





Daniel Cohen éditeur

[www.editionsorizons.com](http://www.editionsorizons.com)

Universités / Domaine littéraire

Collection dirigée par Peter Schnyder

Conseillers scientifiques : Jacqueline Bel, Université du Littoral, Côte d'Opale, Boulogne-sur-Mer • Peter André Bloch, Université de Haute-Alsace, Mulhouse • Jean Bollack, Paris • Jad Hatem, Université Saint-Joseph, Beyrouth • Éric Marty, Université de Paris 7 • Jean-Pierre Thomas, Université York, Toronto, Ontario • Erika Tunner, Université de Paris 12.

La collection *Universités / Domaine littéraire* poursuit les buts suivants : *favoriser* la recherche universitaire et académique de qualité ; *valoriser* cette recherche par la publication régulière d'ouvrages ; *permettre* à des spécialistes, qu'ils soient chercheurs reconnus ou jeunes docteurs, de développer leurs points de vue ; *mettre* à portée de la main du public intéressé de grandes synthèses sur des thématiques littéraires générales.

Elle cherche à *accroître* l'échange des idées dans le domaine de la critique littéraire ; *promouvoir* la connaissance des écrivains anciens et modernes ; *familiariser* le public avec des auteurs peu connus ou pas encore connus.

La finalité de sa démarche est de contribuer à *dynamiser* la réflexion sur les littératures européennes et ainsi *témoigner* de la vitalité du domaine littéraire et de la transmission des savoirs.

ISBN : 978-2-296-08763-7

© Orizons, diffusé et distribué par L'Harmattan, 2010

Philippe Le Guillou  
L'Emprise des modèles paternels



Michelle Ruivo Coppin

Philippe Le Guillou  
L'Emprise des  
modèles paternels

Orizons

2010

Avec le concours de l'Unité de Recherche sur l'Histoire, les Langues, les Littératures et l'Interculturel (HLLI) de l'Université du Littoral Côte d'Opale (ULCO) et du Laboratoire « Modalités du fictionnel » de l'ULCO.

*À mon père*



## INTRODUCTION

Dans son triptyque, composé de *Livres des guerriers d'or*, une épopée arthurienne, des *Sept Noms du peintre*, le récit de la vie tumultueuse du peintre Erich Sebastian Berg et de *Douze Années dans l'enfance du monde*<sup>1</sup>, hagiographie fictive retraçant l'enfance du Christ, Philippe Le Guillou propose trois univers romanesques distincts déclinant, d'une manière à la fois traditionnelle et moderne, la problématique père / fils élargie au couple maître / élève.

En empruntant délibérément à la peinture le mot « triptyque » pour illustrer l'agencement de ses trois œuvres — des œuvres elles-mêmes nommées « volets » par l'écrivain —, c'est à l'image du triptyque moyenâgeux, dont les deux extrémités se replient sur le panneau central, qu'il faut appréhender cette trilogie. Si en renonçant à la chronologie, cette structure d'ensemble offre à l'auteur la possibilité de briser les limites de l'espace et du temps, elle invite le lecteur à interpréter les « Vies imaginaires d'Erich Sebastian Berg »<sup>2</sup> à la lueur d'une double référence ; références culturelles et religieuses, certes, mais qui retranscrivent également la double naissance de notre histoire littéraire puisque le premier volet, *Livres des guerriers d'or*, s'inscrit aux origines du roman populaire, dans la tradition pure du bardisme, et que le troisième volet mime les premiers pas du Christianisme.

Avec ce triptyque, c'est donc à un retour culturel et fictionnel que nous convie Philippe Le Guillou offrant, de part et d'autre de l'œuvre centrale, un idéal : l'idéal chevaleresque, avec *Livres des guerriers d'or*, figé dans l'inaltérabilité propre au conte et, à travers *Douze Années dans l'enfance du monde*, l'idéal chrétien qui, en étant pourtant ancré dans l'histoire, n'en demeure pas moins, grâce à son caractère exemplaire, immuable.

Continuellement, dans l'univers fictif de Philippe Le Guillou, légendes et mythes, religions et superstitions se côtoient. Mais si par le biais de cette proximité constante, l'écrivain trouve une forme de jouissance, de satisfaction même dans le dépassement de sa propre existence, il navigue dans l'imaginaire et la géographie des mythes sans agir concrètement sur ces derniers ; Philippe Le Guillou les véhicule dans une sorte de ludisme d'imbrication plus qu'il ne les

1. Philippe Le Guillou, *Livres des guerriers d'or*, Paris, Gallimard, 1995 / *Les Sept noms du peintre*, Paris, Gallimard, 1997 / *Douze Années dans l'enfance du monde*, Paris, Gallimard, 1999.
2. Sous-titre des *Sept noms du peintre*.

manipule véritablement. Pourtant, transposées dans de nouvelles variations, les croyances d'autrefois s'actualisent et se transmettent. À travers leur adaptation dans de nouvelles configurations, légendes et mythes, religions et superstitions se confrontent parfois, comme dans la nouvelle « À la grâce des morts » extraite des *Proximités éternelles*<sup>3</sup>, mais surtout se réconcilient dans son écriture. Et, loin de conduire à une intrication complexe et fragile, cette diversité s'ouvre sur une harmonie éclectique.

Tout semble s'ordonner, dans son écriture, pour rétablir le contact entre le sacré et le profane. Cela mérite d'être souligné parce que sur ce point, Philippe Le Guillou est à contre courant de ses contemporains. Qu'il s'agisse des récentes productions américaines — Troie, Le Roi Arthur et Alexandre<sup>4</sup> — ou, aux antipodes, les exégètes travaillant sur l'historicité du Christ, notre XXI<sup>e</sup> siècle s'ouvre sur une soif de réalité acharnée au détriment de la sacralité, qu'elle soit mythique ou messianique. Or, en confrontant la matière de Bretagne à l'univers judéo-chrétien, effectuant un aller-retour dans le XX<sup>e</sup> siècle avec *Les Sept noms du peintre*, Philippe Le Guillou assimile le genre romanesque à une sorte de laboratoire expérimental ; et, lorsqu'il est savamment dosé, ce subtil mélange d'authentique et de sacré revisité, à la manière des romantiques, l'imaginaire et la sensibilité de notre religiosité élémentaire.

Historiquement, sociologiquement et culturellement, les divers éléments qui jalonnent les trois parcours dans le triptyque sont adaptés, modifiés, mais la finalité, quant à elle, reste inchangée. À défaut de nous présenter une chronologie, Philippe Le Guillou nous présente peut-être une continuité thématique reposant sur la rencontre entre le sacré et le profane ?

