

En Silence de Daniel Arsand ou Le parcours d'une alchimie intérieure / Nicole Saliba-Chalhoub. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 9 (2003), pp. 99-108.

Notes au bas des pages.

I. Ecrivains français — 20e siècle. II. Arsand, Daniel, 1950-.....

PER L1037 / FL133482P

**EN SILENCE DE DANIEL ARSAND**  
**OU**  
**LE PARCOURS D'UNE ALCHEMIE INTÉRIEURE**

*Nicole SALIBA-CHALHOUB*  
*Chef du Département*  
*de Langue et Littérature Françaises*  
*Université du Saint-Esprit de Kaslik*

**Avant-propos**

Lorsque, il y a quelques années, j'entreprenai de m'intéresser au roman actuel, mon choix tomba sur le prix Goncourt de 1999, *Je m'en vais* de Jean Echenoz, dans lequel je vis un des nombreux avatars du Nouveau Roman.

J'avais alors la quasi certitude que le roman actuel fait du sur-place: égocentricité, vanité, simulation de déconstruction des mécanismes soi-disant traditionnels, écriture surfaite, qui se veut à la mode, qui guette la publicité; en somme, une littérature facile, difficilement appréciable (j'exclus quand même l'œuvre de Jean Echenoz de cette longue énumération péjorative).

J'eus pourtant l'agréable surprise de découvrir, il y a deux ans, les romans d'un jeune écrivain, Daniel Arsand<sup>1</sup>, lesquels me forcèrent à abandonner mes convictions.

*En Silence*, en l'occurrence, est la chronique d'une famille paysanne, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, arrachée à sa terre, à cause de son ambition de se rendre à la ville dont elle ne mesure pas les menaces ni les difficultés.

---

(1) Auteur entre autres de *La Province des ténèbres* (Prix Femina du Premier Roman en 1998), d'*En Silence* (Prix Jean Giono 2000) et, récemment, de *Lily* (2002).

Force est de déceler, au fil de la lecture, un jeu de miroirs thématiques: en effet, l'époque brossée, avec ses rêves, ses impatiences, ses angoisses, ses aventures, est, à quelques différences près sur le plan de l'intensité, analogue à la nôtre.

Grâce à une langue maîtrisée, Daniel Arsand met en vedette les trois femmes de cette famille – la mère, Adélaïde, et ses deux filles, Marie et Anne – qui s'égarant dans le dédale et les cruautés de la ville et se cherchent chacune désespérément une nouvelle identité, une raison de continuer d'exister.

Personnellement, c'est Edgar Flétan, le personnage masculin, l'époux d'Adélaïde, qui m'intéresse. J'y reviendrai plus loin...

Le récit, chronologique dans l'ensemble<sup>2</sup>, est mené à travers une esthétique réaliste, non à la manière des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, mais selon un réalisme intériorisé, celui de la vie intime, obscure, souvent incohérente, hallucinée et qui s'accommode mieux du «silence» que de la parole, tant et si bien qu'on peut parler de roman néo-traditionnel. Enfin, un roman qui ne cherche pas à «pasticher» les nouveaux romans! Cela me rappelle la remarque assez courageuse du romancier Nicolas Fargues:

*«[...] il se veut subversif [parlant de Robbe-Grillet] mais on sent qu'il n'assume pas trop ses fantasmes publiquement, Robbe-Grillet qui disait: "En littérature, y a des périodes d'intense créativité, comme en 1950, et des périodes de stagnation, comme aujourd'hui, où les jeunes se remettent à vouloir faire du Balzac", mais, me disais-je, est-ce faire du Balzac que de ne plus vouloir faire du Robbe-Grillet?»<sup>3</sup>.*

En effet, abandonner la littérature de laboratoire ne ressuscite pas forcément Balzac, Flaubert, Maupassant, ou encore Zola, bien que, à certains égards, *En Silence* soit plus particulièrement néo-naturaliste: le prénom d'Adélaïde, par exemple, ne saurait être gratuit; la folie de Flétan et d'Anne est le fruit d'un déterminisme héréditaire; sans oublier le déterminisme social, la déchéance des héros, l'échec final. Mais, là n'est pas l'objet de mon propos.

(2) Le récit est divisé en périodes: 1<sup>re</sup> partie (1897), 2<sup>e</sup> partie (1897-1901), 3<sup>e</sup> partie (1901-1906), 4<sup>e</sup> partie (1906-1914).

