

Étude stylistique et philosophique de l'oxymore dans *La belle ordure* de Simone Chaput

Anne Sechin

Volume 28, Number 2, 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1037176ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1037176ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (print)

1916-7792 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sechin, A. (2016). Étude stylistique et philosophique de l'oxymore dans *La belle ordure* de Simone Chaput. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 28(2), 253–278. <https://doi.org/10.7202/1037176ar>

Article abstract

In her novel *La belle ordure* (2010), Simone Chaput presents the reader with an oxymoron even before a reading of the narrative has begun, as the title itself is oxymoronic and intertextual. As usual, in this novel it is the captivating precision of Chaput's style that especially impresses, a style which rests in the use of simple devices, among them the echoes created by apparently irreconcilable binary tensions and the almost obsessive repetition of these same images. In this exploration of the difficult relation to the real, the reader oscillates dangerously between, on the one hand, a poetic mystification which is at once gratuitous and aesthetic and, on the other hand, a cold lucidity which is both implacable and cynical. How to account for happiness? How can horror—at either the personal or planetary level—so closely co-exist with the fullness of love, with compassion, beauty, generosity and the giving of self? In a novel in which every word achieves meaning only in the presence of its opposite—love and war, innocence and knowledge, predator and prey, cruelty and gentleness, the ephemeral and the lasting, the mythic and the real—only a form of oxymoronic intelligibility seems to offer a means by which such contemporary issues may achieve paradoxical negotiation.

Étude stylistique et philosophique de l'oxymore dans *La belle ordure* de Simone Chapat*

Anne SECHIN
Université de Saint-Boniface

RÉSUMÉ

Simone Chapat nous présente dans son roman *La belle ordure* (2010) un oxymore avant même que nous entrions dans le texte, puisque le titre lui-même est oxymorique et intertextuel. Comme à son habitude, Simone Chapat se distingue dans ce roman par la précision prenante de son style qui repose pourtant sur des outils simples, dont les échos créés par des tensions binaires apparemment inconciliables et les mêmes images qui reviennent presque obsessionnellement. Dans cette exploration du difficile rapport au réel, le lecteur oscille dangereusement entre, d'une part, la menace d'une mystification poétique, gratuite et esthète, et, d'autre part, la lucidité froide, implacable et cynique. Comment faire sens du bonheur? Comment l'horreur, au plan planétaire et au plan intimement individuel, peut-elle cohabiter si étroitement avec l'amour en plénitude, avec la compassion, la beauté, la générosité et le don de soi? Dans un roman où chaque mot ne prend son sens qu'avec son contraire, l'amour et la guerre, l'innocence et le savoir, le prédateur et la proie, la cruauté et la douceur, l'éphémère et le durable, le mythe et le réel, seule une intelligibilité oxymorique semble se frayer un chemin dans ces enjeux contemporains et leur négociation paradoxale.

ABSTRACT

In her novel *La belle ordure* (2010), Simone Chapat presents the reader with an oxymoron even before a reading of the narrative has begun, as the title itself is oxymoronic and intertextual. As usual, in this novel it is the captivating

* Version remaniée d'une communication présentée au congrès du Conseil international d'études francophones (CIÉF) qui a eu lieu à l'Université de Saint-Boniface en juin 2015.

precision of Chaput's style that especially impresses, a style which rests in the use of simple devices, among them the echoes created by apparently irreconcilable binary tensions and the almost obsessive repetition of these same images. In this exploration of the difficult relation to the real, the reader oscillates dangerously between, on the one hand, a poetic mystification which is at once gratuitous and aesthetic and, on the other hand, a cold lucidity which is both implacable and cynical. How to account for happiness? How can horror—at either the personal or planetary level—so closely co-exist with the fullness of love, with compassion, beauty, generosity and the giving of self? In a novel in which every word achieves meaning only in the presence of its opposite—love and war, innocence and knowledge, predator and prey, cruelty and gentleness, the ephemeral and the lasting, the mythic and the real—only a form of oxymoronic intelligibility seems to offer a means by which such contemporary issues may achieve paradoxical negotiation.

Dans son roman *La belle ordure* (2010), Simone Chaput se distingue, comme toujours, par la précision poignante de son style qui repose pourtant sur des outils simples, au nombre desquels, particulièrement dans ce roman-ci, les mêmes images qui reviennent de façon quasi obsessive et les échos créés par des tensions binaires apparemment inconciliables. *La belle ordure* nous présente un oxymore avant même que nous entrions dans le texte: le titre est oxymorique et intertextuel. Il est donc *doublement dédoublé* puisqu'il suggère une interprétation où «belle» renvoie au sens premier, positif: la valeur esthétique, incompatible avec la notion d'«ordure», qui peut aussi prendre un sens éthique (comme dans «une belle âme») mais dont l'usage ironique («mauvais, vilain»)¹ qui lui donne une «valeur intensive» est déjà largement consigné (comme dans «une belle saloperie»); il se dédouble également de par son interdiscursivité, puisqu'il est alors assumé par deux locuteurs distincts.

Ce roman nous offre, dans son contenu, des oscillations similaires entre l'esthétique et l'éthique et une tentative de distanciation ironique, un dédoublement des points de vue (ou, ce qui revient au même, le déni de l'univocité) qui déstabilisent le sens. Il nous offre un regard sur le monde qui explore un rapport au réel rendu problématique dans son balancement entre, d'une part, la menace d'une mythicisation poétique, gratuite et

esthète, et, d'autre part, la lucidité froide, implacable et cynique. Comment faire sens du bonheur? Comment l'horreur, au plan planétaire et au plan intimement individuel, peut-elle cohabiter si étroitement avec l'amour en plénitude, avec la compassion, la beauté, la générosité et le don de soi?

Dans ce roman où chaque mot ne prend son sens qu'avec son contraire, l'amour avec la guerre, l'innocence avec le savoir, le prédateur avec la proie, l'espoir avec la désillusion, l'éphémère avec le durable, le mythe avec le réel, mon hypothèse de départ est que seule une intelligence oxymorique semble pouvoir se frayer un chemin dans ces enjeux contemporains et ouvrir une porte vers leur négociation paradoxale.

On ne saurait explorer cette hypothèse sans commencer par tenter de cerner la figure oxymorique. Selon Georges Molinié,

[l]’oxymore est une figure de type microstructural, variété la plus corsée de caractérisation non pertinente. Dans sa forme la plus générale, l’oxymore établit une relation de contradiction entre deux termes qui dépendent l’un de l’autre ou qui sont coordonnés entre eux; il sert de support éventuel à l’antithèse (Molinié, 2006, p. 235).

Molinié s'en tient donc, pour sa définition, à un niveau «microstructural», ce qui signifierait pour notre analyse que seule la présence effective de cette figure de style serait à étudier. Il est à noter également que, pour lui, l'oxymore tient à la juxtaposition ou à la mise en relation de deux termes contradictoires, et qu'il apparente l'oxymore à l'antithèse.