Par sa structure même empruntée à l'art pictural, mais également par le choix tranché de trois univers distincts — le monde chevaleresque médiéval, la vie de l'excentrique Erich Sebastian Berg et l'enfance du Christ — le triptyque invitait à une analyse interdisciplinaire. Sans m'enfermer dans un univers romanesque et un champ d'analyse littéraire uniques, le triptyque de Philippe Le Guillou m'offrait l'opportunité de travailler sur un auteur contemporain peu étudié et pourtant très productif. Ce projet d'étude comportait, néanmoins, un risque non négligeable : celui d'être submergé par les références culturelles, artistiques et religieuses qui abondent et saturent même parfois les trois volets. Dans la continuité de cette analyse sur l'imitation du modèle, il y aurait, d'ailleurs, un important travail de recherches à effectuer sur l'intertexte, à partir du volet central, *Les Sept Noms du peintre* ; une œuvre se présentant comme une réécriture de textes littéraires très variés.

La pièce de Montherlant, *La Ville dont le prince est un enfant*<sup>5</sup>, a inspiré les relations entretenues entre Korbs, le prier du pensionnat d'Ettal, et le jeune

3. Philippe Le Guillou, *Les Proximités éternelles*, Paris, Mercure de France, 2000.

4. Tous trois sortis sur les écrans en 2004 : « Troie » de Wolfgang Petersen, « Le Roi Arthur » d'Antoine Fuqua et « Alexandre » d'Oliver Stone.

5. Henry de Montherlant, *La Ville dont le prince est un enfant*, Paris, Gallimard, 1951.

Erich Sebastian Berg. Nul doute que *Le Chef-d'œuvre inconnu*<sup>6</sup> de Balzac soit à l'origine de celles entretenues par la suite entre Erich Sebastian adolescent et Adam Van Johansen, le maître d'Anvers. Parce que s'« il y a du Francis Bacon en Erich Sebastian Berg »<sup>7</sup>, pour reprendre l'exclamative de Dominique Fernandez lors de la parution des *Sept Nom du peintre*, il y a également en lui le talent, l'audace, la fascination et la haine du jeune Nicolas Poussin, devenu sous la plume de Balzac, un élève en admiration devant maître Frenhofer. Et, s'il y a du maître Frenhofer en Adam Van Johansen, il y a aussi un peu de Claude Lantier, peintre maudit, fils de Gervaise que l'on retrouve dans *L'Œuvre*<sup>8</sup>, quatorzième volume de la série des «Rougont-Macquart» de Zola.

À travers ces quelques pistes de relecture, *Les Sept Noms du peintre*, volet central du triptyque, se révèle donc œuvre de réécriture, variation littéraire, mais il faut entendre par là qu'il est hommage à la mémoire littéraire et collective. Il en va de même pour les deux autres volets : réactivation des règles, des scénarii initiatiques chevaleresques avec *Livres des guerriers d'or* étant donné que l'écrivain crée avec Luin Gor un chevalier originel né bien avant Perceval, Lancelot ou Arthur ; réactualisation, modernisation d'un matériau littéraire, évangélique, mythique dans *Douze Années dans l'enfance du monde* puisque l'auteur imagine, avec beaucoup d'audace, à partir des évangiles canoniques et apocryphes, l'enfance de Jésus en le plongeant au cœur de conflits psychologiques très contemporains.

Si le projet initial d'étudier l'intertextualité dans le triptyque se révélait fort attirant, devant la somme des références brassées par l'écrivain, je craignais de sombrer dans le catalogage de l'antique critique des sources. Et puis, il me semblait fondamental pour entamer une étude à partir du triptyque de commencer par la question de la figure du père, allégorie de la tradition. Car si cette problématique est ancrée dans le triptyque, elle hante l'intégralité des œuvres de Philippe Le Guillou.

Dans *Les Proximités éternelles*, un recueil s'insérant dans la rédaction du triptyque, si l'élève perçoit systématiquement à travers le maître / modèle une sorte d'idéal de lui-même, on retrouve dans certaines nouvelles comme dans « L'Adoration » une volonté de mise en pièces, de désacralisation de la figure du père spirituel comme en témoignent ces quelques lignes : « [...] attirer la jalousie, blesser, mettre à terre celui que l'aveu de la passion a fait tomber de son piédestal »<sup>9</sup>. Dans un roman antérieur au triptyque, *Le Donjon de Lonveigh*<sup>10</sup>, la comparaison entre Thomas Daigre, l'écrivain reclus, et le

6. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, (1831), Paris, Flammarion, 2008.

7. Dominique Fernandez, « Berg, peintre maudit », *Nouvel Observateur*, n° 1713, 04/09/1997. Critique littéraire pour le *Nouvel Observateur*, cet écrivain rédige, à chaque nouvelle publication de Philippe Le Guillou, les premiers commentaires. Tous ses articles sont disponibles sur le site internet de l'hebdomadaire : <http://recherche.nouvelobs.com> / Saisi le 21/01/2010.

8. Émile Zola, *L'Œuvre*, (1886), Paris, Gallimard, 2006.

9. *Les Proximités éternelles*, op. cit., p. 51.

10. Philippe Le Guillou, *Le Donjon de Lonveigh*, Paris, Gallimard, 1991.

Saint-Sébastien transpercé par les flèches est même matérialisée par le pinceau de sa fille, Florence — un tableau illustrant parfaitement l'impact des douze entretiens accordés par l'écrivain au journaliste venu l'interviewer. De même, dans les derniers romans de Philippe Le Guillou, *Après l'Équinoxe* suivi de *La Consolation*<sup>11</sup>, on retrouve dans la structure d'ensemble la mort du père : si le point de départ d'*Après l'Équinoxe* est le suicide de Montherlant répond dans le deuxième tome la mort, suicide là encore, de l'énigmatique lecteur du candélabre.

Mais avant d'aborder la fonction mémorielle de l'œuvre littéraire, l'hommage rendu aux pères de la littérature, il fallait, au cœur des tiraillements propres à l'ambivalence affective, démêler le parcours de l'écrivain et analyser les mécanismes de destruction, reconstruction, renforcement mis en place autour des figures du père / maître / modèle. C'est pourquoi, j'ai volontairement traité au cours de cette analyse l'intertextualité en tant que masse référentielle, poids d'une tradition dont l'auteur avait encore, dans le triptyque, du mal à s'extirper : « Et face au musicien qui tient du funambule ou du papillon, j'avais l'impression d'être lourd comme une nef, une bibliothèque, une géographie de souvenirs » écrit, par ailleurs, Philippe Le Guillou dans son œuvre autobiographique, *Les Marées du Faou*<sup>12</sup>. Trois comparaisons pour illustrer les obstacles à dépasser : le poids de la religion, celui de la littérature ainsi que celui de l'héritage familial élargi à celui de l'héritage géographique. Trois comparaisons nous renvoyant aux différentes facettes de la figure du père : le père réel mais aussi l'ancêtre, le père élevé au rang de maître / modèle et enfin le Père tout-puissant, Dieu le Père. Or, à travers ces différentes facettes s'entrevoit déjà la plus grande difficulté de ce travail de recherches. En effet, les premières questions soulevées sont : qu'est-ce qu'un père ? Et comment se définit-il ?