(3) *One man show*, P.O.L., Paris, 2002, p. 128.

Ce que j'ambitionne de mettre en relief, c'est le parcours d'une alchimie intérieure, effectuée, au cours des deux tiers du roman, par Edgar Flétan, lequel est, paradoxalement, le déclencheur de cette histoire d'une «féminité impérieuse»<sup>4</sup> et demeure omniprésent jusqu'à ce qu'il se suicide à la clause de la deuxième partie du récit (1897-1901), la période la plus longuement évoquée<sup>5</sup>.

### **Le Grand Œuvre: de la liturgie métallurgique à l'alchimie intérieure**

L'alchimie est, selon la définition proposée par le *Larousse*, «une science occulte, centrée sur la recherche d'inspiration spirituelle, ésotérique, d'un remède universel (élixir, panacée, pierre philosophale) capable d'opérer une transmutation de l'être, de la matière (et, notamment, la transmutation en or des métaux vils)».

Les origines de l'alchimie sont si anciennes qu'il est quasi impossible de les préciser dans le temps. Cependant, les références veulent que les premières traces soient décelées chez les Arabes (d'ailleurs, le préfixe *al-* en témoigne) qui l'introduisirent en Occident. Quoi qu'il en soit, le Grand Œuvre recouvre toute une liturgie métallurgique, qui nous est parvenue par le truchement des deux civilisations gréco-latine et judéo-chrétienne.

Il n'est pas étonnant qu'au début les forgerons aient été les maîtres de l'alchimie: ils manipulent, transforment, renouvellent la matière, faisant ainsi entrevoir une forme d'immortalité, grâce à la suprématie de l'esprit sur le monde concret. La fusion des éléments cosmiques, le feu, l'eau, la terre et l'air, devient bientôt la «science de la résurrection».

Célèbres par leur extraordinaire capacité de transmuier le plomb en or, les alchimistes ont été accusés, d'une part, à cause même de ce pouvoir d'enrichissement inexplicable, de menacer l'équilibre financier

---

(4) Quatrième de couverture.

(5) La première période occupe 41 pages, la deuxième 87 pages, la troisième 34 pages et la quatrième 27 pages.

des États. La dimension ésotérique est alors considérée par les hommes au pouvoir comme un prétexte, un mensonge susceptible d'éloigner les éventuels rivaux et jaloux des intérêts matériels qui découlent de ces pratiques en tous cas incompréhensibles.

Ils ont été persécutés, d'autre part, par l'Église catholique médiévale, qui n'admettait pas que l'or pût remplacer le corps et le sang du Christ et que la résurrection de l'Homme fût l'œuvre de l'Homme lui-même. Certaines références affirment que c'est bien l'attitude de l'Inquisition qui obligea les alchimistes à rédiger dans leurs grimoires des formules techniques, chiffrées, opérationnelles, destinées à leurrer les inquisiteurs, leur donnant l'illusion que le Grand Œuvre n'a rien de spirituel.

Comme on le voit, quelle que soit la tentative d'explication donnée à l'alchimie, celle-ci demeure suspecte, vu qu'elle ne peut être l'objet d'une vérité claire, définitive indiscutable. Elle reste, au contraire, sectaire, hermétiquement fermée aux non initiés, qui ne savent plus si la technique métallurgique a des finalités spirituelles, ou si des pratiques occultes aboutissent à une maîtrise totale du monde matériel et de ses richesses. Ces ambiguïtés laissent libre cours à l'imagination la plus débridée et suscitent toutes les peurs...

C'est ainsi que le Grand Œuvre commença d'intéresser les gens de lettres, qui intégrèrent l'alchimie dans leurs écrits, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et, plus particulièrement, de l'époque romantique et, ultérieurement, symbolique. On pense, à ce titre, à Hugo, Nerval, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé et Rimbaud. Que ce soit «l'alchimie du verbe», comme l'a voulu ce dernier, ou l'alchimie du parcours, ou encore de soi, la littérature s'est beaucoup plus intéressée à la dimension spirituelle du Grand Œuvre à laquelle la métallurgie est asservie. On peut même parler d'imaginaire alchimique.

Les études que mena au XX<sup>e</sup> siècle le psychiatre psychanalyste, Carl Gustave Jung, prouvèrent de manière quasi définitive que l'alchimie est essentiellement un itinéraire intérieur, en vue d'accéder au symbole supérieur, le soi, itinéraire qu'il appelle «la quête d'individuation». *Siddharta* de Hermann Hesse et *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar illustrent ces études parfaitement, pour ne citer que ces deux œuvres-là.