Henri Morier aussi, dans son article «oxymoron», voit un lien privilégié avec l'antithèse puisqu'il le définit comme suit:

Sorte d'antithèse dans laquelle on joint deux mots contradictoires, l'un paraissant exclure logiquement l'autre. L'oxymoron, qui paraît à première vue absurde, frappe violemment l'attention du lecteur et permet d'exprimer des valeurs précieuses, mais il doit être manié avec prudence [...] (Morier, 1981, p. 287)

La différence entre l'antithèse et l'oxymore tiendrait donc à la solidité du lien syntaxique, l'antithèse ne faisant que juxtaposer les deux contraires, l'oxymore les alliant plus étroitement. S'ajoute ici le terrain glissant qui, dans l'oxymore,

mènerait potentiellement à l'absurde (ou, pour le dire autrement, au sens vide) et une mise en garde contre le non-sens ou une sorte de monstruosité dans l'expression du fait de la contradiction interne qui régit cette figure: elle peut être en même temps un outil puissant et efficace qui exprime des valeurs difficiles d'accès autrement, mais elle doit être «manié[e] avec prudence». Le texte que nous étudions en atteste, puisque les occurrences d'oxymores de type microstructural, à proprement parler, y sont très limitées; j'en ai dénombré à peine une dizaine, au nombre desquelles, pour les plus claires: «la présence fantôme de son père» (Chaput, 2010, p. 22)², «le superflu est le nécessaire» (p. 107), «l'optimisme accablant de sa mère» (p. 109), «Son silence [...] est bruyant de reproches» (p. 124), «sa main [...] est soudain glacée de fièvre» (p. 129), «la cruauté nonchalante de sa mère» (p. 184).

L'oxymore s'intègre dans les figures d'opposition, et lorsque Pierre Fontanier, pour sa part, l'appelle «paradoxisme», il attire notre attention sur sa parenté avec le paradoxe:

Le *Paradoxisme*, qui revient à ce qu'on appelle communément *Alliance de mots*, est un artifice du langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique (Fontanier, 1977, p. 137).

Il poursuit:

Le *Paradoxisme* semble, au premier abord, appartenir exclusivement à la classe des *figures de style*; mais pour peu qu'on veuille bien y faire attention, on verra qu'il ne pourrait, sans absurdité, être pris à la lettre, et que, quelque facile que puisse en être l'interprétation pour quiconque a quelque usage de la langue, ce n'est pourtant pas sans un peu de réflexion que l'on peut bien saisir et fixer ce qu'il donne réellement à entendre (Fontanier, 1977, p. 137).

Fontanier profère un avertissement similaire au sujet de son utilisation, et attire notre attention sur cette arme à double tranchant et sur le fait que

[...] la beauté de ces expressions, qui semblent s'éloigner l'une de l'autre, consiste dans la justesse des idées qui

les rapprochent; que, sans cette justesse, ce ne serait qu'un pur galimatias, qu'un bizarre et monstrueux accouplement de mots discordants et vides de sens, ou à contresens [...] (Fontanier, 1977, p. 139-140)

L'oxymore serait donc à proprement parler une figure de style qui relève de l'opposition, au niveau microstructural, et qui présente une contradiction qui n'est qu'apparente. Il est donc à mettre en relation avec l'antithèse, mais il s'en distingue dans le sens où, d'une part, il est plus puissant et doit être manié avec prudence parce qu'il peut conduire au non-sens et, d'autre part, parce qu'il met de l'avant une pensée paradoxale qui frappe l'intelligence par une vérité nouvelle et inattendue.

Dans le roman, on remarque que les occurrences oxymoriques, plutôt éparses, entretiennent un lien privilégié, de sens ou de contiguïté, avec une abondance de séries antithétiques qui les éclairent. En voici un exemple, qui parle d'Ariane:

[...] Elle n'a jamais été si heureuse, elle est au bord du désespoir. Elle sera étudiante toute sa vie, elle se retire des cours demain. Elle se mariera, elle ne se mariera pas, elle sera la maîtresse de quatre hommes différents. Elle sera nonne, elle sera vamp, elle vivra seule avec ses livres et ses chats. Elle habitera la campagne, elle habitera dans une île, elle vivra dans le désert, dans toutes les villes de la terre. Elle sera riche, elle sera pauvre. Elle adore les enfants, elle déteste les enfants. Elle adore son père, elle déteste son père, elle tient à la vie, elle tient à l'amour, mais l'amour est volage et la vie est sans-cœur (Chaput, 2010, p. 144).

Les paradoxes aussi abondent et, dans leur parenté avec la structure oxymorique, créent des affinités de sens. Parmi les exemples relevés, on compte: «un dépaysement pour mieux se retrouver» (p. 141), l'évaluation suivante sur la relation mère-fille: «Un amour, donc, une haine, tout ataviques» (p. 157) ou encore ce paradoxe teinté d'ironie: «Le lendemain des funérailles, l'espoir s'est effondré» (p. 171).

On s'aperçoit cependant, déjà au vu de ces exemples, que l'emploi prudent que l'auteure fait de l'oxymore microstructural ne suffit pas à rendre compte adéquatement de la dynamique présente dans le roman à une échelle macrostructurale qui, comme l'oxymore, semble explorer une brèche dans le sens

et dans les acceptions des sens apparemment mutuellement exclusifs.

Si une analyse à caractère formel ou structural est un point de départ nécessaire, elle ne suffit pas pour rendre compte de la place de l'oxymore dans ce roman, puisque cette dernière s'étend clairement à des considérations plus larges sur la signification globale et la posture ontologique de l'auteur. C'est ainsi que Michèle Prandi établit une corrélation entre les tropes et la vision ontologique:

Faute d'un horizon conceptuel commun, deux termes non corrélatifs, réciproquement étrangers, ne se contredisent pas directement. La contradiction ne peut qu'être indirecte, fondée sur une corrélation sous-jacente, activée au niveau des présupposés [...] À la différence de la contradiction directe, qui oppose deux déterminations polaires d'une même sphère conceptuelle, la contradiction indirecte n'oppose pas immédiatement les concepts en présence, mais les catégories ontologiques présupposées lors de l'emploi de ces concepts [...] la contradiction indirecte défie non seulement la structure des choses et des états de choses, mais l'articulation de l'univers ontologique en catégories distinctes, et donc la trame conceptuelle même de l'activité symbolique. Neutralisant les frontières ontologiques, elle mélange les sphères conceptuelles et bouleverse les chemins qui les relient [...] (Prandi, 1992, p. 35)

Les tropes ne sont donc pas purement figuratifs, et l'hypothèse que nous émettons ici est celle d'un lien étroit entre la structure et l'interprétation, entre tropes et ontologie:

L'usager de la langue construit ses contenus complexes dans un milieu conceptuel donné, systématique et partagé. En tant qu'instrument de création conceptuelle et de maîtrise symbolique du monde, la langue en action est fonctionnellement inséparable d'une ontologie: d'un système de présupposés concernant les êtres, leurs qualités, attitudes, comportement et relations réciproques que nous pouvons définir [...] comme la "structure effective de notre pensée sur le monde" [...] (Prandi, 1992, p. 38)

D'autres théoriciens mettent ce même accent sur l'impact potentiel de l'utilisation de l'oxymore sur le reste du texte, et, plus exactement, sur le statut du texte. Ainsi, Catherine Ebert estime-t-elle que «[d]ans [un] entre-deux précaire mais salvateur,

la vertu dissolvante de l'oxymore démolit jusqu'à la différence entre la différence et l'identité» (Ebert, n.d., p. 6).

C'est pourquoi l'oxymore

[...]place son foyer là où règne, indéfectible, l'indécidabilité non seulement entre les deux termes contraires mais encore entre leur fusion et leur disjonction, leur union et leur séparation [...] (Ebert, n.d., p. 3)

Et «[l]'usage de cette figure rhétorique peut être aussi le révélateur d'une vision du monde, d'un mode de pensée» (Dosse, 1991, p. 130). Et on voit tout de suite une application possible au roman de Simone Chaput lorsqu'on lit: «l'oxymore triomphe de la linéarité du signifiant [...] pour desserrer l'étau du binarisme» (Ebert, n.d., p. 6).