À elle seule, cette question initiale convoquait toutes les sciences sociales. Il me fallait alors croiser l'analyse littéraire avec des disciplines telles que l'ethnologie ou plutôt l'anthropologie culturelle, l'histoire, la philosophie, la théologie ainsi que la psychologie et la psychanalyse fortement privilégiées dans le cadre de cette étude sur l'imitation du modèle. Car, pour cerner au mieux la figure du père sans le réduire à sa fonction biologique de géniteur, le seul critère qui fasse encore aujourd'hui autorité est celui de l'ambivalence affective à l'origine de la reconnaissance entre père et fils ; critère psychanalytique avancé par Freud dès 1939 dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*<sup>13</sup> et repris par Paul-Laurent Assoun. À l'instar de ce professeur et psychanalyste, rangeons-nous donc sous ce préjugé nécessaire formulé par Freud :

11. Philippe Le Guillou, *Après l'équinoxe*, Paris, Gallimard, 2005 / *La Consolation*, Paris, Gallimard, 2006.

12. Philippe Le Guillou, *Les Marées du Faou*, Paris, Gallimard, 2003 / Folio n° 4057, 2004 pour la présente édition.

13. Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, « Trois Essais », (*Der Mann Moses und die Monoththeistische Religion, Drei Abhandlungen*, Amsterdam, 1939), traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 2001.

S'il y a une ontologie du père, elle se résout dans la formule gnomique du Moïse :  
«À l'essence de la relation paternelle appartient l'ambivalence»<sup>14</sup>.

Ce père que l'on admire et que l'on hait à la fois comme Freud le décrit dans les premières étapes du complexe d'Œdipe ; un père que l'on espère dépasser et auquel pourtant on doit respect et soumission aboutissant de cette manière au traditionnel conflit de génération ; enfin, le Père que l'on prie et que l'on encense en craignant encore le Dieu coléreux et tyrannique de *L'Ancien Testament*.

Car quel que soit le degré de filiation, charnel ou spirituel, l'amour filial reste inéluctablement marqué du sceau de l'ambivalence affective : amour et haine. Et, la confusion de l'illustre trilogie lacanienne père réel, symbolique et imaginaire<sup>15</sup> représente parfaitement la difficulté à cerner ce qu'est vraiment un père ou plus exactement ce que l'on aimerait qu'il soit.

À travers les époques ainsi que les références sociales, culturelles et religieuses, le statut paternel n'a cessé de se modifier ; cela démontre qu'il n'y a pas de définition préétablie à propos du père puisqu'elle se reformule chaque fois que la société souffre d'une crise familiale<sup>16</sup>. Et, si nous pouvons utiliser la formule gnomique du Moïse pour identifier les figures paternelles dans le triptyque, l'ambivalence ne définit pas vraiment le père dans sa nature profonde, mais essentiellement à travers sa fonction, c'est-à-dire dans ce que son rôle vis-à-vis de l'enfant amène comme conséquences émotionnelles et affectives chez l'enfant ou chez le disciple. C'est pourquoi, dans cette étude, la question du père sera envisagée du point de vue du fils.

Parce que notre civilisation est en train d'abdiquer la nature biologique au profit des fonctions sociales, culturelles et psychiques du père, il nous est possible d'affirmer que, dans la société actuelle, la notion de paternité est avant tout culturelle. Les grands débats médiatiques autour de la place du père dans la famille moderne montrent bien qu'être père, ce n'est pas seulement être géniteur... Nos familles dites « recomposées », notre mode d'adoption et, à l'heure où la procréation médicalement assistée est rentrée dans les mœurs, la société s'efforce de gommer les liens de sang, pendant si longtemps inattaquables, pour privilégier les liens sociaux, culturels et affectifs.

Est donc père celui qui cristallise chez le fils des sentiments contradictoires. Et la nature antithétique des sentiments amour / haine s'applique aussi bien au père naturel qu'au père spirituel dans la scission dieu / diable. En dehors des considérations biologiques se résumant à dire qu'un père est un géniteur et qu'il est à l'origine de la diversité de notre espèce, l'unique élément qui permette de définir la notion de paternité, c'est la nature des sentiments éprouvés par

14. Paul-Laurent Assoun, « Fonctions freudiennes du père » in *Le Père*, « Métaphore paternelle et fonction du père : l'Interdit, la Filiation, la Transmission », Paris, Denoël, 1989, p. 36.

15. Jacques Lacan, R.S.I., Séminaire XII, 1974-75.

16. À ce sujet, les nombreux termes venus se greffer tels que tuteur, père adoptif, père d'accueil, beau-père, chef de famille, pour se substituer au rôle légal du père naturel témoignent de la constante variation du statut, mais surtout de son réel pouvoir d'adaptation.

le fils et limitons-nous à cela pour commencer. C'est la conclusion formulée par Paul-Laurent Assoun :

[...] pour qu'il y ait rapport au père (et non pas simplement relations à un père), il faut que le sujet perçoive quelque chose comme un appel qui le presse d'assumer son rapport à lui-même. C'est ce lieu que le père désigne<sup>17</sup>.

Les liens qui unissent le père et le fils se définissent comme le fruit d'une rencontre, d'un « lieu » où se cristallisent chez le fils des sentiments antithétiques. Le rapport au père est un rapport à la fois culturel et imitatif en constante évolution. Et, seule cette conception d'une rencontre, d'un lieu, permet de replacer le père sur un pied d'égalité avec le couple formé par la mère — une relation qui ne peut se penser que par le binaire. Au regard du couple formé avec la mère, en ce qui concerne le père, seule l'incertitude de la paternité biologique persiste encore. Néanmoins, n'est-ce pas dans cette fragilité même que se trouve son rôle fondamental ? Sans cette part d'incertitude — réelle ou fantasmée —, aucun enfant ne pourrait concrètement se forger d'individualité, de véritable identité personnelle. Alors que de UN, la mère engendre DEUX, le rôle du père permet de résorber ce « DEUX en UN ». Comme le souligne clairement André Green, « un, au départ, n'est pas psychanalytiquement » :

1 ne devient 1 que par la séparation de ce que Nicolas Abraham appelait l'unité duelle. Un naît donc de la sexion (sexualité) qui appelle la recombinaison génétique (de deux moitiés) pour former l'unité biologique. Le développement psychique part de ce « Deux en Un » qui après la séparation et la perte de l'objet donne naissance à l'Un : l'Un de l'Autre précédant l'Un Même<sup>18</sup>.

