

La passion selon M.B.

Jeanne Goldin

Volume 9, numéro 3, printemps 1984

Monique Bosco

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200477ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200477ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Goldin, J. (1984). La passion selon M.B. *Voix et Images*, 9(3), 23–33.
<https://doi.org/10.7202/200477ar>

La passion selon M.B.

par Jeanne Goldin, Université de Montréal

Le lecteur poreux, friable, ne descend pas sans malaise dans l'univers tragique de Monique Bosco. Comme Charles Lévy aux grottes de Bellamar, «au coeur même de la noirceur et des entrailles du monde» (CL. 55)*, il est pris d'angoisse dans cet antre de la terre-mère, orné de monstrueux phallus. «Là, en bas, c'est la mort»; alors que lointaine, tout en haut, dans «ce faible rais de lumière, d'un bleu blafard, c'est la vie, c'est là, dehors» (C.L. 56); hors de portée. Scène primordiale. Toute l'oeuvre de Monique Bosco, quelles que soient les modulations de la descente aux Enfers, met en scène ce cri de l'être entre la Vie et la Mort.

Le tragique naît de cette béance originelle. Que l'on situe la faille dans l'expérience de la naissance et des premières années qui différencient l'image du Moi de celle de l'Autre, ou qu'elle soit sublimée sur le plan métaphysique, dans le divorce entre les dieux et les hommes, peu importe car cela revient au même. Le cri tragique naît toujours dans la panique de l'unité perdue.

*
* *

* Pour préciser les références aux oeuvres, sans multiplier les appels de note et sans trop gêner la lecture, nous indiquerons à l'intérieur de notre texte, avec la page, l'initiale de l'oeuvre citée:

Un amour maladroît, Paris, Gallimard, 1961, 213 pages A
Les Infusoires, Montréal, H.M.H., 1965, 174 pages I
La Femme de Loth, Paris, Laffont, 1970, 282 pages F
New Medea, Montréal, L'Actuelle, 1974, 149 pages NM
Charles Lévy, m.d., Montréal, Quinze, 1977, 136 pages CL
«Le cri de la folle enfouie dans l'asile de la mort»,
in *Ecrits du Canada français*, no 43, 1981, p.p. 29-54 C
Portrait de Zeus peint par Minerve, Montréal, H.M.H., 1982, 179 pages PZ

L'horreur de la naissance est liée à l'horreur de la vie: cause et conséquence à la fois. Médée naît dans la violence, se frayant un passage meurtrier «à grands coups et cris» (NM. 10). Et si Minerve, vaguement amusée, applaudit à la sortie du petit être frétilant et fripé (PZ. 7), c'est qu'elle-même a échappé au sort commun et que l'horreur de la naissance est vue surtout dans l'horreur de la maternité.

Ce n'est pas qu'il n'y ait parfois tentation d'une maternité heureuse, «la seule oeuvre qui compte pour une femme» (F. 250): désir d'avoir un enfant à l'image de l'homme aimé; fierté d'être grosse, «comme une tour (...) enceinte sacrée» (C. 50); regrets de Minerve, «fille stérile de l'homme seul», devant «ces seins trop lourds (...) que nul lait ne gonfla jamais» (PZ. 52). Mais ces désirs restent ambigus. C'est la vanité d'une maturité reconnue par la société: «Je ne suis plus un enfant!» — dit la folle, fièrement (C. 49). C'est le rêve d'Immaculée Conception et du Messie attendu (C. 50). Rêve aussi de *doubler* l'amant, dans les deux sens du mot, soit en le dédoublant pour une possession plus intime, soit, comme Médée, en accédant dans une rage perverse à son désir de paternité, pour mieux assurer sa maîtrise.

