouvé qu'un pauvre prêtre et ses banalités d'usage. Insatisfaite de sa vie, mais sans la perspective d'un au-delà, elle est contrainte à contempler son néant.

Apolline rentrera peut-être à Paris, et tout recommencera. Pour d'autres, au contraire, le voyage s'arrête d'un coup: venue à Paris, Marion (*L'Innocente à Paris ou la jolie fille de Perth*, NC I) s'adonne au plaisir, mais sitôt en Ecosse, l'esprit du lieu reprend le dessus et elle devient alors une lady, soucieuse de respectabilité et muette sur son passé. Mais pour celles qui ne transigent pas, il n'y a guère d'issue, comme pour Isabelle dans «La Nuit romaine». Insaisissable, la jeune femme fascine le narrateur, d'autant que sa mythomanie l'entoure de mystère. Jusqu'à la scène finale où, l'imaginaire rencontrant le réel, on la retrouve assassinée.

L'intérêt de ce fait divers, c'est qu'il théâtralise une impossibilité à vivre. Même s'ils paraissent avides de plaisir et, à l'image de leur siècle, animés d'une réelle énergie, la plupart des personnages morandiens vivent en porte-à-faux, confrontés comme ils le sont à leur composante puritaine. Apolline, dans «La Femme agenouillée», n'en peut plus de subir la présence d'autrui. En cela, elle ressemble à Aurore (dernière héroïne de *Tendres stocks*) qui met le monde à distance; tout comme Goldvasser, dans «Je brûle Moscou» (*L'Europe galante*), éprouve une phobie du contact, ou comme le rajah de *Montociel* éprouve une phobie de la souillure. Quant à Pierre Niox, dans *L'Homme pressé*, sa phobie de la lenteur fait qu'il rêve souvent de se débarrasser des gêneurs qui le ralentissent. Le culte de l'efficacité semble d'ailleurs prédisposer à la solitude et au retrait: comme Howard Hughes, anorexique et solitaire, le héros de *Tais-toi* jouit de son invisibilité.

Ainsi, ces héros incapables de jouissance – ou qui prennent un plaisir pervers à se mortifier – constituent le reflet inversé des personnages des *Nuits* ou de *L'Europe galante*, obnubilés par la quête du plaisir – mais sans amour. Un tel déséquilibre entraîne des stratégies de contournement. Comment s'adonner au plaisir quand le contact de l'autre suscite une telle crainte? Comment répondre à une attente sans prendre le risque d'un engagement? La réponse, le texte nous la donne en nous fournissant «les clefs du souterrain». A deux reprises, en effet, les personnages ont d'étranges lectures. Ainsi, dans *Lewis et Irène*, Lewis «lit sans les comprendre les trois

essais sur la théorie de la sexualité de Freud, qui reculent terriblement les bornes de l'ignorance» (86). De la même façon, quand il retrouve en Sibérie le mari de Clotilde, Spitzgartner aperçoit dans la petite bibliothèque *Le Mécanisme des déviations sexuelles* de Havelock Ellis (*Hécate*, chap. LXVI 435). A trente années de distance, un même questionnement se poursuit. Curieusement, Lewis lit d'ailleurs ces essais «sans les comprendre», souligne une incise: à la cécité du héros s'oppose la lucidité de l'auteur, et c'est donc bien pour Morand qu'un tel livre «recule terriblement les bornes de l'ignorance». En fait, si les *Trois essais sur la théorie de la sexualité* n'éclairent guère la nouvelle où ils sont mentionnés, ils constituent sans doute une clef de l'œuvre.