## Folie ou illumination?

Le Grand Œuvre comporte trois étapes, qui se suivent dans l'ordre suivant: l'œuvre au blanc ou *albedo*, l'œuvre au rouge ou *rubedo* et l'œuvre au noir ou *nigredo*, de manière que l'œuvre au rouge comporte les composantes de l'œuvre au blanc et que l'œuvre au noir comporte, à son tour, les composantes de l'œuvre au blanc et celles de l'œuvre au rouge.

La première étape de l'alchimie intérieure consiste à se détacher de son environnement et de ses liens familiaux et affectifs, à la recherche du dépaysement, de la solitude et de l'entrée en soi. La deuxième étape, pour sa part, consiste à se détacher de ses préjugés, de ses acquis conventionnels, éducationnels, mais aussi de ses culpabilités, de ses défenses, de ses résistances... La troisième étape, enfin, consiste à transcender la matière, à s'élever de la contingence, de la souffrance, pour devenir esprit.

*En Silence* s'ouvre sur l'amorce de l'œuvre au blanc. Les premières lignes évoquent la destruction des moissons causée par les inondations; topo de la liquéfaction, symbole du retour à l'indifférenciation première, au chaos, à la non-vie.

Edgar Flétan est comme «ravi» par le désastre:

*«Sans manger ni boire, sans même s'accorder le moindre sommeil, il resta trois jours durant à observer la rivière en crue qui noyait son grand pré ainsi que le champ de seigle et le bas du champ de sarrasin. Lorsqu'elle se retira enfin, il ne vit que boue et destruction. Alors il se dit qu'il en avait assez. On était en avril. À l'automne, la ferme d'Edgar Flétan et les terres qui en dépendaient furent vendues aux enchères»<sup>6</sup>.*

Cet incipit constitue en fait le sommaire de la première partie du roman. Le désastre naturel provoque une «étrange métamorphose»<sup>7</sup> en le personnage. Certes, la métamorphose étant l'antonyme de la transfiguration, pour les gens du village, ignorants, superficiels et attachés à leur héritage en dépit des pires intempéries, le comportement d'Edgar Flétan paraît

(6) Daniel Arsand, *En Silence*, Phébus, Paris, 2000, p. 13.

(7) Idem.

«scandaleux»<sup>8</sup>, «fait honte»<sup>9</sup>. Que d'être devenu brusquement indifférent aux semailles et aux moissons était pour eux le signe de sa folie:

*«La folie gagnait le fermier devenu énigme pour ses proches et pour ses voisins».*

En réalité, Edgar Flétan est en train d'amorcer son *albedo*, par la volonté de se détacher de la terre de ses aïeux. Le détachement s'accompagne d'une série de renoncements successifs. Il renonce à la vie sociale, extérieure:

*«[...] il s'était enfermé dans son humide demeure, derrière des murs centenaires qui savaient l'isoler des saisons, et il oublia ce qu'étaient l'aube, le crépuscule et la nuit. Mais cette réclusion ne lui suffit pas»<sup>10</sup>.*

Il ne se nourrit plus que de repas frugaux:

*«Il condamna de ses repas les cruchons de gnôle, qui alourdit la tête, brouille les idées et parfois trouble le sommeil de cauchemars. Comme la tentation de boire l'agaçait encore de temps en temps, il obligea Adélaïde à renverser sur le lisier le contenu des dames-jeannes pleines du tord-boyaux à l'odeur de sol gelé. Rien, non rien n'avait à le distraire de ses ruminations et de ses espoirs»<sup>11</sup>.*

Il écarte définitivement les étreintes conjugales, fier «*d'avoir su triompher du désir. [...] plus tard, il devait s'ensabler lentement dans un désert que seul et par une volonté inouïe il avait créé*»<sup>12</sup>.

Enfin, il rompt les ponts avec ses propres filles, et, plus particulièrement avec Anne, dont il disait auparavant qu'il était heureux qu'elle lui ressemblât à ce point:

*«Une fois de plus, il éprouva l'exigence du renoncement: il en avait fini avec les contes et les après-midi d'intimité avec ses gosses. Depuis ce jour, il n'adressa plus une seule parole à sa fille»<sup>13</sup>.*

Comme «*l'âge d'or des campagnes*» et «*le temps des alliances avec les quatre éléments*» n'étaient plus (notons l'emploi du vocabulaire

(8) Idem.