Qu'il y ait rejet, protection, rivalité, désir ou obligation de continuation, la figure du père est celui qui doit ramener l'être filial dans une conception unitaire ; car être père, au même titre qu'être parent, signifie avant tout être capable d'amener l'enfant à devenir autonome, indépendant, et à se concevoir en tant qu'individu. D'emblée, et quelle que soit sa réelle nature, la question du père se pose naturellement d'un point de vue psychologique et psychanalytique.

Or, dans chacun des volets de Philippe Le Guillou, le père naturel est éliminé. En écartant systématiquement le père naturel ou légitime dans son triptyque, l'écrivain recompose une filiation spirituelle auprès du maître / modèle et engage ainsi ses personnages, dans une transposition du complexe d'Œdipe, vers un nouveau parcours initiatique et psychique.

Avec l'explosion et la vulgarisation de la psychanalyse dans la seconde moitié du xxe siècle, le processus psychique de la construction mentale vers l'individualisation et l'autonomie s'est trouvé un raccourci de pensée à travers la formule imagée de « tuer le père ». Symptomatique au départ du célèbre complexe d'Œdipe mis en marche dès les premières étapes de notre enfance, la formule

17. Paul-Laurent Assoun, « Fonctions freudiennes du père », *op.cit.*, p. 49.

18. André Green, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 55-56.

s'est généralisée pour désigner toute tentative de la part du fils, de l'élève, du disciple pour se démarquer des voies jadis empruntées par ceux qui avaient auparavant été élevés au rang de modèles.

Avant d'aborder cela d'un point de vue artistique, il faut noter que ce phénomène répercuté ainsi dans la littérature s'est tout d'abord répandu dans la société d'après-guerre. Pendant des siècles, la destinée du fils s'ordonnait uniquement en fonction des attentes, des ambitions et de la place creusée jadis par le père et même plus particulièrement des ancêtres. Avec pour seul mode de reconnaissance le sang, la filiation se donnait jusqu'alors pour seul objectif la continuation.

Déjà, en prônant la liberté, l'égalité et la fraternité, la République s'acheminait vers une forme de libération, offrant un rêve individuel de réussite non déterminée exclusivement par la naissance. N'oublions pas que la République française est née au départ d'un régicide. La Révolution donne à voir la mise à mort de l'Ancien Régime et dans le but de dépasser définitivement les limitations de classes sociales, les Français en guillotinant Louis xvi, ont effectivement tué le père emblématique tyrannique et autoritaire. Quant aux nombreux bouleversements politiques qui ont jalonné tout le XIX<sup>e</sup> siècle, ils illustrent le combat incessant auquel se sont livrés les fils de la République contre les pères de la Monarchie.

Si ce processus au cœur de la relation maître / disciple est retranscrit comme quelque chose allant de soi par Philippe Le Guillou, chacun des volets du triptyque tente pourtant d'échapper à cette généralisation. Étant donné que les relations créées entre père et fils, reproduites par la suite entre maître et disciple, aboutissent chez Philippe Le Guillou au même constat, il y a dans la répétition de ces schémas relationnels le souffle d'une fatalité.

Mais plus qu'une exploitation du mythe, dans ce triptyque, l'écrivain se livre à une exploration du mythe : les trois volets proposent davantage qu'une répétition thématique, ils s'imposent comme une variation sur le même thème. Parce que ces trois volets démontrent une volonté de la part de l'écrivain pour contourner, résorber ou dépasser la violence inhérente engendrée par les tensions du couple père / fils, maître / élève, le triptyque esquisse trois attitudes face à la problématique du père.

Dans *Livres des guerriers d'or*, Philippe Le Guillou nie l'existence du problème en rejetant, dans cette œuvre, toutes représentations concrètes paternelles ; il fuit l'obstacle œdipien et donc toute situation conflictuelle. Étant donné que cette œuvre appartient au conte, l'écrivain sauvegarde l'illusion, mais cela reste au détriment de son personnage principal et nous contraint à errer dans un mensonge plus ou moins conscient. Ici, autant le dire, Philippe Le Guillou a une manière d'opérer passive.

A contrario dans *Les Sept Noms du peintre*, Philippe Le Guillou opte pour la force : agressivité, violence, rupture, destruction, la figure du père est ouvertement malmenée. Tout semble « accuser » le père, en le rendant l'unique

responsable de la situation. Cependant, le fils n'est pas du tout maître de la situation, il demeure victime. Mais ici l'écrivain ne se contente pas de mettre en lumière la violence d'un personnage placé dans un cas particulier, l'œuvre expose la violence d'un conflit caractéristique de la relation de couple formé par le père et le fils, le maître et l'élève. Même si l'on peut reprocher à l'auteur de rester dans le domaine de la provocation et du fantasme, il explore les conséquences inhérentes au couple formé par le père et le fils.

Enfin, avec *Douze années dans l'enfance du monde*, le roman se veut essai et c'est ainsi que les éditions Gallimard le répertorient lors de sa publication. La variation prend les allures d'un défi étant donné qu'à l'absence totale de géniteur dans *Livres des guerriers d'or* répond une double paternité pour Jésus ; peut-être est-ce une façon de rééquilibrer le triptyque dans son ensemble ? Il est vrai qu'au moment précis où Philippe Le Guillou aurait pu au mieux dénoncer la rivalité, l'imitation, l'écrivain fait là machine arrière au profit d'un retournement peut-être facile vers Dieu le père, mais dans cette œuvre, la véritable réussite de l'auteur se situe dans la mise en place du conflit : en tenant compte des hypothèses actuelles sur l'historicité du Christ, en tentant de concilier sacré et profane, en mêlant versions canoniques et apocryphes, la variation du mythe est visitation, reconstruction et donc actualisation du mythe.