Traduit en français par Blanche Reverchon-Jouve – dont le mari, Pierre Jean Jouve, signe en 1928 une *Hécate* –, cet ouvrage analyse tout d'abord les «déviations sexuelles» (chap. I) avant d'aborder la question de la «sexualité infantile» (chap. II), essentielle pour la perversion. Alors que Morand s'en tient à une langue toute «classique», le mot apparaît dans *Hécate* quand Spitzgartner déclare: «J'avais espéré que la mystérieuse perversion irait s'aténuer. Ce fut le contraire» (chap. XL 409). Et sous une forme transposée, on retrouve la notion dans un titre tel que *Les Ecartés amoureux*. Pour ces questions, Freud s'est d'ailleurs inspiré des *Studies on the Psychology of Sex* (1897), de sorte qu'il n'y a rien d'étonnant à ce que le mari de Clotilde possède le *Mécanisme des déviations sexuelles*. Or le tome XIII dont il est question, traduit en français en 1932, porte justement sur *Le Narcissisme*. Terme à ce point important pour Morand que Spitzgartner l'utilise dans l'analyse sauvage à laquelle il procède: pour lui, en effet, il vaut mieux que Clotilde «tombe dans le narcissisme que dans la galanterie» (chap. XXXII 405).

La réflexion est un peu courte, mais assez juste: si l'on peut affronter un rival (l'amour de l'autre), il est vain de lutter contre l'amour de soi. Imprégné de culture classique, Morand connaît bien La Rochefoucauld et sa théorie de «l'amour-propre». Au fond, le narcissisme reprend en un langage nouveau une catégorie établie, dont les moralistes avaient saisi la toute-puissance. Et l'univers de Morand constitue un royaume narcissique. Embarrassé dans la recherche du «bon objet», les personnages n'aiment au fond qu'eux-mêmes. Dès *Tendres stocks*, Aurore inaugure ces personnages qui jouissent de leur perfection et se préfèrent à tout autre. Ainsi, Pierre Niox, M. Zéro, le duc d'Orgon ou l'empereur Néron n'ont besoin des autres que comme miroir où se contempler.

Stratégie d'évitement, le narcissisme permet l'économie de l'autre comme quand Clotilde, endormie aux côtés de son amant, use de son propre corps «avec une fureur sauvage» (chap. XXVII 400) au point de jeter «des cris stridents et tendus» (*Ibid.*). L'essentiel ne se joue donc pas dans la «réalité» mais sur la «scène intérieure». Du coup, le réel se trouve disqualifié, en même temps que Clotilde devient son propre objet. L'une des clefs de Morand réside bien en cette mise à l'écart d'autrui et, symétriquement, en cette constitution de «soi-même comme un autre», pour reprendre la formule de Ricoeur.

Hétérosexuel, séducteur, Morand n'en finit pas de peindre, au sein de ses personnages, une indécision sexuelle, comme si l'autre était d'abord en eux. Une esquisse de *L'Europe galante* raconte l'histoire de Roger, «fils et petit-fils d'amiral», qui aime à se travestir et en plus participe à des concours de beauté (*NC I 770-771*). L'horreur, c'est bien que le travestissement abuse les sens: si l'habit suffit à faire la femme, l'honnête homme n'est à l'abri de rien. D'où le quiproquo dont est victime le narrateur de «Chu-Ti de Canton» (*East India and Company*), quand il découvre que la jeune Chinoise adorée est en réalité un militant communiste. La voix de la nature semble d'un faible secours, de sorte que le désir se retrouve à la merci de signes trompeurs.

La tourmente de la Première Guerre mondiale lève d'ailleurs les masques. Le chaos politique légitime un désordre érotique, ou plutôt permet que réapparaissent des vérités cachées. Ainsi, dans «Éloge de la marquise de Beausemblant» (*L'Europe galante*), Daphné et Iris croient provoquer en affichant leur liaison; en retour, la marquise révèle son propre saphisme, soigneusement occulté, et son appartenance à une véritable société secrète. L'angoisse qui traverse l'œuvre de Morand vient ainsi du principe d'incertitude qui affecte le désir. Madame de Beausemblant use d'un faux-semblant; Gonçalves s'empare du marin qui voulait l'assassiner et le sodomise («Lorenzaccio et le retour du proscrit», *L'Europe galante*); quant à Néron, cet «amateur de supplices» (*Les Ecarts amoureux*), il prend place parmi les tyrans fantasmagiques (Ubu, Héliogabale) qui soumettent la loi à leur bon plaisir. Dans une orgie carnavalesque, Néron renverse l'ordre qu'il est censé défendre, notamment quand il apparaît «en mariée», «la robe nuptiale rejetée sur la tête, la chair offerte à un très beau gars nommé Pythagoras, qui le posséda en public» (*NC II 933*). Néron, qui a tué sa mère et depuis lors la déteste en lui, parachève cet assassinat par une conduite d'autodestruction, et précipite ainsi, dans un registre obscène, la chute de l'Empire romain. Un peu