(9) Ibid, p. 14.

(10) Idem.

(11) Ibid, pp. 13-14.

(12) Ibid, p. 15.

(13) Ibid, p. 17.

alchimique), comme les animaux avaient cessé d'être tous «*dotés de la douceur de l'agneau*»<sup>14</sup>, comme au paradis d'Eden, il fallait qu'Edgar Flétan s'éloignât définitivement, sans remords, ni regrets, de la terre de ses aïeux, pour ne plus avoir à «*s'engluer dans l'absurde et incessant recommencement de la lutte contre la terre et les démons dont elle est peuplée*»<sup>15</sup>, lesquels sont surtout aussi des démons intérieurs.

Ainsi s'accomplit l'œuvre au blanc, qui transforme irréversiblement Edgar Flétan en un homme «*délivré et inutile*»<sup>16</sup>.

La deuxième partie du récit, couvrant la période 1897-1901, le verra entrer dans l'œuvre au rouge. En effet, là Edgar Flétan entreprend, après avoir installé sa famille rue du Phénix<sup>17</sup>, à Roanne, de vivre «*une nouvelle ère*»<sup>18</sup>.

Grâce au métal rouge, le cinabre alchimique, il procède à la lente transmutation de son corps et de son être. Il choisit la petite chambre du fond (d'où Adélaïde est bien sûr bannie), où il demeure de longues heures, souvent nu, construisant des tours<sup>19</sup> avec des dominos.

À Roanne, il fréquente Adrien Cestes, cousin notoire et prospère d'Adélaïde, à qui il voudrait confier sa modeste fortune:

«*Adrien était le sorcier qui prévenait le moindre désir d'autrui*»<sup>20</sup>.

Figure du tentateur, du diable, ou encore double homosexuel d'Edgar Flétan, Adrien Cestes encourage ce paysan «*qui patauge dans l'irré-médiable*»<sup>21</sup> à faire des dépenses excentriques auprès d'antiquaires, de tailleurs, de joailliers, etc.:

«*Il s'entretenait maintenant avec Edgar comme il l'aurait fait avec un riche étranger désireux de s'informer des fournisseurs en renom de la ville*»<sup>22</sup>.

(14) Ibid, p. 16.

(15) Ibid, p. 15.

(16) Ibid, p. 20.

(17) Le phénix est un oiseau fabuleux qui se brûle lui-même sur un bûcher et renaît de ses cendres.

(18) Ibid, p. 65.

(19) La tour est un motif de l'élévation.

(20) Ibid, p. 71.

(21) Ibid, p. 77.

(22) Ibid, p. 74.



Comme Edgar Flétan «*souhaitait la pauvreté définitive*»<sup>23</sup> et voulait être un «*pauvre roi sans royaume*»<sup>24</sup>, ses napoléons ne durent pas longtemps. Toutefois, ce n'est pas en dépenses excentriques qu'il les perd (loin de lui le désir de se donner des allures de riche!), mais dans un cabaret nommé «*Montretout*»<sup>25</sup>, en ivrognerie et en provocations.

*«L'or pesait dans ses poches, l'encombrait, semblait s'alourdir comme avec le dessein de vouloir l'entraîner à terre»*<sup>26</sup>.

Là, il **montre tout** son or et le perd; après quoi il redevient tout à fait sobre et cherche du travail. C'est dire qu'il lui avait fallu tomber dans le gouffre pour pouvoir s'élever plus tard.

Selon Jung, dans la quête d'individuation, l'homme doit assumer son ombre (Roanne est d'ailleurs une ville brumeuse), pour pouvoir accéder au symbole du soi. Si Edgar Flétan se sépare d'Adrien Cestes, ayant compris ses véritables intentions, il n'en demeure pas moins qu'il lui ressemble presque en tous points: solitaire, farouche, imprévisible et homosexuel. Car, bien qu'il cesse de se rendre chez Cestes, c'est en homosexuel qu'il agit avec sa femme. Non seulement il l'ignore, mais plus tard, il consent implicitement à ce qu'elle se prenne un amant.

L'Œuvre au rouge accompli par la perte des derniers attachements terrestres, mais aussi des préjugés, des rancœurs et des culpabilités, Edgar Flétan est libre maintenant d'entreprendre son *nigredo*.