Avec, au cœur du triptyque de Philippe Le Guillou, l'élimination systématique du père naturel suivie de la transposition des mécanismes du complexe d'Œdipe sur la représentation du maître / modèle, les travaux de Freud serviront de point de départ à l'étude, mais puisque le père se définit comme le « lieu » d'une transmission, d'autres seront convoqués — Roger Caillois, Serge Cottet, René Girard, Mircea Eliade, Boris Cyrulnik, Marthe Robert... — pour éclairer ponctuellement le processus psychanalytique mis en œuvre par Philippe Le Guillou dans son triptyque pour établir des relations complexes entre père / fils, maître / élève.

Sujet périlleux à en croire Dominique Fernandez pour qui « le manque de caractérisation des personnages est [...] flagrant »<sup>19</sup> chez Philippe Le Guillou et pourtant, un thème en parfaite adéquation avec le triptyque pour Luc Vigier, maître de conférence à l'Université de Poitiers, créateur d'un site consacré à l'auteur<sup>20</sup>. Il faut, néanmoins, apporter un commentaire pour nuancer les propos de Dominique Fernandez : il est vrai que les personnages de Philippe Le Guillou manquent parfois de consistance, mais cela n'est pas un hasard comme nous le verrons au cours du développement ; de plus, cette remarque ne s'applique jamais aux figures principales du père et du fils. Au détriment

19. À propos du *Roi Dort* : « Roman droit et rigide, où l'on retrouve les défauts et les qualités de l'écrivain. Le manque de caractérisation des personnages est, comme d'habitude, flagrant ». Dominique Fernandez, « Restauration Rapide », *Nouvel Observateur*, n°1893, 15/02/2001.

20. Correspondance électronique du 10/06/2004. Adresse du site consacré à Philippe Le Guillou : <http://perso.wanadoo.fr/luc.vigier/PLG/index2.htm> / Saisi le 21/01/2010

des autres personnages qui gravitent dans l'œuvre, l'auteur concentre toujours ses efforts, sur le couple formé par le père et le fils, par le maître et l'élève.

Le véritable risque encouru en abordant le triptyque de Philippe Le Guillou sous un angle psychanalytique — surtout quand il s'agit d'un sujet aussi canonique que celui du père — serait de tout ramener à la biographie de l'auteur ou à la sexualité de ce dernier, avec pour conséquence, dans les deux cas, d'entreprendre une analyse littéraire qui se soucierait, non plus de l'artiste dans son rapport à l'œuvre, mais uniquement de l'homme réduisant ainsi l'œuvre littéraire à un symptôme, dans la vision d'une perpétuelle compulsion à la répétition de sa vie dans la fiction.

Or, si le fil conducteur de ces recherches est la mise en pièces systématique de la figure du père, l'analyse se donne pour ambition d'explorer, chacun des volets du triptyque, comme des variations thématiques ; c'est-à-dire qu'à partir de constantes, elle se fixe pour objectifs d'en dégager des variantes, de comprendre comment et pourquoi la figure du père apparaît, disparaît, s'affaiblit, se modifie et finalement se renforce au fil des œuvres.

L'analyse psychanalytique servira uniquement l'étude des personnages du triptyque, et c'est vers la psychocritique, la psychologie générationnelle, la psychobiographie que la critique littéraire se tournera pour mettre en lumière les résonances entre la vie psychique et intérieure de l'artiste et son œuvre.

La question du père ne peut être qu'une problématique de fils et le triptyque témoigne des interrogations de l'écrivain sur ce rôle duquel il semble lui-même avoir du mal à s'extirper. Mais il témoigne aussi de ses interrogations artistiques concernant les origines de son inspiration comme de son écriture hantée par la mort, l'angoisse de l'effacement, la liquéfaction des chairs... Sur le but même de cette écriture oscillant entre le désir de s'évader et celui de s'ancrer, se révélant par-dessus tout être une compensation pour celui que l'homosexualité a condamné à ne pouvoir être père.

Mais la question du père dépasse aussi très largement les interrogations isolées associées à la personnalité d'un auteur. Avec comme point de départ, le constat systématique de la mise en pièces des figures paternelles, le mythe fondateur du meurtre primordial, tel qu'il a été retranscrit par Freud, élargissait les champs du commentaire littéraire qui se devait de dépasser les rapports entre un auteur et son œuvre pour se pencher sur ceux d'une œuvre dans son rapport à la mémoire collective : c'est donc vers la mythocritique et la mythanalyse que s'ouvrira l'analyse littéraire.

L'orientation de cet ouvrage se recentrera donc exclusivement sur la question du père envisagé du point de vue du fils et elle pourrait se formuler de cette manière : dans ce triptyque, comment se compose, s'évanouit, puis se reconstruit la figure du père ?

Trois parties se proposent de suivre ce cheminement : la première, à partir

d'un constat effectué sur la négation du père naturel dans les trois volets, recompose les diverses étapes menant ensuite à l'idéalisation du maître / modèle, devenu un réel substitut au père naturel. La deuxième s'enquiert avant tout des problèmes liés à l'imitation engendrée inéluctablement par le désir d'identification au maître / modèle. Enfin, la troisième partie s'interroge sur le sens et la portée de la mise à mort symbolique du père dans le triptyque de Philippe Le Guillou.

## PREMIÈRE PARTIE

Transposition des étapes préœdipiennes  
chez le héros à partir de la représentation  
idéalisée du maître / modèle



## CHAPITRE I

### Mise en pièces du père naturel

Dans le triptyque de Philippe Le Guillou, écarter le père naturel, c'est redonner au fils la possibilité de se créer une autre filiation, en recherchant une paternité spirituelle et donc de proposer par la suite la transposition du complexe d'Œdipe sur une nouvelle figure : celle du maître, avec des émotions et des hypothèses bien plus larges que celles proposées par le père naturel, sans cesse limitées à cause de son contexte éthique et familial. À travers la représentation plus libre du maître, l'ambivalence affective connue à l'égard du père peut revenir en force et se nourrir des tensions passionnelles propres au couple ; dans *Les Sept Noms du peintre*, ce sera le cas avec les relations amoureuses entretenues entre le maître et l'élève, Adam Van Johansen et Erich Sebastian Berg.

Mais avant d'en arriver à de tels extrêmes, le transfert réalisé entre le père et le maître donne la possibilité à l'écrivain de mettre en lumière le parcours initiatique et psychique de ses trois héros promus à des destins exceptionnels — parcours initiatique et psychique puisque les trois volets esquissent l'évolution d'un enfant ou d'un adolescent jusqu'à la révélation de son destin. Pour les trois volets, Philippe Le Guillou s'inspire du roman familial de l'enfant, c'est-à-dire des étapes successives encadrant la réalisation du complexe d'Œdipe. C'est ce que Freud nomme « le roman des névrosés » et c'est à partir de ce schéma universel que Marthe Robert entame son étude dans *Roman des origines, origines du roman*<sup>1</sup>.