comme l'Europe galante des années vingt, avec ses héroïnes bisexuelles et ses bourgeois partouzards, signe son propre destin. Alors que Rome et l'Europe ont pour mission, selon Morand, de contenir les menaces extérieures, Néron installe la «barbarie» au centre. Car si l'empereur de Rome est une femme, que devient la *vir-tus*?

L'avènement du sujet procède d'une séparation des territoires: être homme, c'est renoncer à sa part féminine, et symétriquement. Or Morand, malgré son aspiration à l'ordre, est sensible à la séduction régressive de «profonds appels, ceux du sein maternel et de l'état fœtal», qu'il évoque dans *Bains de mer* (9). Chez un homme aussi soucieux de son maintien, pareille notation a quelque chose d'un aveu. On sait que Morand n'a pas eu d'enfant et qu'il supportait mal leur présence. Mais en même temps, la question de l'infantile est chez lui primordiale; et la relation est étroite entre l'infantile et la perversion.

Entouré d'enfants lors de ses fameuses fêtes, le duc d'Orgon se donne l'illusion d'avoir annulé le temps («Feu M. le Duc», *Fin de siècle*); Agathe («La Clef du souterrain», *NC II*) refuse de devenir adulte; tout comme Diane («L'Enfant de cent ans», dans *East India and Company* puis dans *Rococo*) est restée «une enfant». Mais à cette série, on pourrait ajouter Morand lui-même. En lui, il y avait quelque chose d'un enfant, estime Gabriel Jardin, qui l'a connu de près. Lui qui fut peut-être «un enfant ayant manqué d'amour» (G. Jardin 144) aura conservé jusqu'au bout cette «part d'enfance» qui le rendait capable «d'apprendre et de jubiler» (G. Jardin 13).

Sauf que, remarque avec humour Clotilde (chap. LX), le XX^e siècle n'est plus l'époque de Jean-Jacques Rousseau, mais celle de Freud. Dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Freud rompt avec la mythologie de l'enfant chérubin pour en faire un «pervers polymorphe», désireux de se donner du plaisir par tous les moyens. C'est au terme d'un processus complexe que le sujet accède à une identité sexuelle, et donc détermine son «bon objet». Mais avant d'en arriver là, il lui aura fallu traverser de nombreuses phases et résoudre une série d'ambiguïtés. Même quand le parcours va à son terme, chacun de ces stades laisse une trace; et il arrive que le processus s'interrompe en route.

De là une relation consubstantielle entre enfance et perversion. Le «pervers» est un adulte en qui l'enfant parle encore, et qui donc recherche un plaisir archaïque. On comprend ainsi la fascination que peuvent exercer les enfants: avoir à sa disposition des enfants, c'est au fond retrouver l'enfant qui

est en soi, si bien que la perversion s'enlève sur fond de mélancolie. Le duc d'Orgon ne s'est jamais consolé d'être adulte: les «fêtes d'enfants» sont donc dotées d'un pouvoir magique puisqu'elles visent à exorciser le temps (un peu comme James Barrie, toujours entouré d'enfants, invente le personnage de Peter Pan). C'est à d'autres «fêtes d'enfants» que songe Clotilde, puisque avec elle l'implicite se fait explicite. Les «roucoulements de pigeon» qu'elle contient à grand-peine lors de la projection du *Kid* ne trompent pas: de nature «ophidienne», elle est d'abord une «bête de chasse» (chap. XXIX, 403). Quant au plaisir que lui donnent ces «délicieux enfants, beaux comme la nuit» (411) qu'elle a «eus sur la plage» (*Ibid.*), il s'affiche en toute indécence lorsqu'elle murmure, dans un rêve: «Ibrahim... tu es noir comme un diable... et tu fonds dans la bouche...» (chap. XLV 412). Souvent cité, cet éros buccal, enfantin et colonial constitue un sommet, grâce à cette transgression absolue qu'autorise l'Orient imaginaire (Flaubert au Caire, Gide à Biskra, Lyautey à Marrakech...).