Mais le rêve de maternité heureuse s'évanouit vite devant la réalité. Sauf exceptions, l'horreur de la paternité n'a d'égale que l'horreur d'être mère, surtout si c'est d'une fille. Pour Médée, mois de nausées et de dégoûts qui annoncent «l'horrible lutte entre soi et l'autre» (NM. 12); ses accouchements, «les dents serrées (...) sans un cri» (NM. 23). Au contraire, les hurlements de la folle accouchant «toute une nuit et toute une journée et la nuit d'après aussi» (C. 49-50). La ressemblance de l'enfant à la mère est signe de mort: «Je tremblerais de m'y reconnaître» — dit Hélène (F. 251). Sa ressemblance au père infidèle se retourne contre l'enfant: «Je le haïrais de te ressembler» (F. 251). «Seule la vie horrible est horrible à vivre» (NM. 133). Il ne faut pas infliger ce calvaire à son tour (F. 216). Car «donner la vie, voilà le crime. Le crime le plus grave» (NM. 134). D'où l'exaltation amère, réfléchie ou joyeuse de la stérilité, de la virginité, «oies ou vestales, toujours vierges et pures, blanches comme neige» (A. 187; CL. 78). D'où les innombrables avortements de Médée jusqu'à sa stérilité finale qui marque pourtant la perte de son pouvoir; les infanticides divers. Héra aura beau montrer à Minerve comment naissent les enfants, celle-ci s'entêtera dans l'orgueil de sa naissance mythique: Zeus, par cette étrange grossesse dans une vie si obstinément patriarcale, reconstituant avec elle l'oeuf primordial fabriqué par Chronos, la perfection du commencement. Mais la hache d'Héphaïstos vaut bien les forceps. Minerve ne sera pas différente de toutes les héroïnes de Monique Bosco. «Il ne fallait pas naître. Voilà» (PZ. 9)

«Naître ou n'être rien» (PZ. 9), car une existence non désirée se voit niée au départ: «Qui m'aime? Aimez-moi! Aimez-moi! (...) Je ne suis que Moi. Qui me veut? Qui me prend?» crie Esther dans son asile (C. 34). Les parents forment une unité étincelante de beauté, de passion, d'énergie vita-

le; couple de cygnes dont le vilain petit canard, troisième d'une fausse Trinité, est exclu d'emblée (F. 31). «Il est dur d'épeler la Trinité (...) Moi, l'impair. Noir, impair et manque. Par ma seule présence, je détruis le couple exemplaire» (PZ. 11). La mort des parents sera la suprême trahison, l'ultime abandon, que l'orphelin vivra moins dans le chagrin et la pitié que dans la rage et la rancœur désespérées. «Laissées en rade», «laissées en arrière», la femme de Loth et Minerve!

Zeus se devait à sa postérité.
De m'avoir enfantée contre toute raison et
usage j'escomptais qu'il m'escorterait aussi jus-
qu'à l'ultime passage (PZ. 4).

Trahison des parents qui ne sont pas immortels. Le père de Charles Lévy laissera à son fils comme testament spirituel une feuille blanche. Isolement atroce. Personne au départ et «personne à l'arrivée pour m'accueillir» (F. 203).

Lorsque le rapport au Père devient mythique, lorsqu'il se substitue aux souvenirs tristes d'une petite fille trop sensible, l'exclusion est absolue. Car le Père/Dieu, c'est la Loi, haïe et nécessaire. «La fille soumise d'un père autoritaire n'est jamais libre» (PZ. 52). Elle rêvera en vain d'unité, de partage d'amour et de pouvoir: être la fille unique du père unique. «Je suis Esther Princesse — crie la folle (...) le Roi mon père vous fera fouetter» (C. 34). Mais comme toute femme, sa «place n'est pas dans le Temple» (PZ. 35). La Loi est formelle. Charles Lévy, lui aussi tout de faiblesse et de révolte, blasphème mais s'y soumettra: «Je passerai par la Loi du Clan (...). Certes la Loi est pour cela, pour nous arrêter en plein élan. Menottes et chaînes» (CL. 86). Comme sa mère soumise, il dira de David: «J'ai eu horreur de cet homme et je lui ai obéi en tout» (CL. 52).