Michèle Monte, pour sa part, souligne que «[l]'oxymore implique la co-présence dans un même syntagme ou un même énoncé de deux points de vue apparemment contradictoires sur une même attitude, un même objet du monde, un même événement» (Monte, 2008, p. 38), ce qui signifie que l'oxymore peut avoir un impact sur un énoncé entier, mais aussi qu'il nous mettrait face à deux possibilités: «On [peut avoir] affaire à deux centres modaux aux appréciations divergentes ou au contraire à un seul centre modal assumant la contradiction» (Monte, 2008, p. 39). Pour ce qui est de l'interprétation du roman, si les oxymores et les figures d'opposition apparentées consistent à dénoncer un discours convenu, des valeurs préétablies et acceptées, alors l'oxymore n'est finalement qu'une dénonciation, peut-être ironique, d'un point de vue dépassé. Mais si l'oxymore est révélateur d'un seul et même centre modal qui assume pleinement la contradiction, l'oxymore est alors un tremplin vers une sorte de disjonction sinon heureuse, du moins dûment assumée.

Une fois les balises formelles de l'oxymore en place, il faut se demander quel est son sens, et quelle serait la vision du monde qu'il suppose ou qu'il véhicule. La première hypothèse avancée avant nous sur la question serait que l'oxymore pourrait restaurer une unité perdue dont on aurait la nostalgie.

En effet, si l'oxymore véhicule une sorte de beauté rare, découverte et presque révélée au cœur d'une contradiction qui *a priori* éloigne deux termes mais dont l'auteur a le privilège de

percevoir le rapprochement *juste*, le trajet oxymorique se ferait donc de la dualité à l'unité. Ce trajet n'est pas sans susciter des échos très forts de notre histoire littéraire, par exemple ceux de Baudelaire, mais aussi des surréalistes. Baudelaire, en effet, définissait la «chute» comme «l'unité devenue dualité» (Milat, 1997, p. 573) et utilisait l'oxymore comme un instrument de reconstitution de l'unité primordiale. Les surréalistes également se targuaient de restaurer une unité perdue dans une parenté qu'ils partagent avec les alchimistes: André Breton recommandait de «bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but», dans la mesure où «[t]out porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement» (Breton, 1979, p. 135).

L'oxymore pourrait donc être perçu comme une figure privilégiée de l'objectif qui consiste à toujours «adjoindre [à une chose] son élément opposé et complémentaire, métamorphosant ainsi l'imperfection du séparé en l'absolu de la totalité» (Milat, 1997, p. 587).

On trouve, dans *La belle ordure*, des passages forts qui suggèrent le désir potentiel de restaurer une unité perdue dont on aurait la nostalgie, en particulier les moments où Ariane est saisie d'une nostalgie lancinante pour la Coulée alors qu'elle est arrivée en ville pour sa nouvelle vie:

[...] elle revoit en imagination les collines tigrées, l'infini vertigineux du ciel et de l'horizon, mais elle n'y est plus, dans le paysage, on l'a effacée du décor, supprimée de la photo. Le choc l'ébranle, l'atteint comme une blessure dans sa chair. Ça lui paraît impossible que ce monde-là, son monde à elle, puisse continuer en son absence; impossible qu'elle l'ait irrémédiablement perdu (Chaput, 2010, p. 40-41).

D'autres passages traduisent aussi une nostalgie poignante, par exemple ceux qui relatent la rencontre entre Cédric et Claire qui a mené à l'existence d'Ariane dans les années 1980 «[v]ingt ans plus tard, je peux encore évoquer les sensations de cette nuit d'été» (p. 25) et tous les passages qui évoquent Jean-Loup après sa mort: «Cédric, avait-elle gémi, je le sens encore,

et son rôle faisait trembler ses épaules, c'est comme s'il n'était jamais parti» (p. 173). Ce que tous ces passages ont en commun, c'est l'affirmation d'une double présence impossible: Ariane exprime la douleur et l'étonnement de voir que le monde de son enfance continue sans elle, Claire s'étonne de pouvoir encore revivre les émotions d'il y a vingt ans, et la mort de Jean-Loup semble être niée par l'incapacité qu'on a de l'appriivoiser. Donc, dans les trois cas, la nostalgie est comme un chemin privilégié et douloureux pour vivre deux choses en même temps; il n'y a pas d'autre contradiction intrinsèque que celle de la rupture avec une expérience qui n'est plus, et on ne s'étonnera donc pas que l'expression n'en soit pas oxymorique.

Force est de constater que si cette utilisation et cette interprétation de l'oxymore sont fort séduisantes, elles ne se prêtent pas à une analyse adéquate de *La belle ordure*. Sans faire aucune analyse approfondie, on voit à même une lecture très superficielle que ce roman est loin de prétendre nous ramener à une unité primordiale qu'il faudrait restaurer. Certes, la nostalgie est là, mais elle n'est jamais exprimée de façon oxymorique, et l'oxymore n'a jamais la fonction de transformer la dualité en unité perdue.

Une autre hypothèse sur le sens plus large de l'oxymore serait sa capacité à signifier l'opposition au monde environnant ou à l'idéologie en place. Dans la mesure où l'oxymore confronte deux points de vue apparemment contradictoires, il peut nous présenter une sorte de schisme entre un point de vue individuel (sans doute celui de l'auteur) et un point de vue qui dénoncerait un discours convenu, des valeurs préétablies et acceptées: l'oxymore serait alors l'instrument d'une dénonciation, peut-être ironique, d'un point de vue dépassé.

Dans *La belle ordure*, les valeurs véhiculées par l'intertextualité, laquelle, comme nous l'avons vu plus tôt, dédouble le discours puisqu'elle suppose un recours à un autre point de vue, ne sont non pas en conflit, mais en accord avec le point de vue central du locuteur, et le statut de l'intertextualité suffit à nous indiquer que l'utilisation qui est faite de l'oxymore ne peut pas être celle de la dénonciation d'un discours convenu: les intertextes servent tous de support, de soutien, d'appui et non pas de contrepoint. L'intertextualité assure, au contraire, toujours une certaine cohésion: par exemple, on mentionne Beckett

(p. 21), et chez Cédric, on éclate toujours de rire face à la tragédie de la vie (p. 43, 109). Lorsque Cédric se sert de Daru et Balducci, ce n'est pas dans un rapport d'opposition ou de distanciation, c'est un véritable appui. Lorsqu'il cite La Bruyère en disant «*Il faut rire avant que d'être heureux de peur de mourir sans avoir ri*», loin d'en dénoncer la portée, il la ramène immédiatement à son expérience, sans distance ironique: «Il plaisantait, le gars?» lui demande Ariane. «Non, non, je crois pas, Ariane... On mourait jeune, à l'époque» (p. 101). Ainsi, l'utilisation de l'oxymore dans ce roman n'en fait pas un instrument de dénonciation, peut-être ironique, d'un point de vue dépassé.

Troisième hypothèse sur le sens de l'oxymore: serait-il un instrument visant à desserrer l'étau de l'opposition binaire? Une des utilisations possibles de l'oxymore, particulièrement lorsqu'il est envisagé dans son impact macrostructural sur l'ensemble du texte, consiste à créer «un entre-deux précaire mais salvateur» du fait que «la vertu dissolvante de l'oxymore démolit jusqu'à la différence entre la différence et l'identité». Rappelons-nous que «l'oxymore triomphe de la linéarité du signifiant [...] pour desserrer l'étau du binarisme» (Ebert, n.d., p. 6).

Puisque l'oxymore suppose un schème oppositionnel, et puisqu'une de ses fonctions serait de «desserrer l'étau du binarisme» au plan macrostructural, cela reviendrait à affirmer fermement une pensée binaire pour la remettre en question. Or, presque toutes les composantes «architecturales» de *La belle ordure* se déclinent selon des oppositions binaires: le temps, la quête d'identité du personnage principal et l'organisation thématique.