Dans le triptyque, on découvre tout d'abord la déception, voire la négation totale du père naturel engendrant inévitablement une dévalorisation de la sexualité — bien entendu, cela est vécu fort différemment par les trois héros

1. La formule apparaît pour la première fois chez Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros, essai d'une interprétation psychanalytique du mythe* (*Der Mythos von der geburt des helden : versuch einer psychologischen mythenedeutung*, 1909), traduit de l'allemand par Eliot Klein, Paris, Payot, 1983. Cette analyse deviendra le point de départ de l'étude de Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972.

issus d'univers romanesques opposés, mais les intitulés de séquences permettent de mettre rapidement l'accent sur les similitudes de leur parcours. Donc, déception ou négation du père réel c'est-à-dire du géniteur, puis rupture momentanée ou radicale d'avec la mère. Et, quel que soit le véritable degré de séparation, cette situation provoque un déracinement et de ce déracinement découle la reconstitution des premières étapes du roman familial. Dégagé des liens de sang, l'enfant sur le mode type de l'enfant trouvé ou de l'enfant bâtard, pour reprendre la distinction de Marthe Robert, recompose son roman familial à partir d'une autre figure que celle du père naturel. Par le biais de sa rencontre avec le maître qu'il divinise, l'enfant redevient à son tour un être d'élection.

À la manière d'un conteur, l'auteur puise dans le schéma narratif traditionnel qui mène l'enfant jusqu'à la révélation de son destin — pour Erich Sebastian, le héros des *Sept Noms du peintre*, l'écrivain va même au-delà puisqu'il nous propose ensuite la mise en place de ce destin. À travers le chevalier, le peintre et l'enfant prophète, ces trois volets s'imposent comme trois tentatives de la part de l'écrivain. Toutefois, une question reste en suspens : le triptyque se présente-t-il comme trois tentatives pour tenter de contourner, de dépasser ou d'éviter les conséquences liées au couple initial formé par le père et le fils ? Ou bien décline-t-il trois variations sur le même thème ?

En prise au désir filial de relayer le père dans sa fonction mais aussi souvent dans ses domaines de prédilection, le fils se heurte au modèle. Ici, peu importe les rapports tissés entre père et fils, car la destinée entière du fils s'ordonne en fonction de sa prise de position à l'égard de la figure paternelle : qu'il y ait désir de continuation ou volonté de rejet, le point de départ à la formation de l'individu demeure, invariablement, le premier modèle que chacun des fils rêvera d'égaliser ou secrètement de dépasser. Aussi, est-il nécessaire de commencer par étudier dans le triptyque, la figure du père réel et d'analyser son implication dans la formation de l'enfant / héros.

## Négation de la sexualité ou élimination du père dans *Livres des guerriers d'or* ?

Dans le triptyque de Philippe Le Guillou, le père naturel est volontairement nié et ceci dès le premier volet puisque Luin Gor, héros des *Livres des guerriers d'or*, se revendique comme le fils de la Grande Reine et, aussi loin que ses souvenirs lui permettent de remonter, il n'a pas connaissance d'avoir eu un père ainsi qu'il le souligne clairement dans cet aveu, lors de son introduction devant le Haut Conseil du roi d'Irg :

Je suis l'homme sans nom, l'orphelin qui a parcouru la mer ; [...] jusqu'alors j'avais un nom, un nom que m'avait donné ma mère, car je crois que je n'eus

jamais de père, on m'a raconté que j'étais fils de reine, ou alors peut-être me le suis-je dit dans mes songes, dans mes jeux d'enfant [...]².

À propos du mystérieux géniteur, rien d'autre ne sera révélé — l'existence même d'un hypothétique géniteur est passée sous silence. Luin Gor demeure le fils de la Grande Reine qui revêt allégoriquement, dans ce roman, les traits de la Création originelle. Au cours de son errance, Luin Gor se reconnaît effectivement comme le fils de la Polaire³. La Grande Reine, Nera, figure donc la Mère Phallique par excellence ; celle qui a engendré seule ses deux fils. D'ailleurs, après la mort de la reine, lors de la passation du pouvoir à son fils aîné, Fern, le druide chargé de cette cérémonie lui arrache accidentellement la tête en voulant lui ôter le heaume couronné de bois de cerf — un nouveau symbole phallique. C'est donc le « chef-reliquaire »⁴ de Nera que le druide offre à Fern en signe du pouvoir royal. La prise de pouvoir coïncide exactement avec la symbolique de la castration. Malgré la volonté d'occulter la place du père, il y a un aveu implicite des désirs de parricide s'accomplissant à travers la décollation post-mortem de la Grande Reine. Pourtant, la situation telle qu'elle apparaît, dans *Livres des guerriers d'or*, contourne délibérément le conflit œdipien puisque le père n'a, dans cette œuvre, aucun référent.

De même, afin d'étouffer les possibilités de désirs incestueux, le début de l'œuvre insiste lourdement sur la déliquescence pourrissante de la reine comme en témoigne cet extrait :

Elle n'en finissait pas de suinter dans sa cuirasse d'or, échevelée et hurlante, elle se traînait encore parfois jusqu'à la grotte où elle avait ses remèdes, ses flacons de venin et de suc, ses pupilles de salamandre, ses tortues tranchées [...]⁵.

Dans la tradition celte, la souveraineté pouvait être garantie par des noces avec la divinité maternelle ; le sol du royaume étant lui-même compris comme le corps de la reine. Et, le royaume de Nera souffre effectivement de concert avec elle :

Tout le temps qu'avait duré l'agonie de la Reine, plus rien n'avait poussé, plus rien n'avait fleuri. Une croûte noire, de terre et de glace mêlées, cuirassait le sol. La stérilité avait frappé le royaume. Et il me semblait que l'odeur du corps pourrissant de la Reine emplissait non seulement les salles profondes et lugubres du château, mais aussi les combes, les vallées, les prairies, les rivières⁶.

2. *Ibid.*, p. 57.

3. Lors de son entretien avec l'homme à la cuirasse verte, celui-ci dévoile à Luin Gor son origine : « Quelquefois, quand je sombre dans ma cuirasse, quand j'entends bouger les sources et les constellations, je me dis que j'ai créé le monde, ou, du moins, que je suis contemporain de sa naissance... Indéniablement, j'étais là. J'ai vu se lever les glaciers, j'ai vu la Polaire enfanter ses deux fils, le Tellurique et l'Aérien [...] ». Luin Gor répondra : « [...] Je suis l'Aérien dont tu parles, et Fern mon frère le Tellurique... », *Ibid.*, p. 96-97.