Car la Loi est de surcroît la Loi juive et la faille est aussi historique. Toutes les héroïnes sont comme Minerve, «fille du passé. Des vieux livres. Des lois anciennes comme le monde» (PZ. 57). L'on pourrait penser que la Bible dégageant une certitude à la fois religieuse et historique ne laisse guère de place à l'interrogation tragique. En effet la colère de Jéhovah, le leitmotiv de l'orgueil et du châtement sont contrebalancés par la certitude de l'Alliance. Dieu est dur, mais il est juste, il punit son peuple, mais il ne l'abandonne pas. Et les petits Juifs de Montréal, allant vers la Yeshiva, avec leurs bouclettes et leurs mines blêmes, poursuivent «le rêve millénaire». Pourtant C. Lévy qui les regarde, envieux et ironique, est exclu de leur certitude. Il est, comme tous les personnages de Monique Bosco, enfant de la Diaspora et du ghetto.

Tragique du peuple choisi, «héritage lourd à porter» (PZ. 52) qu'Hélène saisit d'emblée dans les yeux tristes de sa grand-mère» (F. 39).

Si mal à l'aise, tous ceux de ta race, où qu'ils
soient dans le monde (...) (LC. 41)

Secret du sang

Pacte haï

Peuple maudit (...) toujours à part, à l'écart, à
l'étroit, à l'étranger.

Dur ghetto de sang et de sperme (CL. 128).

La conscience tragique de Monique Bosco privilégiera les mythes bibliques mais dans une sélection que compléteront les tragédies grecques. Hors de tout espoir d'Alliance, sans compensation à la Loi du Père, elle choisira les victimes. Non pas Job et Jérémie, mais, sans acceptation et sans apaisement, les femmes opaques et muettes de la Bible, dont la mort seule accuse la Justice de Yahvé.

L'injustice divine se répète ainsi dans toutes les trahisons, celle des parents, celles des amants. Les victimes ne manquent pas. Bien plus, elles-mêmes ont le sentiment de trahir. Trahison d'hésiter entre la vie et la mort, «l'amour et la haine. L'Ancien et le Nouveau Testament. Parjure aux deux» (F. 263). Trahison dans cette douleur même d'être double et à l'écart: «Je m'ennuie du sort commun — dit Minerve — Quelle trahison en cette seule parole» (PZ. 25). Trahison de sortir de l'ombre de Dieu: «Quand on est fille de Zeus, on ne mêle pas le sacré et le profane» (PZ. 152). On ne choisit pas des sosies à l'Unique (PZ. 93). Trahison d'aimer hors de la Loi, d'«adorer un simple mortel», de «faire des dieux à effigie humaine» (F. 233), dans cette sanglante parodie de la vie et de la mort qu'est l'amour (NM. 133). Trahison du plaisir, de l'«indécent désir (...) comme une plaie offerte, toujours ouverte» (NM. 35). L'exil des parents d'Hélène à New-York, qui la soustrait à l'holocauste de la guerre, est vécu par elle dans la culpabilité, trahison qui la dépossède de son appartenance et de son destin de victime (F. 101). Charles Lévy, qui juge sans aménité, son milieu, grossier, brutal, satisfait, «renégats se mêlant à ce monde profane et pervers» (CL. 4), lui aussi a tenté de se faire autre sans y parvenir complètement. Mais les coupables seront bien punis: condamnés à la vie, à la mauvaise conscience, à l'abandon infini. Ils seront à jamais exclus «de la riche tribu des forts» (F. 14). Ils expieront (NM. 133).