Comme Inès dans *Huis clos*, Clotilde, cette «femme damnée» fait ainsi figure d'«ogresse»; ou du moins est telle dans le regard de son amant. Si la composante perverse de Clotilde ne prête pas à discussion (elle en rêve, ses gestes le confirment), rien ne prouve en fait quelque passage à l'acte. Le plus pervers, dans son comportement, ne vient donc pas de ce qu'elle fait mais de ce qu'elle fait faire. Initiatrice des ténèbres, elle révèle à son naïf amant des territoires qu'il n'avait guère explorés. Grâce à Clotilde, Spitzgartner occupe alors une position privilégiée: en toute bonne conscience, il mène l'enquête devant les écoles, fait monter dans sa voitures des fillettes et des garçonnets, et ainsi apprend très vite à choisir ses «proies» et à les «immoler» (chap. LVIII 411). L'enquête n'en demandait pas tant, et c'est pousser un peu loin le souci de vérification (voir Guitard–Auviste, *P. Morand* 270; et Ph. Berthier, «Chienneseries huguenotes ou le moraliste pédophile»). A relire le texte contre le narrateur, on voit bien que Clotilde a réactivé un désir latent chez un Spitzgartner qui, pas plus qu'elle, n'était sans doute satisfait d'une sexualité convenue. Eve tentatrice, Clotilde a donc levé des interdits, et permis que le refoulé fasse retour.

A trente années d'intervalle, les *Trois essais sur la théorie de la sexualité* trouvent ainsi dans *Hécate* leur véritable lieu, grâce à la référence mythologique. Tout comme cette allégorie de la cure qu'est *Le Dernier Jour de l'Inquisition* doit sa puissance à l'arrière-plan pré-colombien, c'est-à-dire le mythe de l'Inca et des «hommes de maïs». Si le désir est le propre du Je, et

en cela relève du discours freudien, la composante archaïque dont nous avons parlé lui fait rejoindre les grands archétypes. Or, le vrai détournement dont le Je peut être l'objet consiste à s'arracher à lui-même pour rejoindre l'un des ces modèles immémoriaux, dont les mythes conservent la trace.

A un premier niveau, Clotilde est une femme qu'attirent les enfants; mais on sait que le sommeil de la raison engendre des monstres. Le titre du récit lui confère ainsi une grandeur tragique en lui conférant une dimension mythique grâce à la figure d'Hécate, que Morand rencontre en traduisant *Catherine de Heilbronn* de Kleist. A ses yeux, Hécate apparaît comme à la fois «grecque» et «un peu hindoue»; cette «déesse des marécages», selon les mots de Kleist, devient ainsi pour Morand une image des «marécages de l'âme humaine» en qui on aperçoit les «lueurs troubles de l'inconscient» (propos tenu en 1954, repris dans *NC II* 1061). La perversion suscite ainsi une métamorphose: «la triple Hécate, reine de la nuit, se nourrit de chiens; pareille à l'affreuse déesse, Clotilde dévore des chiots, ces enfants dont elle fait sa pâture» (chap. XLIX 416). En cela, les récits de Morand prennent une coloration jungienne (signalé entre autres par S. Sarkany 213), puisque la vérité du moi consiste à rejoindre les grands archétypes collectifs. Les grands mythes affluent ainsi dans l'œuvre, et semblent converger vers un même lieu. Qu'on rapproche en effet *Hécate* du *Dernier Jour de l'Inquisition*. D'un côté Clotilde, en rêve, avoue son désir de «posséder» des enfants, tandis qu'elle devient Hécate dans le regard de son amant. Or, les éléments-clefs de cette scène, nous les retrouvons dans *Le Dernier Jour de l'Inquisition*. En plein sommeil, Don Esteban se met soudain à parler d'une «voix de perroquet» (*NC II* 637) – le retour de l'archaïque se marquant d'un changement de timbre, comme dans «La Présidente», où une lady dévoile malgré elle ses origines «impures» («La Présidente», dans *Fin-de-siècle*). En raison de ses origines métissées, dont il a conservé le souvenir grâce à sa nourrice indienne, Don Esteban, aristocrate castillan le jour, (re)devient l'Inca la nuit venue. A l'occasion de ses rêves, toute la mythologie pré-colombienne (le dieu solaire, les hommes de maïs) fait retour: «L'oiseau-mouche m'emporte dans le soleil... Il n'y a qu'un Dieu vivant, et son visage est plus jaune que le maïs...» (*NC II* 637). Délivré d'un surmoi hispanique et catholique, Don Esteban renoue ainsi avec les forces primitives. Le détour par les mythes indiens suscite une libération de la parole, et des fantasmes. Ainsi de la Femme, devenue abjecte: «La vierge qui se couche à ses [*i.e.* le Dieu vivant] côtés est la déesse de l'ordure; elle est pètrie des excréments de l'homme, elle s'en nourrit [...] elle se farde avec