La structure temporelle du roman ne présente pas une grande complexité; le temps apparaît néanmoins comme tissé de contradictions dans quelques-unes de ses déclinaisons. Dans son illustration la plus simple, la structure temporelle du roman suit un trajet de type *Bildungsroman*, avec une progression quasi linéaire, mais dans l'intrigue entre Cédric et Claire, l'histoire est circulaire: le début et la fin coïncident; «Complices, conspirateurs, ils se ressemblaient, s'affectionnaient, comme ceux qui se sont connus à l'aube de la vie» (p. 181). Dans un schéma de pensée tout oxymorique, le *hiatus* de leur relation semble en fait avoir l'allure d'une *continuité*, le *vide* des années devient un *plein* qui

les unit: «En attendant qu'[Ariane] rentre, le soir, Claire et Cédric causaient. Une tasse de café, un verre de vin, et, entre eux, ce vide énorme des années disparues» (p. 180). Dans une autre dimension temporelle, la mémoire et l'oubli, loin de s'opposer, se confondent: lorsque Cédric fait un effort suprême pour se souvenir de sa brève rencontre avec la mère d'Ariane quelque vingt ans plus tôt et qu'Ariane le somme finalement: «Tu te rappelles de quoi, exactement, Cédric?» (p. 159; je souligne), la conversation finit sur un élément de réponse de Cédric: l'«état d'âme tout à fait désirable» de «l'ivresse amoureuse» qui «nous plonge dans l'oubli» (p. 160; je souligne). Autrement dit, il se *souvient de l'oubli*. Dans le prolongement de cette contradiction intime et hautement oxymorique, lorsque Cédric et Claire renouent leur relation amoureuse après plus de vingt ans, c'est dans une prolepse que Claire explique son choix de se rendre dans le lit de Cédric: «Demain, plus tard, elle s'étonnera de son audace [...] Mais dans le secret de son cœur, elle avouera volontiers [que] ça n'avait toujours été qu'une question de temps» (p. 184-185). Autrement dit, l'avenir de demain rejoint, mais pour s'y opposer, le passé de leur relation amoureuse et son contraire (le renoncement à leur relation amoureuse) dans la résolution oxymorique d'une *rupture unificatrice*.

Toujours dans les déclinaisons oxymoriques du temps, l'éphémère se confond avec le durable et parfois même à l'éternité. On peut citer, à titre d'exemple, le beau paradoxe énoncé par Yann: «la vie est courte [...] mais les heures sont longues» (p. 34); on peut aussi penser aux passages douloureusement ironiques *a posteriori*, portant sur la séparation des deux jeunes amoureux pendant la fin de semaine de l'Action de grâce: «Trois jours de séparation – une agonie, une petite mort, une éternité» (p. 132). Dans la même opposition douloureusement ironique, c'est quelques jours avant sa mort, une page à peine avant que «le temps [s'arrête]» (p. 166) que Jean-Loup déclare à Ariane que «l'amour d'un homme pour une femme est inspiré par le divin [...] qu'il y a dans [l']amour, une part d'éternel» (p. 165).

Ainsi, les déclinaisons oxymoriques du temps apparaissent dans une organisation binaire et antithétique: le temps est à la fois linéaire et circulaire; la mémoire et l'oubli coïncident; l'histoire de Claire et de Cédric se conclut dans une

rupture unificatrice; l'éphémère et le durable se confondent, et l'éternité s'affirme dans l'éphémère.

La quête d'identité d'Ariane se décline oxymoriquement aussi. Elle évolue dans toute l'ampleur de ses propres contradictions démultipliées par celles du monde qui l'entoure, et ne construit son identité que dans des oppositions binaires. C'est ainsi que la différence physique entre le père et la mère³ frôle l'oxymore dans l'actualisation des traits physiques de la fille: «Et la fille a le même teint olivâtre que la mère, ce doux bistre méditerranéen, mais touché d'une clarté toute celte» (p. 39). Son nom, Ariane, suggère deux réalités et deux histoires mythiques concurrentes et contradictoires⁴. Ariane la vie et la mort, la joie et la tristesse, le bonheur et le malheur. Comment ne pas voir cette double nature, cette contradiction intrinsèque dans la description qu'en fait sa mère lors de son passage chez elle à l'Action de grâce? D'un côté, Ariane de vie, de joie et de bonheur:

J'avais trop compté sur sa candeur. Sur sa fraîcheur, aussi, et sur sa belle insouciance. Je m'attendais à la voir arriver en coup de vent dans le studio et balayer de son rire, d'un geste de sa main, l'air croupi de notre triste huis-clos [...] (Chaput, 2010, p. 141)

Mais ce n'est pas cette Ariane-là qui fait son apparition à la Coulée, c'est une Ariane de tristesse, de malheur, dont le monde est «pourri de dérision» (p. 141), qui trouve «à redire partout» (p. 142). Ariane «épuise» sa mère «comme le vent et l'orage épuisent. Sa voix forte, ses gestes théâtraux, ses angoisses et ses doutes, tout était plus grand que nature, tout tonnait, grondait et ébranlait» (p. 144). Elle «investissait le studio, le jardin et l'étable de sa présence redoutable» (p. 144). Et elle laisse bien derrière elle le malheur⁵.

Au plan plus largement thématique, on observe également dans *La belle ordure* l'affirmation d'une pensée binaire qui est remise en question. L'innocence s'oppose au savoir: «Avant la ville, avant son père et ses frères, avant Henry James et Montesquieu, elle aurait secoué sa belle crinière noire et ri de bon cœur» (p. 143). L'idéalisme s'oppose au cynisme:

[...] "Eh bien fais-le, Ariane. Prépare-toi. Renseigne-toi. Lis, étudie, voyage, va voir, un peu, ce que c'est que le tiers-monde. Fais taire le cynisme. Arme-toi d'espoir..."

Mais aussi bien que tu le saches tout de suite: les cœurs missionnaires finissent toujours par se briser.“

[...]

“Martin Luther King.“

“Assassiné à trente-neuf ans.“

“Norman Bethune.“

“Mort d’empoisonnement du sang, séquelle subie d’une coupure subie au cours d’une chirurgie.“

“Lucille Teasdale.“

“Morte du SIDA, contractée [sic] d’un patient.“

“Mère Térésa de Calcutta.“

“Elle a perdu la foi en Dieu.“ [...] (Chaput, 2010, p. 111-112)

Lorsqu’Ariane fait part de ses plans d’avenir à son père, «les lettres, les sciences, son avenir, l’enseignement, le féminisme, l’environnement, le droit international, les pays en voie de développement» (p. 53), son père lui rétorque: «Sans blague? [...] La politique? [...] La justice sociale? [...] Pas de beaux-arts? Pas de belle terre brune sous les ongles des doigts?» (p. 53). Elle finit sa réplique et sa justification dans le silence:

“[...] Et tout ce temps, aussi, toutes ces heures, qu’il faut soi-même remplir...” Et elle avait fini sa phrase en silence: ... de travail d’une utilité douteuse, d’un sens, d’une signification [sic], très approximative (Chaput, 2010, p. 54).

Ariane évolue dans la contradiction binaire qu’elle établit d’abord entre l’art et la politique, et ensuite entre l’esthétique et l’éthique. Si elle a vécu dans une grande familiarité avec les valeurs esthétiques, il semble qu’elle a de la difficulté à comprendre leur impact sur le monde: «les gens qu’elles avaient connus créaient des choses superbes avec leurs mains. Superbes, mais parfaitement inutiles» (p. 107). Elle remet donc bien logiquement en question la carrière artistique de son père:

“[...] On a pas le droit de rester seul dans son coin à mitonner son petit bonheur. Regarde un peu autour de toi – il y a tant de gens qui souffrent, il y en a tellement dans le besoin. Il me semble qu’on doit faire ce qu’on peut pour changer le monde.“

[...]