L'image de soi se constitue ainsi dans «un néant de dénégation» (A. 205). «Ce pauvre Moi; ce mauvais et faux témoin (...) ombre grimaçante, replâtrée à grands frais de celui que voient les étrangers» (A. 9). Sans beauté devant l'éclat des autres. Sans volonté: «Quelle volonté posséder dans un monde où mes pareilles n'ont ni place ni honneur» (PZ. 35). «Tout m'écrase» — gémit la femme de Loth (F. 148). «Les choses me résistent. Impossible de les choisir, de leur imposer une empreinte» (F. 177). Départ raté où l'on reste là, «encombrée de paquets. Figée. Sur place. À agiter son mouchoir» (F. 149). «Tant de distances entre chaque spectacle et moi. Tant de vitres. De glaces» (PZ. 135). *Infini mea culpa*:

Je ne te mérite pas, O mon gentil seigneur
 Je suis impudique et méchante
 Depuis que le sang glisse entre mes jambes,
 chaque mois
 Je ne cesse de rêver d'affreux rêves (C. 48)

Rêve de papillon dont on arrache les ailes, rêve de noyade, rêve de mort qui agite les nuits de Jason.

Coupable même dans l'innocence, d'une culpabilité hors de raison et sans causes précises dont pourtant l'évidence n'est jamais discutée: «Je suis sage. Je suis bonne. — crie Esther la folle — Mais on ne m'aime pas» (C. 34). Et la plainte de Minerve lui répond:

Jamais je ne connaîtrai l'étendue de mon manque, de mes pertes (...)
 Malcontente
 Amputée
 Sans alliance
 Personne ne me choisit (PZ. 53).

Et l'on reste raidie par la peur: «Peur de la violence, de la mort, de l'amour. Peur de souffrir. Peur d'avoir peur» (F. 74). Peur du sexe et du plaisir: «Horreur du contact, de tout contact charnel (...) horreur du poil sur les mains, de la gelée des seins» (F. 71;85). «Peur — comme C. Lévy — de l'ombre même de la passion» (CL. 107) ou, comme Médée, de toute perte. Peur que l'on devine sans erreur chez les autres: Hélène épiant l'effroi de Claude (F. 165) ou Médée reconnaissant dans leurs yeux égarés, la panique de Jason, celle des enfants ou des drogués...

*
* *

Le tragique serait-il, comme certains le disent, l'alibi majestueux de la Passion; et la Fatalité, le nom donné à l'accord honteux qui s'établit chez le passionné, entre sa liberté et son esclavage? À première vue, pour reconstituer l'Unité perdue, le Moi tragique va investir et inventer l'objet passionnel, fétiche chargé de resouder la béance originelle. Au couple parental, envié et interdit des romans intimistes, la mal-aimée va substituer un nouveau couple exemplaire non seulement parce que, cette fois, elle en fait partie, mais aussi parce qu'il reproduit également l'interdit soit sous une forme sociale: Médée et Jason; soit surtout par l'inceste sous-jacent: Charles et sa soeur Sarah, Minerve et Zeus. Patiemment, elle va échafauder sa Passion.

La Passion est exclusive. Une jalousie forcenée en fait partie intégrante, qu'elle se manifeste dans des scènes de mégère ou dans le silence douloureux. Car la Passion exclut à son tour tout ce qui n'est pas elle, son objet et sa souffrance. Charles Lévy se pétrifie sur son amour incestueux: «Puisque rien n'est possible entre Toi et Moi, il n'y aura personne» (CL. 47). Médée

est insensible à la douleur d'autrui, imperméable absolument aux autres (NM. 20). C'est que la Passion exige une vigilance incessante, la concentration de toute énergie dans chaque instant. L'on doit s'arrêter de vivre pour vivre la passion. L'objet est encadré, surveillé, nuit et jour. Médée «au regard dévorant» (NM. 80), «aux grands yeux fous et hantés» (NM. 82), guette Jason endormi. Charles Lévy guette Sarah (CL. 46) et est épié par Marthe-Marie que «rien ne rassure et ne rassasie» (CL. 20). La myopie de Minerve circonscrit moins sa sagesse que sa passion; elle la ferme à tout ce qui n'est pas elle et Zeus. Le regard tragique consacre la double possession: prise par l'Autre et prise de l'Autre par le Moi affamé. En même temps il alimente par la distance frustrante la passion malheureuse, dans le seul but de s'assurer que l'objet possédé reste intact, immuable, immobile, manipulable.