le sang de ses propres menstrues... elle a une fente au derrière par où entrent les prêtres [...]» (*ibid.*). Hécate-Clotilde, «déesse des marécages», régnait la nuit; dans la fantasmagorie de Don Esteban, les ténèbres sont bien le royaume de la femme qui, maculée de sang impur, s'adonne au «vice infâme». A cette fixation anale répond d'ailleurs une autre perversion, sadique celle-là. Extatique, Don Esteban-Inca voit du «beau sang rouge» sortir de «la poitrine ouverte du dieu» et se cailler en «grains de maïs»: «Je lève la main; obéissez tous: je veux du sang! Amenez-moi les enfants que je les égorge, que je me couronne de leurs entrailles et que je m'assoie dans leur ventre vide!» (*NC II 637*). Dans ce brouillage des identités, le dieu masculin, avec sa poitrine nourricière, acquiert une dimension féminine, et ogresse: tout comme Hécate poursuit ses proies, l'Inca ordonne des sacrifices. Le cérémonial grand-guignolesque (Ph. Berthier *dixit*) auquel il s'adonne possède donc un sens évident: tuer les enfants et entrer dans leurs corps, c'est (re)devenir enfant soi-même et retrouver l'omnipotence narcissique du *puer gloriosus*.

Don Esteban apparaît ainsi comme un double hyperbolique de Clotilde/Spitzgartner. Mais à une différence près, capitale: alors que les deux amants d'*Hécate* transgressent les règles, lui, en tant que Dieu, incarne la Loi et la mémoire du monde. L'histoire du continent américain se reflète ainsi dans cette psyché où le surmoi castillan est sans cesse menacé par un ça pré-colombien, et pulsionnel.

Les continents victimes d'une histoire traumatique dessinent donc d'étranges géographies psychiques. Tandis que les Occidentaux, victimes de leurs propres inhibitions (*Tais-toi*), se sont coupé de leurs forces vives, d'autres peuples ont maintenu un lien avec l'originaire. A sa façon, Don Esteban, partagé entre deux «moi», ressemble aux Africains, Après plusieurs siècles d'hispanisation, Don Esteban est toujours l'Inca; après plusieurs siècles d'eupéanisation, les Noirs des Antilles ou des Etats-Unis conservent leur «âme noire» – dont la «négritude» constitue le versant positif. Sous les formes les plus diverses (la transe, le vaudou...), les Africains de *Magie noire* et d'*Hiver Caraïbe* vivent une existence dionysiaque, menés qu'ils sont par le seul «principe de plaisir». Les Noirs des Antilles ou des Etats-Unis ainsi que les «Indiens» demeurent donc au plus près de l'origine: Don Esteban redevient l'Inca; «Congo» est rattrapée par le vaudou en plein Paris (*Magie noire*); après une visite dans un musée, le docteur Vamp, Noir américain occidentalisé, se «transforme» (ou croit se transformer) en panthère (*Magie noire*); quant à Pamela Freedman, cette riche Américaine qui a quel-

ques gouttes de «sang noir», le contact avec la terre d'Afrique, lors d'une escale, scelle son destin: les tam-tam, la transe, la sensualité ambiante réveillent une africanité longtemps enfouie. Clotilde se transformait en déesse Hécate; d'autres personnages deviennent panthère ou oiseau (Alcide dans «Le Tsar noir»), ce qui montre à quel point la perversion trouve dans la métamorphose une forme d'accomplissement.