[...] Elle secoue la tête [...] “À quoi ça sert de se moquer tout le temps? Ça nous avance comment, de nous faire dire que la vie est dure, que le bonheur, c’est une illusion, et que le Bon Dieu, il fait pas sa job?” (Chaput, 2010, p. 108-109).

Ariane n'en est pas à une contradiction près, ou à un paradoxe près, puisque, plus tard, elle parle de l'art de son père dans les termes suivants:

[...] elle n'avait de louanges que pour l'art curieux de son père. *Lui*, au moins, avait quelque chose à dire. *Lui* ne se tenait pas à l'écart de la vie, les mains bien propres, la conscience tranquille, mais il luttait, *lui*, s'en prenait à l'aléatoire, à l'absurdité, de la condition humaine. Il avait de l'imagination, Cédric, il était prolifique et pertinent [...]. (Chaput, 2010, p. 145)

Ainsi, les plus grandes composantes «architecturales» de *La belle ordure* se déclinent selon des oppositions binaires: le temps, la quête d'identité du personnage principal et l'organisation thématique. Si, en effet, pour reprendre les termes de Catherine Ebert cités plus haut, l'oxymore a le potentiel de dissoudre la «linéarité du signifiant» et de «desserrer l'étau du binarisme», la seule conclusion que nous soyons pour l'instant en mesure de tirer au vu des occurrences, c'est que le texte est finalement criblé d'oppositions binaires, qu'il repose sur des contradictions et des contrastes constants, ce qui pourrait donner un terrain fertile à une construction oxymorique. Il n'en demeure pas moins que l'impression d'ensemble qui ressort de ces oscillations constantes entre des contraires restent précisément des *oscillations* qui ne sont pas résolues oxymoriquement. Et si Catherine Ébert attribue justement à l'oxymore la capacité de créer «un entre-deux précaire mais salvateur» dans lequel

[...] Le mouvement défriche une zone frontalière et neutre à force de briser la frontière sémantique par-delà laquelle les deux significations débordent ensuite l'une vers l'autre jusqu'à s'interpénétrer en dépit – ou en raison – de leur antagonisme [...]. (Ebert, n.d., p. 6),

la seule mise en place systématiquement antithétique de réseaux de significations binaires semble suffire, dans ce roman, à créer le même effet. Ce qui nous laisse avec la question tout entière de savoir quelle signification et quelle portée attribuer à l'oxymore dans *La belle ordure*.

La dernière interprétation possible qui nous reste à partir des explorations théoriques de l'oxymore que nous avons entamées est celle de la co-présence de deux centres modaux qui assument la contradiction. Lorsqu'Ariane et Xavier passent une

fin de semaine au chalet avec leur père, ils laissent manger les petits oiseaux dans la paume de leur main et s'en émerveillent comme des enfants. Leur père les met en garde:

[...] Faut pas se méprendre, faut pas s'attendrir. Faut surtout pas tomber dans les bois... S'ils vous trouvaient sans défense, là, vos petits amis à plume [*sic*], vos jolis geais gris, ils ne feraient qu'une bouchée de vos yeux (Chaput, 2010, p. 76).

Voilà un exemple qui n'est pas stylistiquement oxymorique, mais qui semble rassembler et, d'une certaine façon, résoudre plusieurs oppositions binaires obsédantes du texte, l'innocence et le savoir; l'idéalisme et le cynisme; une vision mythicisée, esthétisée, et une vision concrète, ancrée, et sombre. Or les deux séries de paradigmes ont comme une existence sémantique contiguë: l'une n'exclut pas l'autre, l'une coexiste curieusement avec l'autre alors qu'elles semblent s'exclure mutuellement. Xavier sait que les geais sont carnivores et, cependant, il dit à son père:

[...] Le geai gris [...] ce n'est pas un voleur, ni un oiseau de malheur. C'est une grâce, une promesse. Et quand je le tiens, c'est un morceau de ciel échoué dans ma main (Chaput, 2010, p. 77).

Dans le même ordre d'idées, si «la vie, c'est une vieille pute vicieuse. Elle en veut à l'amour, elle en veut même à la vie. Elle veut nous descendre [...] et, à la fin, elle va pas manquer son coup» (p. 86), la vie, c'est aussi

[...] ces rires effrénés, ces cris de surprise, et les heures s'écoulaient et le soleil voyage et le monde entier est un jour d'été. Et soudain, sans s'annoncer, il est là, le bonheur. Un lac n'a jamais été aussi bleu, un ciel si haut, une eau si pure [...] (Chaput, 2010, p. 74)

Ici, la vision cynique, abstraite et sombre est remise en question par l'expérience esthétique concrète de l'innocence et de l'idéalisme: les deux coexistent curieusement l'une avec l'autre alors qu'elles semblent s'exclure mutuellement.

Un autre passage me semble particulièrement éclairant sur cette réalité difficile à appréhender parce qu'elle est parfaitement et simultanément déclinable selon deux paradigmes contradictoires, c'est celui où Ariane, Xavier et Cédric sont ensemble au lac, à la pêche. Ariane éprouve une

certaine difficulté en voyant «un beau lombric souple et élastique» que

[...] d'un coup d'ongle [Cédric] sectionne. Les deux bouts de ver se tortillent dans sa main. Même quand il l'empale vivant sur la pointe du crochet, le tronçon de ver continue à se débattre, à se démener comme un supplicié [...]
(Chaput, 2010, p. 73)

Mais c'est bien la réalité de la pêche, qu'elle surmonte aisément une fois que l'autre versant de l'activité se révèle et qu'elle voit «Xavier, riant comme un enfant» qui attrape son premier poisson (p. 73): une «chose extraordinaire, cette créature fabuleuse [qu'on arrache des eaux], avec sa queue de sirène et sa nageoire barbelée» (p. 74).

On a établi qu'il n'y a pas, dans la portée de l'utilisation de l'oxymore ou dans la poétique oxymorique du roman, de nostalgie d'une unité perdue; qu'il n'y a pas de dénonciation d'un point de vue extérieur et convenu; qu'il y a, cependant, une volonté de desserrer l'étau du binarisme, mais dans une affirmation paradoxale d'un binarisme dichotomique presque systématique qui est plus exposé antithétiquement qu'il n'est résolu oxymoriquement. Nous avons aussi vu que deux points de vue contradictoires coexistent constamment dans le roman, qu'on semble en effet avoir affaire à une contradiction interne pleinement assumée. La question sera donc de voir précisément comment s'inscrit l'oxymore dans ce texte, quels sont les avantages qu'il présente pour une formulation adéquate de cette complexité et de cette contradiction omniprésentes, et peut-être, pour commencer par le commencement, d'où vient la contradiction que nous observons constamment.

Une contradiction pleinement assumée ne va pas sans une vision du monde qu'elle véhicule. L'oxymore est à cet égard une figure contemporaine privilégiée, comme l'explique Michel Deguy qui explore, dans *L'énergie du désespoir*, les modalités possibles d'une poétique d'aujourd'hui. L'oxymore serait au nombre des figures privilégiées de cette «poétique continuée par tous les moyens». Cette poétique est héritière de l'âge de la «*profanation*» et «*[la] retourne [...] en révélation de la profondeur*» (Deguy, 1998, p. 4). Par «*profanation*», il faut entendre la fin du religieux et une sorte de traduction de l'ancienne pensée

religieuse (Deguy, 1994), que l'on peut par exemple déceler dans l'habitude de

[...] puise[r] dans l'Évangile des citations permanentes, parce qu'il s'agit précisément de simonie. Je ne peux faire une simonie des figures, ou bien une profanation de la révélation et changer le devenu profané en un autre type de révélation que sur le fond d'un héritage chrétien [...] (Baquey, 1998)

On trouve dans *La belle ordure* nombre de ces figures créées sur fond d'Évangile: Depuis «Je te salue, Mariève, pleine de grâce» (p. 30) en passant par «Bon c'était fait, elle avait confessé son père, lui avait pardonné, l'avait absous» (p. 47), et jusque dans

"C'était un poème, ou une prière, j'sais pas moi, au sujet du Christ qui, lui, n'a plus de corps, maintenant, plus de mains, et qui doit s'en remettre aux nôtres, aux mains des hommes et des femmes, pour faire le bien" (Chaput, 2010, p. 106)⁶.