Car le sujet si faible, si vulnérable, si vide, puise son existence même dans les rapports exclusifs qu'il instaure avec l'Autre divinisé. Les mythes de la goule et du vampire peignent le passionné. Marthe-Marie est, pour Charles, «une mante religieuse» et le cliché machiste dit bien ce qu'il veut dire. Contre la fissure première, le Moi essaiera de dénier à l'Autre toute autonomie. Sa perte serait intolérable car elle serait à la fois perte de l'objet et perte de soi. Le contrôle que le sujet exerce, absolu et absolument nécessaire, conditionne sa propre cohésion. C'est pourquoi les espaces privilégiés de la passion sont l'absence, le passé et la mort.

Quand la perte est consommée, c'est le vide: «Tu m'as tuée. Je n'existe plus. Réduite à néant» (F. 78). «La grande ombre de Zeus ne se profile plus sur l'horizon et le désir est mort (...). La terre est vide» (PZ. 92).

La passion tragique était au départ condamnée. L'inceste en marquait bien l'Interdit. Au premier abord, la passion semblait consacrer le désir d'Unité, la quête du bonheur, indépendamment de sa conclusion funeste. Et de fait, beaucoup de héros tragiques tiennent leur grandeur de cette résistance acharnée au Destin. Au contraire, la conscience tragique serait peut-être la recherche de l'Échec, la théâtralisation de la fissure.

Ce n'est pas un hasard si, face au Moi sublimant sa propre faiblesse dans l'anéantissement, dans la soumission inconditionnelle à l'arbitraire de l'Autre, celui-ci est, en général et au mieux, un être très ordinaire. Sa faiblesse ou sa médiocrité évidente et connue, ou découverte peu à peu, n'enlève rien à sa séduction et à sa nécessité. Elles en sont souvent la condition profonde comme pour mieux exalter le triomphe du Moi tragique choisissant son échec. «Pourquoi avoir choisi — s'interroge Hélène — les hommes qui pouvaient le plus sûrement me détruire?» (F. 161). Elle répond à la question en la posant. Dans ses jeux d'enfant, elle choisissait déjà «les seconds rôles de femmes sacrifiées et bafouées» (F. 46). «Artisan de sa destruction», elle forge patiemment sa douleur (F. 242) et n'est pas différente en cela de toutes les passionnées.

Tu as choisi ce rôle — s'avoue aussi Minerve —
 Tu l'as voulu (...)
 Tu as aimé cette geôle (PZ. 99).

Tu as librement choisi ton destin abominable
 — admet Médée (NM. 22).

Hélène ne s'abuse pas sur Pierre, ni Médée sur Jason ou Minerve sur Zeus. La peur de celui-ci devant la mort, «énorme et indécente» (PZ. 28) —, renforce la passion de sa fille. À la fois parce que cette incroyable volonté de vivre (PZ. 28), cette résistance forcenée à la souffrance (PZ. 9), dans «le bruit et la fureur» (PZ. 33) sont le déploiement ultime de cette force inventée par Minerve elle-même, mais également parce que ces pleurs qui humanisent Zeus et la pitié qu'il suscite donnent in extremis à Minerve un pouvoir ambigu.

*
* * *

La Tragédie, «acte pur», est née de cette mise en scène primordiale. Elle est exhaussement et mise à nu de la condition humaine. Elle y expose des individus de sang, distants de nous et qui pourtant nous contiennent tous sans se banaliser. Sauf exceptions (*Paulina 1880*, par exemple), le roman n'atteint pas spontanément cette stylisation, cette ritualisation nécessaires. C'est peut-être pour cette raison, que, dans l'oeuvre de Monique Bosco, ma préférence va à *New Medea*. Comme le dit justement un personnage à Médée:

L'humanité entière, les vivants ordinaires (...) témoignent pour toi. Ils savent, eux, après une longue vie terne et grise, dans la médiocrité de l'existence quotidienne, que ton histoire démente témoigne au grand jour des rêves meurtriers de la nuit (NM. 20).