En effet, il n'en veut plus à personne, ni même à lui-même. Aucune douleur, aucune pesanteur ne peuvent désormais l'assujettir. Il se réconcilie avec Adélaïde dans un ultime effort:

*«Il l'aima comme il l'avait aimée autrefois, dans les clairières et les sous-bois, comme il l'avait aimée aux Doisons avant que ses champs soient tourbe et pourriture, avant la lassitude et les mortifications»*<sup>27</sup>.

Il se fait de nouveau aimer et accepter d'Anne, qui lui en voulait pour sa bestialité, mais aussi pour l'avoir surpris un jour dans sa nudité.

(23) Ibid, p. 76.

(24) Idem.

(25) Le nom du lieu annonce peut-être ce qu'il y adviendra de Flétan.

(26) Ibid, p. 97.

(27) Ibid, p. 119.

Et alors que tout semble rentrer dans l'ordre, obéir aux normes, le **Phénix**, débarrassé de ses fers, se prépare, du haut de sa tour, à prendre son envol définitif. Laissons les mots écrits par l'amant d'Adélaïde nous le représenter une dernière fois:

*«Qu'est-ce qu'il avait donc avec les gouttières? Toujours en train de fouiller du regard, comme à la recherche d'un objet perdu, d'un signe – de quoi Bon Dieu? – d'un mystère qui se révélerait? Si je lui demandais la raison de cette attirance, il répondait que sur les toits il se souvenait de quelque chose. C'était tout. Impossible de lui arracher plus. Un mur de silence ou un rire de honte. [...] Il s'avança au bord du toit, tâta du pied la gouttière. Et j'étais horrifié. Horrifié, chérie, car, avant même qu'il se précipitât dans le vide, je savais ce qu'il avait décidé, et sans doute depuis longtemps, horrifié d'être inutile, et tétanisé. Les mots que j'ai hurlés enfin n'ont reçu en réponse qu'un haussement d'épaules [...] Il a donné ensuite son regard à la ville qu'il surplombait, et je pense qu'il a regardé en lui également, tous ses secrets et tous ses démons, tout ce qui, je me le demande depuis, n'avait rien à voir avec toi, avec moi, avec nous, avec ses filles, avec personne, sauf avec lui-même. Il pesait de tout son poids sur la gouttière et puis il a disparu. [...] Rien n'avait ralenti sa chute, pas une tenture ni un auvent de verre, rien. Il dormait, aurait-on pu croire, mais il dormait dans son sang. [...] J'avais peur. Peur qu'on le retourne sur le dos, ce dormeur pour l'éternité»<sup>28</sup>.*

## En guise de conclusion

Dans sa réponse à Laurent Dordène, Adélaïde écrit: *«Rien ne meurt»<sup>29</sup>*, assertion proleptique qui se verra valider par la suite du récit.

Adrien Cestes, étant, sur le plan du sujet, le double d'Edgar Flétan, adoptera sa famille. Comme Anne est le prolongement de son père, le même «daimôn»<sup>30</sup>, c'est-à-dire Adrien Cestes, l'aidera à réaliser son œuvre. S'il avait incité l'un à devenir Phénix, sous son influence l'autre deviendra Renard.

---

(28) Ibid, pp. 144-145.

(29) Ibid, p. 147.

(30) Terme grec désignant le génie intérieur qui guide l'être à la réalisation de ses véritables désirs.

Les deux temps forts du roman, la mort d'Edgar Flétan, et à la fin, la folie d'Anne, lient le ciel (le phénix) et la terre (le renard), qui, se liquéfiant tous deux grâce à la pluie continue de Roanne, finissent, dans un mouvement circulaire, par embraser les héros dans le feu de leur propre quête alchimique.

Le Grand Œuvre s'avère, par conséquent, l'œuvre de la mort, mais d'une mort synonyme de délivrance et d'éternité.

Enfin, il ne fait pas de doute qu'*En Silence*, apparemment réaliste, suit en réalité une démarche spirituelle, ésotérique, plus largement imaginante. Chacun des personnages évolue en solitaire, l'alchimie supposant un travail fondamentalement solitaire.

Qu'Edgar Flétan soit devenu Phénix et Anne Renard ne doit pas être objet d'analyse scientifique, comme c'est le cas dans les romans réalistes traditionnels où tout peut être soumis à la raison, car nul n'ignore que la pratique du Grand Œuvre échappe, par essence, à toute rationalisation.