À une époque héritière de la profanation, Dieu ne se révèle plus:

À quel âge de l'apparition en sommes-nous donc, est la question, nous à qui ni Athéna ne se montre sur la plage, ni le dieu juif à Emmaüs; pour qui Dieu n'"existe" plus parce qu'il ne se révèle plus. Nous qui avons été, par l'événement (qu'on l'appelle Auschwitz ou de quelque autre nom, jusqu'à celui de Kigali) entièrement dispensés de "croire en Dieu" (Deguy, 1998, p. 3).

Dans *La belle ordure*, on voit se reproduire ce schéma de très près: si les crises humanitaires, écologiques et intimement personnelles dépassent l'entendement et nous amènent à une crise dans laquelle nous nous dispensons de croire en Dieu, cette absence est énoncée très explicitement: «Genre: rien qu'à se lever le matin, on a envie de s'ouvrir les veines? Ou plutôt: je ne suis pas sûr de pouvoir croire encore en Dieu?» (p. 43).

Quel lien entre cette poétique héritière d'une profanation, la révélation de la profondeur et l'utilisation de l'oxymore? Cette absence de Dieu, ou, plus exactement, cet état où nous sommes dispensés de croire en Dieu, crée une brèche dans le réel, ou plus exactement encore, dans le rapport que nous avons au réel et à sa représentation. Ce n'est pas pour rien qu'un des oxymores

les plus prenants de tout le roman a trait à l'absence du père qu'on peut lire et extrapoler symboliquement, lorsqu'Ariane se demande: «Comment s'ennuie-t-on d'un inconnu? Comment vouloir ce qu'on n'a jamais osé imaginer?» (p. 71, je souligne).

Dieu lui-même est oxymorique, et s'inscrit à la fois dans sa présence et dans son absence à la toute fin du roman (là où se résolvent, oxymoriquement, les oppositions binaires du texte) lorsqu'Ariane s'insurge en voyant les moignons des enfants dont les mains ont été tranchées, et lorsqu'elle qualifie cette expérience d'«insulte, [d']aberration, [de] faute grave dans la logique de l'univers». Damien lui répond alors: «[L]a logique de l'univers, la téléologie... des idées qui ont fait leur temps» (p. 202). Au cœur de la monstruosité humaine, de la catastrophe humanitaire, au cœur de l'«événement», la présence de Dieu se conjugue mystérieusement à son absence et devient alors une figure oxymorique par excellence:

En guise de prière, Damien a dit, On te confie, Seigneur, ces mains d'enfant. Qu'elles montent vers toi pour te tirer par la manche et te dire, vois, Seigneur, comme tu nous as oubliés (Chaput, 2010, p. 202).

La prière, dans la mesure où elle s'adresse à un Dieu, présuppose sa présence, mais dans son contenu sémantique lui reproche son absence. Nous commençons maintenant à entrevoir un lien précis entre l'utilisation précise, stylistique de l'oxymore, et sa portée macrostructurale.

La dispense de croire en Dieu ouvre une brèche téléologique qui rend difficile l'interprétation cohérente du réel. Il en résulte, finalement, que, dans notre monde, «[l]e sens et la vérité sont disjoints» (Deguy, 1998, p. 38). Et cependant, poursuit Deguy,

[...] nous continuons de rapporter au monde, “dedans” ce monde que nous vivons d'expérience, cette relation que nous savons non-vraie; notre être-au-monde inclut cette fausseté, cette fêlure, cet adieu – cette “disjonction” [...] (Deguy, 1998, p. 38)

Non seulement le sens et la vérité sont disjoints, la représentation que nous sommes en mesure d'exprimer inclut une modalité d'écart, que ce soit par la fausseté, la fêlure, l'adieu, la disjonction

ou d'autres déclinaisons de l'incapacité de s'ancrer dans le réel et de le représenter adéquatement.

Toutes ces représentations de notre rapport au monde sont abondamment illustrées dans *La belle ordure* et les «modalités d'écart» énumérées par Deguy s'y trouvent toutes déclinées. Toutes retracent cet être-au-monde oxymorique qui inclut la fausseté jusques au cœur même de la vérité de l'expérience rapportée. La *fausseté* du rapport au monde est le mieux exprimée dans le personnage de Frédérique, la mère de Xavier, et s'exprime par un paradoxe: «Elle espère tellement, Frédérique, que, des fois, ça me fout la déprime» (p. 110) dûment oxymorisé dans les expressions «l'optimisme accablant de sa mère» (p. 109) et «la cruauté nonchalante de sa mère» (p. 184).

La *fêlure* du rapport au réel se concentre surtout sur le personnage de Cédric, et est là aussi exprimée tour à tour dans le paradoxe et dans l'oxymore: «Dans ces mondes que le commun des hommes fuit – dans l'eau assassine, dans la nuit funeste, dans la brousse meurtrière – il s'y installe et s'y vautre, avec volupté» (p. 89). Les moments de béatitude, pour Cédric, sont ceux où il «[s]e mêle au ciel et à l'odeur de la terre.» (p. 180). Mais surtout, c'est à Cédric qu'on doit les oxymores les plus significatifs (ou, plus précisément, au retentissement macrostructural le plus étendu), à commencer par la légende du premier dessin: «*Mais je tiens pas tellement à être heureux, Balducci, je préfère encore la vie*» (p. 10), qui introduit un paradoxe en opposant le bonheur à la vie et en nous plaçant artificiellement devant une choix faussement dichotomique – soit le bonheur, soit la vie – paradoxe résolu dans un oxymore, qui assume pleinement la vie jusque dans son antithèse du bonheur. C'est à Cédric aussi qu'on doit l'oxymore qui donne le titre au livre: «la vie est une pute sans cœur, le bonheur, une belle ordure, et on n'y peut rien» (p. 170).

C'est Ariane qui illustre le mieux la *disjonction*. Les exemples sont nombreux, mais nous nous pencherons particulièrement sur celui-ci:

[...] Ce qu'il lui fallait, à Ariane, ce dont elle avait faim et soif, c'était de la vie, pure et sans ambage [*sic*]. Elle fut vite assouvie. À cette première rencontre sur le Soudan, elle goûta à la vie si crue que la nausée s'empara de son cœur (Chaput, 2010, p. 103).

Non seulement la formulation paradoxale marque la disjonction entre les attentes d'Ariane et la réalité, mais si on lit ce passage à la lumière des autres réseaux de signification tissés dans le livre, on verra qu'Ariane, qui «avait faim et soif [...] de vie pure et sans ambage», va surtout, dans la vie, avoir de la mort: celle de Jean-Loup, et celle des camps de réfugiés. Le sens de «la vie pure et sans ambage» devient donc aussi «la mort pure et sans ambage», et fait coïncider et coexister vie et mort dans une alliance oxymorique.