Une telle instabilité du moi explique les inquiétudes de Morand quant à la santé du monde. A l'abri de son «camp retranché», le père d'Escolastica peut bien recopier des blasons, censés fixer l'ordre établi, sa fille erre dans la forêt, devenue Indienne au milieu des Indiens. Quant à ceux qui respectent les formes (Pierre Niox, Spitzgartner), ils sont tout autant en danger. Alors que les surréalistes rêvent d'une libre circulation du désir (les passages, les vases communicants), Morand souhaite, lui, le maintien des frontières. Jusqu'en 1914, l'Europe avait pu croire que la Mesure conduisait le monde. Avec la Première Guerre mondiale, chacun a compris que la déraison occupe maintenant le devant de la scène. Et ce crépuscule du monde, des apprentis sorciers comme les bolcheviques le précipitent quand, ébranlant ces «continents massifs et monstrueux» que sont l'Inde et la Chine, ils libèrent les puissances de l'ombre: «Conscients, ils appellent l'inconscient. Intelligents, ils courtisent la matière, ils ouvrent aux masses les portes de leurs palais» (*Hiver Caraïbe*, dans *Voyages* 120-121). Dès lors que le monde est assimilé à une machine psychique, le Grand Soir devient ainsi le moment où le pulsionnel (le prolétariat et les peuples colonisés) l'emporte sur la rationalité du «moi» (les classes dirigeantes, l'Europe...).

Il fallait toute la naïveté du Père Enfantin, si bien nommé, pour rêver de percer l'isthme de Suez («Les Compagnons de la Femme», dans *Les Ecartés amoureux*). Dans la géographie «réelle», il est sans doute souhaitable de rapprocher les peuples; mais dans la géographie psychique qui est celle de Morand, il vaut mieux que la Méditerranée reste close, à l'abri des redoutables mers du Sud.



Opere citate, Œuvres citées,
Works Cited, Zitierte Literatur



- Berthier, Philippe. «Chienneries huguenotes ou le moraliste pédophile», “P. Morand”, *Revue des Sciences humaines* 4 (2003): 27-37.
- Chamfort. *Maximes et pensées*. Paris: Richelieu, 1953.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*, trad. Gérard de Nerval. Paris: Garnier-Flammation, 1964.
- Guitard–Auviste, Ginette. *Paul Morand*. Paris: Hachette, 1981.
- Jardin, Gabriel. *Paul Morand: Un évadé permanent*. Paris: Grasset, 2006.
- Lecarme, Jacques. «Paul Morand: Des nouvelles de l’inconscient». In *P. Morand écrivain*, s. dir. M. Collomb. Montpellier: P.U. Montpellier, 1993.
- Morand, Paul. *L’Eau sous les ponts*. Paris: Grasset, 1954.
- *Venises*. Paris: Gallimard, 1971.
- *Lewis et Irène*. Paris: Grasset, 1983 coll. «Les Cahiers rouges».
- *Bains de mer*. Paris: Librairie générale française, 1992 «Le Livre de Poche-Biblio».
- *Nouvelles complètes I*. Paris: Gallimard, 1992 «La Pléiade» (a été noté *NC I*)
- *Nouvelles complètes II*. Paris: Gallimard, 1992 «La Pléiade» (a été noté *NC II*).
- *Mes débuts*. Paris: Arléa, 1994
- *Hiver Caraïbe*, dans *Voyages*. Paris: Robert Laffont, 2001.
- *Chroniques 1931-1954*. Paris: Grasset, 2001.
- Sarkany, Stéphane. *P. Morand et le cosmopolitisme littéraire*. Paris: Klincksieck, 1968.
- Sartre, Jean-Paul. *Les Mots*. Paris: Gallimard, 1963.
- Schneider, Marcel. *Morand*. Paris: Gallimard, 1971.