4. *Ibid.*, p. 40.

5. *Ibid.*, p. 25-26.

6. *Ibid.*, p. 21.

Déliquescence pourrissante que le druide impose littéralement à Luin Gor dans le but de le dégoûter, puisqu'il invite le jeune homme dans la chambre où agonise la reine. Luin Gor ne peut supporter cette effroyable vision<sup>7</sup>. Après cet épisode traumatisant, il sera immunisé d'une façon définitive contre l'inceste, à jamais marqué de l'horreur repoussante de sa propre mère. Le druide humanise la Grande Reine aux yeux de Luin Gor. En imposant à sa vue la putréfaction du corps de Nera, il désacralise la mère en tant que divinité. Parallèlement, il rompt tous les liens qui l'attachent au royaume ; dégagé des liens de sang, des liens du sol, le héros peut désormais entamer son initiation. De plus, en lui reconnaissant des amants, le druide prostitue la mère ; il la désacralise également en tant que femme désirable en la décrivant ainsi : « Le feu de la pourriture la faisait baver [...]. Ses meilleurs guerriers, ceux-là à qui jadis elle avait offert l'amitié de ses cuisses, la fuyaient. Elle crèverait seule »<sup>8</sup>.

Dans un même élan, Luin Gor découvre les réalités de la mort, de la décrépitude corporelle et aussi de la sexualité. L'écrivain engage son personnage vers un dégoût de la sexualité, renforcé dans l'œuvre par le sceau d'un interdit<sup>9</sup>. De plus, au-delà de l'interdit, l'absence de géniteur amène, dans un premier temps, l'idée de ce que l'on pourrait nommer une procréation spontanée. Sans paternité, sans sexualité, Luin Gor ne pouvait être lui-même qu'asexué : « Il fait usé et jeune à la fois. Il n'a pas de sexe. Endormi, on dirait une pucelle. Et pourtant, c'est un homme »<sup>10</sup> s'étonne un vieillard lors de la toilette funéraire.

Toutefois, l'idée de la reproduction spontanée est vite balayée ; à travers l'absence de géniteur s'élève la menace implicite de son élimination. L'horreur de la vision opère et seule l'image de la femme castratrice perdure ; elle deviendra quasi obsessionnelle chez Luin Gor. Tout au long de l'œuvre, Luin Gor est confronté à des femmes castratrices : Guenièvre, l'infidèle qui trahit son époux, le roi Arthur, et souille la couche royale ; la princesse Dahut, « reine du vice »<sup>11</sup>, qui, à cause de ses péchés de luxure et son entêtement condamne la cité à sa perte ; enfin, Taris, la princesse du royaume d'Irg.

Princesse du royaume des glaces, sa sensualité demeure pourtant redoutée. Taris veut obtenir Luin Gor, et devant ses refus répétés, elle va jusqu'à le menacer de castration : « Je t'aurai jeune insolent que ta peur ose me défier. Je te ferai l'amour. Et si je n'y parviens pas, je me vengerai. Je donnerai ton œil d'or et ton sexe à mon gerfaut »<sup>12</sup>.

C'est à travers la représentation d'une contradiction d'énergies que l'on pourrait cerner la personnalité froide, aux premiers abords, et pourtant

7. « Il détesta le druide, le vieux spectre arrogant et dominateur. Il maudit la Reine, cette larve putride qui l'avait voué à l'absence », *Ibid.*, p. 31.

8. *Ibid.*, p. 25.

9. Alors qu'il quitte le royaume, le druide rappelle à Luin Gor le triple interdit dont il est frappé : le nom, les armes, les femmes. *Ibid.*, p. 40.

10. *Ibid.*, p. 257-258.

11. *Ibid.*, p. 247.

12. *Ibid.*, p. 70.

volcanique de la princesse Taris. Sous les apparences glaciales et fragiles empruntées à son royaume, Taris masque un tempérament vif et autoritaire auquel s'ajoute une sexualité meurtrière. Archétype de la dualité féminine, Taris incarne ce que nous nommerions aujourd'hui la femme fatale, traitée par l'écrivain, dans une version plus ancienne : celle de la femme-vautour<sup>13</sup>. Blessée dans son orgueil d'avoir été rejetée par Luin Gor, ce dernier se retrouve mis au cachot, accusé à tort d'avoir voulu profiter, sans son consentement, de la princesse. Ignorant de ce qui l'attend, Luin Gor craint la venue du gerfaut. Et, dans ce cachot, l'appréhension de cette mutilation équivaut à celle d'une étreinte à la fois sexuelle et mortelle.

À travers la prédation redoutée se dresse également la menace d'une mutilation à l'encontre de la figure de leur hypothétique partenaire, ce qui était déjà clairement exprimé avec Nera. En suggérant dans *Livres des guerriers d'or* que la sexualité est affaire de prédation, Philippe Le Guillou expose une version primitive de la procréation telle qu'elle a été redéfinie par Jacques Galinier à propos des indiens otomis :

[...] la théorie indigène tient avant tout dans le fait qu'elle renvoie systématiquement [une] menace de mutilation vers la personne du père, comme s'il s'agissait d'un acte indéfiniment reproduit en fonction d'un principe de répétition indéfiniment «rituel»<sup>14</sup>.

Rien d'étonnant à ce que la sexualité soit rejetée dans ce roman ; la seule femme digne de Luin Gor se révèle être Iblis, la suivante de Guenièvre, mais les sentiments qu'elle porte au jeune homme appartiennent à l'univers de l'amour courtois, donc dénués de toute sexualité — Un amour imaginaire, platonique, voué à l'absence de contact comme de sensualité, dont Luin Gor ne saisira pas immédiatement toute la sincérité et l'abnégation.

Ne pas connaître ses origines, tout comme avoir des origines floues, équivaut à ne pas savoir vers quoi ou vers qui se diriger ; un manque de détermination et de but caractérisant la quête de Luin Gor. Fuir la conception œdipienne en niant l'existence du père géniteur au profit de la Mère Phallique revient à condamner le personnage à une longue suite de désillusions, mais également à le plonger dans une quête vaine à la recherche d'un Éden perdu, fortement souligné dans cette œuvre par l'insatiable désir de retour en arrière dont Luin Gor fait preuve. Enfin, sous-entendre la reproduction spontanée ou pire la mutilation voire l'élimination du géniteur, c'est aussi proscrire définitivement la sexualité de l'œuvre. Tout comme les personnages de conte, Luin Gor reste asexué ; le conflit œdipien est, semble-t-il, évité.