La mort est sans doute l'expérience de la disjonction la plus claire, et «le bris, la rupture» par excellence, l'origine de la fêlure dans notre rapport au monde, puisqu'elle nous place dans la position intenable de dire le non-être⁷. On peut donc voir Jean-Loup comme l'exemplification de l'être au monde comme adieu, évidemment, une fois encore, dans une expression paradoxale et oxymorique. Paradoxale d'abord, et prophétique, puisqu'il dit: «C'est pas comme ça qu'il faut mourir, dis? Quand on est jeune et casse-cou et encore fou d'amour?» (p. 122), paradoxe qui déclenche très vite des formulations oxymoriques, sans que les occurrences soient visiblement liées dans l'esprit d'Ariane: Jean-Loup manifeste d'abord un «silence [...] bruyant de reproches» avant que, sans lien logique apparent, Ariane ait cette réflexion intime paradoxale: «Plus la lumière brille [...] plus il fait noir quand elle s'éteint» (p. 124). Et c'est encore, quelques pages plus loin, «[u]ne fêlure, soudain, dans le cœur d'Ariane» qui déclenche un autre oxymore: «Sa main, dans celle de Jean-Loup, est soudain *glacée de fièvre*» (p. 129, je souligne).

La mort crée une brèche irréparable et un dilemme insoluble: le pouvoir dissolvant de l'oxymore et son pouvoir d'évocation de la contradiction en font alors une figure privilégiée dans l'expression de cette complexité et un instrument adéquat pour exprimer que «le sens et la vérité sont disjoints».

Mais l'oxymore permet, en même temps qu'il affirme et pose la brèche douloureuse opérée dans l'expérience du réel, une résolution possible. Face à la mort de Jean-Loup, Ariane vit son deuil à fortes doses d'oxymores, puisque c'est dans le petit détail vivant et insignifiant que s'oblitére petit à petit l'insurmontable signification de sa mort.

[...] la barbiche sur son menton, la tache d'encre sur son sarrau, l'odeur poussiéreuse de sa vieille Renault. Et Ariane se perdait si bien dans ces vétilles, s'absorbait si entièrement dans leur résurrection, qu'elles finissaient par éclipser le visage de Jean-Loup. Les images dans sa tête devenaient obscures, les voix se cassaient, le film trébuchait, et elle sombrait enfin dans l'oubli (Chaput, 2010, p. 181-182).

Autrement dit, c'est en se souvenant qu'elle oublie, c'est en le ressuscitant qu'elle lui permet de mourir.

Il se dégage donc un schéma de déclenchement des oxymores dans le texte, ou, plus exactement, un schéma d'émergences de *paradoxes oxymorisés*. Il nous reste à voir comment et pourquoi le paradoxe oxymorisé se prête à la formulation adéquate d'une complexité et d'une contradiction toutes contemporaines et propres à notre époque et à notre histoire.

Notre époque est l'époque de l'oxymore (nous avons vu pourquoi, dans son positionnement historique, intellectuel et religieux), mais elle se distingue aussi tant dans les recherches philosophiques que scientifiques, médicales et sociales, par une exploration de plus en plus poussée des phénomènes qui sont particulièrement difficiles à concevoir selon la logique habituelle, binaire, dans laquelle deux concepts sont mutuellement exclusifs, par exemple dans l'étude des systèmes ago-antagonistes (qui se caractérisent notamment par «un abyme, une séparation absolue [...] entre les éléments du couple» et «[un] équilibre [qui,] quand il est obtenu, se fait sous tension [et est] en général oscillant» [Bernard-Weil, 1988, p. 126]). Nous trouvons chez Michel Deguy des éclaircissements considérables à ce sujet, qui finalement sont très près d'une vision d'ensemble de la pensée oxymorique dans *La belle ordure*:

La considération des positions adverses, que l'on peut appeler "pascalienne" par emprunt à la logique du renversement du pour au contre selon le creusement objectif du questionnement, se résumerait à deux axiomes: toute vérité est paradoxale, et toute vérité est pragmatique. La dislocation "héraclitéenne", la polarité antipodique de toute vérité, requiert que la pensée pèse de tout son poids à la fois sur chacun des pôles de son intime contrariété, en se portant aux deux extrêmes de son oppugnance intrinsèque – logique que quelques

“systématiciens” appellent “ago-antagonistique”. Je l’appelle paradoxysmore; fait d’oxymore, de paradoxe et de paroxysme [...] (Deguy, 1998, p. 50)

C’est bien ce que nous avons dans notre roman: dans l’obsédante binarité des oppositions antithétiques, dans les thématiques systématiquement, sinon adverses, du moins renversées (l’éphémère, le durable; la mémoire, l’oubli; la rupture, la continuité; le manque, la présence; la vie, la mort; l’innocence, le savoir; l’art et la politique; l’esthétique et l’éthique, etc.), le personnage principal, non moins binaire et oxymorique, effectue un chemin de renversement constant (ce qui explique ses contradictions) dans sa quête de sens. Et elle aboutit, finalement, aux mêmes axiomes: toute vérité est paradoxale, et toute vérité est pragmatique.

C’est ce qu’illustrent particulièrement bien les dernières pages du roman:

[...] par dépit, par pure barbarie, deux hommes se sont repliés sur les enfants. Avant qu’on puisse intervenir, les machettes étaient sorties, les lames avaient brillé, et trois petites mains avaient été tranchées (Chaput, 2010, p. 201).

Puis,

[...] Avec des morceaux de bois, du papier et du carton, on a construit des villages soudanais, avec des murs de boue, des toits pointus, des enclos pour le bétail et des jardins pour les légumes.
Au bout d’un moment, quand tous les petits étaient absorbés par le jeu [...] (Chaput, 2010, p. 201)

Face à l’horreur, à la «vie sans ambage» qui est aussi la mort, face à la barbarie, le geste de construire quelque chose de beau de ses mains peut paraître futile, mais la contradiction s’efface dans cet épisode en même temps qu’elle s’y affirme. L’équilibre entre la mythicisation esthète et la lucidité rationnelle, quand il est obtenu, se fait sous tension et est oscillant; la vérité est excessive (paroxystique), implacable, et la lucidité exige le paradoxe.

Pour exprimer une vérité à la fois paradoxale et pragmatique, lorsque le sens et la vérité sont disjoints et reproduisent une modalité d’écart, l’oxymore ouvre un pan de possibilités. Il dit le paradoxe: l’art n’est pas utile mais il est

indispensable, le cœur est un «fruit pourri» (p. 86), «rabougri» (p. 151) mais «fait de chair» (p. 203), l'espoir est difficile à désespérer, et l'oxymore dit la ténacité, au moins de la volonté de s'ancrer dans le réel, en même temps qu'il signifie l'impossibilité de l'entreprise.

Les dernières pages du roman abondent en paradoxes oxymorisisés qui disent d'abord lucidement et adéquatement la complexité du réel: «[...] c'est ici que des milliers de gens viennent se réfugier – dans cette terre inhospitalière et maudite, ils viennent comme au paradis» (p. 195). Le passage suggère les oxymores que sont un «refuge inhospitalier» et «un paradis qui est une terre maudite»: c'est dire en même temps l'impossibilité et la volonté farouche de trouver un dépassement transcendantal dans la contingence. L'oxymore dit aussi que la vérité est excessive, paroxystique, dans des échos oxymoriques avec d'autres passages du roman. Si Ariane avait «faim et soif de la vie pure et sans ambage» et que «elle goûta à la vie si crue que la nausée s'empara de son cœur», la nausée qu'elle éprouve au Tchad est toute différente dans son ampleur, son paroxysme, sa justification et son caractère dérisoire. La chaleur, la brutalité, l'omniprésence de la vie et de la mort si étroitement mêlées sont paroxystiques.