L'exaspération de la passion sans issue, la monstruosité déchirante du personnage nous «purge» de nos violences, dans la terreur et la pitié, nerfs de toute tragédie. Et l'efficacité de cette catharsis est permise par l'alternance austère et diversifiée des tons et des voix. La nourrice en particulier, jouant à la fois le choeur antique et la confidente, réverbère dans la tendresse impuissante le récit tragique et l'isolement de Médée.

Néanmoins, toutes les oeuvres de Monique Bosco, par le fait d'abord qu'elles sont des monologues, théâtralisent la passion dans un crescendo de larmes, de cris et de mots, de folie, de silence et de mort.

Les trois coups sont frappés (...) La scène est vide. Le décor est posé. Tout est en place. La tragédie peut commencer. On sait d'avance que cela finira dans le sang, les larmes (F. 225-26).

Car, si toutes les héroïnes vantent leurs ressources de tragédiennes (F. 53; C. 35-38), rien n'est un jeu pour elles (C. 52).

Que de larmes, de sanglots: un Mur de lamentations. Larmes silencieuses et cachées. L'enfant gémit dans son sommeil (NM. 27); il s'enferme dans l'armoire à linge, pour mieux cacher sa peine (C. 47). Adulte, il lui laisse le libre cours. Plaintes de Job sur son fumier (F. 19); «torrent. Flot de larmes» d'Hélène, de Médée abandonnées, de Minerve la chouette hululant sa misère (PZ. 53). Mais les larmes soulagent: «Pleure encore, ma toute belle — dit la nourrice à Médée — tu te sentiras plus légère» (NM. 31). Les larmes sont trop douces à la souffrance tragique.

«La petite fille aux allumettes se transforme (alors) en furie, foudre au poing» comme Zeus (F. 157). C'est une compensation. Elle suffoque de rage (F. 196); «rage toujours présente» (NM. 86). «Furie sans sanglots des passions rebelles» — disait un poème de Monique Bosco. Cri intolérable d'Esther l'infanticide, à peine stylisé dans l'oratorio. Hurlement de mort qu'amplifie l'enfermement: asile ou voiture fonçant «sur la route glissante (...) toutes vitres fermées» (C. 46). Désir forcené de se soulager; «de se faire entendre, de faire s'écrouler les murailles» (C. 53). Le cri est une fuite mais c'est aussi une arme. «Je fais la Loi» — hurle Hélène (F. 157). Ô cri aigu qui terrorise les indifférents, emporte la folle «hors de sa prison de chair et de sang» (C. 53) et renforce sa folie.

Asile de la folie
Adorable démente (PZ. 34)
Richesse inépuisable (PZ. 15)
Inépuisable, invisible (PZ. 19)
Douce folie insidieuse (PZ. 85)

«Rien ne sème une plus authentique terreur» (PZ. 15). La folie permet, en toute impunité, la mise en scène de la parole magique.

L'on peut se servir des mots et des mythes des autres, des «fables anciennes où se joue notre propre histoire (...) combats sauvages et déloyaux. Imbroglis des frères et soeurs ennemis» (PZ. 32). «Les belles images. La mauvaise fée. Les méchantes soeurs» (C. 34); les femmes-victimes de la Bible, de la tragédie grecque, jusqu'aux personnages des contes pour enfants (F. 157; 258). En même temps, l'on se raconte ses propres histoires, reprises infinies du passé aux variations infinies, histoires grises ou sanglantes «qui garantissent de la vie même» (PZ. 12) et essaient de l'expliquer. «Quand la vie n'a pas lieu, il faut l'aligner sagement, régulièrement sur le papier» (PZ. 92). Peut-être ne saisit-on la vie que lorsqu'elle est là, étalée sur du papier.