13. Ces diverses considérations s'inspirent de la lecture d'un article de Jacques Galinier, « La Femme-vautour et l'homme mutilé : Images nocturnes du père dans la cosmologie des Indiens otomi » in *Le Père*, « Métaphore paternelle et fonctions du père : l'interdit, la filiation, la transmission », *op. cit.*

14. *Ibid.*, p. 463.

Le père rabaissé :  
déception et rejet avec Hans Berg  
dans *Les Sept noms du peintre*

En ce qui concerne Hans Berg maintenant, le père d'Erich Sebastian dans *Les Sept noms du peintre*, les seules informations données à son sujet ne visent qu'à le rabaïsser dans son rôle de père mais aussi de mari : « détestable », « ombrageux », « arrogant », « dilettante » et « capricieux », « un être faible », « velléitaire », adultère, alcoolique et homosexuel ; à ce portrait déjà lourdement chargé, l'auteur ajoute « une vive sympathie pour le régime nazi » et une grande fascination pour « l'éclat et la parade »<sup>15</sup>. Renié par son propre père, Karl Berg, sa femme Hélène continue bien des années après leur séparation à nourrir de cruelles pensées à son égard comme en témoignent ces quelques confidences faites à son fils :

Sur la route de Munich, elle parla de ce mari velléitaire et fou, de ce monstre d'ingratitude et d'égoïsme, tout juste bon — ce furent ses mots — à se faire mettre par ses gens d'écurie. Sa haine était intacte. [...]

Tu sais, j'ai aimé des femmes dans ma vie, lui, il était faible et veule comme ne le sont jamais les femmes, soumis, peureux, bon à rien... Il n'avait aucune volonté. Je sais qu'il a sombré après mon départ. Sache que je ne regrette rien...<sup>16</sup>

Malgré son charme, sa finesse et son raffinement, Hans Berg restera aux yeux de son fils un « personnage insipide et décati », « un incapable »<sup>17</sup> ainsi qu'Erich Sebastian l'écrit dans son carnet de notes intimes, son « atelier portatif » comme il aime à l'appeler. Et, à travers le vol symbolique d'un plumier, Erich Sebastian matérialise cette absence, voire cette impuissance paternelle. Alors qu'il se prépare à entrer au pensionnat d'Ettal, un départ justement perçu par l'enfant comme définitif, il subtilise à son père un plumier<sup>18</sup>. Privé d'autorité et de tendresse paternelle, l'enfant se crée un substitut en s'emparant de ce plumier. De façon infantile, il se venge de celui qui l'a lésé — un phénomène de substitution et de vengeance qui se trouve généralisé dans les causes de la cleptomane. De plus, si ce départ permet une distanciation de l'anti-modèle qu'incarne dans ce volet le père naturel, il engendre également une prise de recul temporaire par rapport à la mère — temporaire puisqu'ils resteront en contact et renoueront de manière passionnelle leur relation à l'approche de la mort d'Hélène –, mais nécessaire à ce stade pour l'épanouissement de l'enfant.

Toutefois, cette dévalorisation constante du père d'Erich Sebastian de la part d'Hélène et de Karl retombe obligatoirement sur l'enfant. En dépréciant

15. *Les Sept noms du peintre*, op. cit., p. 29-31.

16. *Ibid.*, p. 272.

17. *Ibid.*, p. 199, 221.

18. C'est lors de sa confession au prieur d'Ettal qu'Erich Sebastian révèle ce vol. *Ibid.*, p. 34.

ainsi Hans aux yeux de son fils, c'est-à-dire de sa propre progéniture, Erich Sebastian ne peut que s'en trouver lui-même rabaissé — une situation pouvant laisser de lourdes séquelles sur le psychisme d'un enfant. Dans le cas d'Erich Sebastian, cette dépréciation pourrait expliquer en partie les changements successifs de son nom d'artiste ou encore justifier la précocité de son homosexualité. D'un côté, en variant ainsi ses pseudonymes, il espère s'éloigner du père et de l'autre, ses penchants homosexuels peuvent s'inscrire comme une recherche pour combler le vide paternel afin de « devenir homme au contact d'autres hommes »<sup>19</sup>. Sans ramener de façon systématique tout au père, ces multiples attaques à l'encontre du géniteur engendrent chez le fils une dévalorisation qui s'accroît pour Erich Sebastian jusqu'à la haine de son essence même.

Cependant, alors que dans *Livres des guerriers d'or* et dans *Les Sept noms du peintre*, la place accordée à la figure du père naturel est quasi inexistante, ou s'interprète d'une façon très négative dans le cas d'Erich Sebastian, elle prend toute sa singularité avec *Douze Années dans l'enfance du monde* puisque Jésus, avant même sa naissance, se retrouve placé sous le signe d'une double paternité. Comme si l'absence du père naturel, dans les deux premières œuvres, pouvait être comblée dans le troisième volet...

### Double paternité pour Jésus : le fils supplante le père dans *Douze Années dans l'enfance du monde*

Si, dans cette œuvre, le père — en l'occurrence, Joseph — est omniprésent aux côtés de Jésus enfant, l'écrivain relève, à plusieurs reprises, le caractère exceptionnel de la naissance du Christ pour marquer l'ambiguïté du statut de Joseph.

Aux yeux de la communauté juive, Joseph assume pleinement ce rôle de père mêlant dans l'éducation apprentissages et interdits. Il s'applique, d'ailleurs, à inculquer un métier à son fils car, selon la Loi, exercer un métier n'est pas suffisant pour être juste, encore faut-il le transmettre à ses fils. Sur ce point, le *Talmud* est formel et, dans l'œuvre, cette influence est retranscrite à travers ce proverbe rabbinique que Joseph, est-il écrit, se répète jusqu'à l'obsession : « Qui n'enseigne pas un métier à son fils lui apprend le vol »<sup>20</sup>.

Aux yeux de Jésus également, le charpentier assume le rôle de père :

19. « Devenir homme au contact d'autres hommes » : titre choisi par Jean Dumas pour intituler le deuxième chapitre de son ouvrage *L'enfant violent*, Bayard, Paris, 2000. Formule que ce professeur en psychologie clinique emprunte à Henri Piéron : « L'enfant à la naissance est un candidat à l'humanité, mais il ne peut y arriver dans l'isolement, il lui faut apprendre à devenir homme au contact d'autres hommes ». Henri Piéron, « Qu'est-ce que l'humanisation ? », Paris, Le courrier rationaliste, n°10, 1959, p. 211.

20. *Douze Années dans l'enfance du monde*, op. cit., p. 97-98.