Nous trouvons, enfin, dans les toutes dernières pages du roman, une illustration exemplaire d'une vérité paradoxale et pragmatique: «placer les petites mains sur les feuilles» (p. 202) d'acacia au fond d'«une petite corbeille en paille tressée» (p. 201) et la déposer dans un trou creusé dans le sable, pour la recouvrir avant de réciter une prière n'a aucune portée utilitaire; cela ne sert à rien, sinon à «apaiser, de ces tristes offrandes, la tombe affamée» (p. 203). Mais le geste est hautement paradoxal; d'abord, il s'adresse, comme nous l'avons vu, à un Dieu à la fois présent et absent au cœur même de l'énoncé; ensuite, il consiste à offrir aux mains une tombe dans une «terre où la tombe finit toujours par avoir raison, toute trace humaine est vite ensevelie» (p. 202) et où elles étaient, de toute façon, déjà «à moitié recouvertes de sable» (p. 202). Le geste ne change rien, ne répare rien, mais il restaure, sinon une parcelle de beauté du monde, du moins un peu de sa dignité, et affirme avec force la nécessité absolue d'un symbolisme qui frôle le sacré.

La forme oxymorique, la pensée oxymorique et la poétique oxymorique permettent de rendre compte d'une réalité qui n'est pas univoque et où la contradiction est pleinement inscrite, parfois joyeusement, parfois logiquement, dans les réalités pragmatiques qui la fondent. Mais l'oxymore, dans sa force dissolvante et dans sa capacité de retournement, ne nous laisse pas facilement vider les formes de leur contenu anciennement religieux et suggère un retournement de son propre fonctionnement. À ce titre, l'analyse qu'on a faite de Michel Deguy sur le «rapatriement des oxymores divins» dans la sphère profane, particulièrement au vu de la prière finale dans *La belle ordure*, vaut d'être réfléchi également pour Simone Chaput, et pourra faire l'objet de recherches éventuelles qui s'appliqueraient à l'ensemble de son œuvre et non pas seulement à ce roman en particulier:

[...] Que les "oxymores divins" puissent être *rapatriés* dans la contingence de l'histoire – inversion significative de cette "croyance" selon laquelle l'homme, exilé dans l'ici-bas, devrait tendre au retour dans sa "patrie" céleste – a pour corrélation que la "mystique" trouve elle aussi sa *patrie* véritable dans le *travail* que penseurs et poètes se doivent d'engager pour *trans-former* le quotidien par le jeu et dans la lumière du *paradoxymore* [sic]. C'est alors que la mystique gagnerait son véritable *site* – dans le dire d'une *présence* essentielle au sein d'une *absence* consentie sans réticence et sans faux-fuyant [...] (Labarrière, 1999, p. 56)

NOTES

1. *Le Grand Robert de la langue française* (en ligne).
2. Par la suite, lorsqu'il n'y aura que la pagination, la citation sera tirée de *La belle ordure* (Chaput, 2010).
3. «Je nous voyais déjà [dit Claire], marchant l'un à côté de l'autre, ma noirceur gitane touchée de sa clarté» (Chaput, 2010, p. 25).
4. Voir à ce sujet Charles Delattre: «Si l'on suit Plutarque et sa source, il existe des fêtes à Naxos en l'honneur de deux personnages distincts, chacun de ces personnages étant lié à l'île de Naxos pour des raisons divergentes. La description du culte rendu aux deux Ariane étant particulièrement elliptique, il est difficile d'en proposer une interprétation. Il est clair en tout cas que les deux célébrations sont opposées et conçues comme inverses l'une de l'autre: la joie qui préside au culte d'Ariane I [porte les marques d'un

culte dionysiaque et] alterne avec la tristesse qui est de règle pour le culte d'Ariane II» (Delattre, 2006, p. 98; je souligne).

5. «le malheur a fait ses ravages» (Chaput, 2010, p. 142).
6. D'autres occurrences abondent dans ce sens: «Les mains jusqu'aux coudes dans l'eau de vaisselle, elle pense aux orgies, aux partouzes des dieux, elle pense à leurs liaisons multiples et éphémères. Et elle soupire encore. Elle sait que, pour elle, le sort en est jeté. Son pacte avec la vie est déjà scellé – c'est de l'amour qu'elle devra se contenter. Et à l'ange qui passe et qui, peut-être, l'écoute, elle ose implorer une grâce. Celle d'aimer, celle d'être aimée, aujourd'hui et demain, maintenant et toujours, pour les siècles et les siècles, amen» (Chaput, 2010, p. 139); «Laisse-moi te faire, lui dit Cédric, le récit de mes naufrages. Des femmes bien, Claire, et belles à en crever. Chaque fois, tu sais, je priais le ciel, je disais, Oh mon Dieu, toi qui as créé cette femme, donne-la moi cette fois pour que je la garde, pour qu'elle soit à moi, pour que je file avec elle le doux bonheur de l'amour comblé» (Chaput, 2010, p. 180); «[...] "Claire? Oh, elle est toujours potière." Mais elle sait, dans l'instant, que c'est injuste, c'est trop peu, cela ne suffit pas. Elle relève les yeux vers Cédric et ajoute, en souriant, "Elle est comme Dieu, Claire. Elle fait rêver l'argile"» (Chaput, 2010, p. 42); à propos de Claire: «Elle était argile, et le potier, ce dieu sans cœur, ne l'avait pas épargnée, elle non plus» (Chaput, 2010, p. 178).
7. «Et j'aurais peur de quoi, en fin de compte? De me perdre, de disparaître, de ne plus être? [...] Ce n'est rien la mort, un moment difficile à passer, un bris, une rupture, et puis, finie, la triste aventure» (Chaput, 2010, p. 195).

BIBLIOGRAPHIE

- BAQUEY, Stéphane (1998) «Entretien avec Michel Deguy», *Prétexte*, carnet n° 9 hors série («La poésie contemporaine en question»), p. 12-26.
[http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPr%C3%A9texte/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/michel-deguy.htm]
- BERNARD-WEIL, E. (1988) «Dynamique du logos et post-structuralisme», *Le Cahier* (Collège international de philosophie), n° 5, p. 125-128.
- BRETON, André (1979) *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 192 p.
- CHAPUT, Simone (2010) *La belle ordure*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 202 p.

- DEGUY, Michel (1994) «Pour piquer dans le but, de mystique nature (Que faisons-nous parlant de Baudelaire)», *Rue Descartes n° 10* («Modernités esthétiques»), p. 75-85.
- _____ (1998) *L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Paris, PUF, 119 p.
- DELATTRE, Charles (2005) *Manuel de mythologie grecque*, Paris, Bréal, 319 p.
- DOSSE, François (1991) «Oxymore, le soleil noir du structuralisme», *Espaces Temps*, n°s 47-48, p. 129-143.
- EBERT, Catherine (n.d.) «La malice de l'oxymore ou bien le vertige de l'entre-deux», 12 p. [<http://www.ufr-anglais.univ-paris7.fr/GRADIVA/13-2/oxymore-2013.pdf>]
- FONTANIER, Pierre (1977) *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 505 p.
- LABARRIÈRE, Pierre-Jean (1999) «Rapatrier les oxymores divins: le «penser poétique» de Michel Deguy», dans GREISCH, Jean (dir.) *Philosophie, poétique, mystique*, Paris, Beauchesne, p. 47-60.
- MILAT, Christian (1997) «Baudelaire, ou la dualité de l'artiste à la poursuite de l'unité primordiale», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4 (n° 97), p. 571-588.
- MOLINIÉ, Georges (2006) *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Livre de Poche, 350 p.
- MONTE, Michèle (2008) «Le jeu des points de vue dans l'oxymore: polémique ou reformulation?», *Langue française*, n° 4 (n° 160), p. 37-53.
- MORIER, Henri (1961) *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 491 p.
- PRANDI, Michèle (1992) *Grammaire philosophique des tropes: mise en forme et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Minuit, 267 p.