La fatalité, c'est le triomphe du langage et la passion trouve son compte dans le verbe qui la crée et l'alimente. Par les mots qu'elle crée et qui la

créent, elle s'érige en nécessité. L'on peut dès lors se plaindre, accuser, insulter l'Autre, dans des blasphèmes qui ne sont qu'une autre façon de l'attester et de le regretter.

«Tout ce fiel et cette bile confondus» que l'on peut enfin vomir, cracher «comme un volcan en furie» (PZ. 141). L'Autre n'est pas épargné:

Hommes de pouvoir et de peu de paroles
Toujours bavards et agités sur toutes les tribunes
Cherchant à se faire acclamer, légitimer
Se saoulant de mots et d'alcools (PZ. 93).

Pierre, le tricheur plein de duplicité et de tiédeur (F. 17); méprisable Jason «aux mains vides et avides (...) grand parleur et faiseur de serments creux» (NM. 18), «étranger félon, matois, filou sans envergure, petit escroc» (NM. 95). «Tous pareils à toi, Zeus l'Unique» (PZ. 93), «furieux et forcené» (PZ. 4), centre du monde. Risible (PZ. 28). «Faux Dieu du peuple trahi et chassé. Je te hais, toi, tes lois et tes commandements» (CL. 7).

L'on ne peut s'étonner que «les attendrissements de mégère», comme dit Jason, les reproches, les insultes, soient intolérables à ceux qu'ils visent et même aux autres. Charles Lévy frissonne au simple souvenir de Marthe-Marie, dont «chaque rencontre (était) une fête, un drame, une catastrophe» (CL. 25). La peine et la violence encombrent (CL. 68).

Mais pourquoi faire, mon Dieu, tant de drames?
Je suis un homme simple qui veut la paix (...)
Je ne supporte plus ses cris et ses sanglots (...)
Je n'ai pas voulu de cette passion d'opéra (...)
C'est elle qui m'a persécuté, pourchassé, traqué
(CL. 20).

«Tu me terrifies avec tes drames» — dit Jason à Médée (NM. 29). «Je t'en supplie, ne te mets pas à hurler» (NM. 91). Voix d'homme dans l'asile: «Ce cri (...) Tout. Tout. Je ferai tout pour l'étouffer» (C. 35). Faites-leur confiance. «Cette femme est folle» (CL. 20). «Les femmes sont folles. Toutes» (CL. 66).

Dès lors, il n'est plus d'espoir d'être entendue. C'est le silence, ultime protection ou ultime désespoir où l'on prépare sa vengeance, si l'on a encore du courage.

Il faut te taire, Esther. Tais-toi Esther. Se taire.
Tais-toi. Se taire Esther (C. 42).

L'on sait qu'«il faudrait retrouver la voix. Crier, se rouler à terre. Trépigner. Hurler à l'injustice, à la spoliation» (F. 237). Mais, au plus fort

des scènes de rupture, Hélène, Minerve ne font rien. Elles sont «raisonnables» (F. 7), au grand soulagement de l'exécuteur des hautes oeuvres. «Statues de larmes pétrifiées» (F. 268). Médée vaincue se tait, «uniquement attentive à ne pas laisser échapper ce cri de mort qui ne cherche qu'à éclater» (NM. 52). Mais gare! «ses pires méfaits ont été conçus sans qu'elle ose les nommer» (NM. 39). C'est dans le silence que s'élaborent les rêves meurtriers et les romans.

Il n'y a plus que la mort: dernier asile, prolongement du silence ou prolongement du cri, rêve de suicide ou meurtre. Dès le départ, il s'agissait de se perdre.

*
* * *

Peut-on vouloir, sinon tout? Peut-on aimer, sinon passionnément? Lorsque le rideau tombe sur la scène tragique, quand Pierre, Jason, Sarah sont partis; quand Zeus est mort, que reste-t-il? Rachel et Hélène demeurent en proie à la vie. Médée et Esther disparaissent dans la nuit qui est leur domaine. Minerve contemple «sans âge et sans désir» (PZ. 24), «le vide absolu» (PZ. 26). Après la séparation frénétique, toutes ont atteint «le seuil de friabilité. En morceaux» (F. 224). «Que deviendrait un monde où la Loi ne s'exercerait plus?» — se demandait Minerve (PZ. 251). Le conditionnel menaçant est devenu présent et l'on ne sait que faire de cette liberté relative si péniblement atteinte et malgré soi. La tragédie doit finir ainsi, au niveau de l'histoire, dans le vide d'une nouvelle solitude.

Mais la tragédie, par l'acte d'écrire, exalte aussi l'action de l'être humain se démêlant difficilement des dieux. Elle la justifie, l'ennoblit, la célèbre. Théâtre d'une nouvelle maîtrise héroïque. Les personnages tragiques sont, par définition, des êtres d'énergie. Ceux de Monique Bosco ont beau clamer leur faiblesse, leur peur, leur inefficacité, ils sont plus forts que les forts qu'ils inventent pour se détruire. Malgré leur goût de l'anéantissement et de la catastrophe, ils ont d'ailleurs une bonne volonté humble et déchirante «prête à s'accommoder de la moindre parcelle de vie à (leur) portée» (F. 107). Ils tentent de conjurer le sort, de se raccrocher, de retarder l'échéance, de comprendre, de se suffire.

Que me reste-t-il? crie la folle
Moi dis-je et c'est assez (C. 34)

Moi. Je suis Moi (...)
Je partirai encore une fois (C. 43)

Moi seule. Esther. Dans ma nudité (C. 98).

Quand ils échouent, quand ils renoncent, quand il n'est plus temps, ils savent pourtant ce qu'il faudrait faire: «repartir d'un pas ferme en laissant la ville en flammes se consumer» (F. 21). À défaut, ils passent le message, comme Charles Lévy à sa fille:

Sauve-toi (...) Sois forte et va sans te retourner.
Révolte-toi. Va ailleurs. Fais des enfants sans
peur et sans passé (CL. 133-34).

Peut-être la feuille blanche laissée par son père, comme ultime conseil, signifiait-elle: c'est assez de vivre! Même Minerve connaît à la fin «cet absurde désir de juste survivre. Contre vents et marées. Contre toute raison» (PZ. 155). Il est même curieux qu'elle s'étonne de l'énergie forcenée de Zeus devant la mort. Elle est de la même race. Sa résignation n'est pas celle de Rachel d'*Un amour maladroit*, qui pourtant attend encore quelque chose (A. 213). Plus que tout autre personnage de Monique Bosco, elle a atteint une certaine connaissance. Sans doute est-il «dur de savoir que tout s'use et s'émousse. Si peu de larmes. Si peu de cris, en définitive» (PZ. 157). «Acceptation de la solitude nue. Sans alibi rassurant» (PZ. 179). Contrairement à Charles Lévy qui meurt en sachant qu'il n'a rien eu de ce qu'il avait voulu, elle peut dire:

Je sais maintenant. Je sais.
J'ai fait ce que j'ai voulu.
Je ne regrette rien.
Je suis allée au fond des apparences (PZ. 179).

Ses yeux myopes peuvent s'ouvrir au monde. Sans doute, Zeus l'unique est-il encore partout. Sans doute, le séjour dans la Vallée de la mort est encore, pour elle, la conjuration du deuil: «Monde brûlé de soif et de passion» où «le soleil règne sans partage» (PZ. 119); «champ de sel (...) larmes de femmes». Sans doute retrouve-t-elle, dans la scène d'un chat attrapant un oiseau ou dans la panique du pigeonneau à s'envoler du balcon, d'autres mises en scène de son angoisse. Pourtant, comme l'on sentait dans les imprécations contre Zeus, de la tendresse, l'on sent, sous la dolence meurtrie, un apaisement:

Comme les couleurs sont belles au soir tombant
(...) Comme tout luit avec sérénité et beauté
(...) Le monde est grand (...)

Il ne reste plus qu'à déplier les ailes... (PZ.
179).