

LE COCON COMME MYTHE PERSONNEL CHEZ JACQUES STERNBERG

Lorsque nous avons présenté notre premier travail sur l'oeuvre de Jacques Sternberg, il n'y a pas longtemps, nous avons oublié naïvement de donner quelques coordonnées sur lui. C'était la première fois que nous écrivions un article, les normes de ce «genre» nous étaient inconnues ou presque. Le temps est venu d'aborder un autre chapitre de l'oeuvre de cet écrivain et nous tenons à préciser tout d'abord quelques détails sur lui. Etant donné que selon la critique la production sternberguienne oscille entre la fantastique et la science-fiction, nous ajouterons en premier lieu que Jacques Sternberg s'est consacré aussi au réalisme —surtout dans ses premiers écrits—, à l'absurde, à l'humour et à l'érotisme —voire la pornographie dans certains cas— sans qu'il ait pour autant été inclus dans ces tendances-là. Il se trouve également que les mêmes oeuvres, cataloguées dans le fantastique par certains critiques, appartiennent, pour d'autres critiques, au domaine de la science-fiction¹. Bref, nous avons affaire à un écrivain plurifacétique qui ne se laisse pas étiqueter facilement dans l'un ou l'autre domaine de la littérature.

1. Voir à ce sujet:

J. Sadoul, *Histoire de la science-fiction moderne*, Albin Michel, Paris, 1973.

J. Goimard et R. Stragliati, *La grande anthologie du fantastique, histoires démoniaques*, Presses Pocket, Paris, 1977.

J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique française*, Stock, Paris, 1978.

J. Sternberg, *Les chefs-d'oeuvre du crime*, Planète, Paris, 1965. Sternberg y insère son récit *Partir, c'est mourir un peu moins*.

J. Bergier, A. Grall et J. Sternberg, *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, Ed. Planète, Paris, 1967.

G. Klein et M. Battestini, *Le Grandiose avenir, Anthologie de la science-fiction française*, Collection Constellations, Seghers, Paris, 1975.

G. Klein, *En un autre pays, Anthologie de la science-fiction française —1960-1964—*, Collection Constellations, Seghers, Paris, 1976.

S'il fallait définir Sternberg sous un label unitaire il faudrait dire qu'il s'agit d'un nihiliste corrosif qui compose des romans, des essais, des articles de journaux, des préfaces, des pièces de théâtre qu'on pourrait inclure dans des «genres» différents mais qui sont tous traversés du même esprit. Sa misanthropie par exemple —comme bourgeon de ce nihilisme— l'a toujours accompagné; qu'il s'agisse d'un conte de science-fiction ou d'un livre plus ou moins autobiographique nous allons retrouver des échos d'une même idée. Pour illustrer cela, il suffit de consulter un de ses premiers romans, *La sortie est au fond de l'espace*, dont le titre déjà est évocateur. En effet, il s'agit d'une histoire de science-fiction où les Sconges, quasi humains, vont «secourir» les hommes qui fuient leur planète envahie par des larves. Brièvement, voilà l'intrigue. Ce que les humains ne savent pas, c'est que ce sont les Sconges, eux-mêmes, qui ont envoyé ces larves sur terre dans le seul but d'éliminer les terriens:

«Aux yeux des sconges, les terriens étaient cependant des êtres humains. Cela ne laissait aucun doute.

Mais cette notion d'humain, c'était précisément ce qui dégoûtait le plus les sconges»².

Dans *Kriss, l'emballeur*, une de ses pièces de théâtre, nous restons surpris devant la description d'un personnage:

«Une forme presque humaine d'autant plus terrifiante»³.

Dans une entrevue proposée par le journaliste Alain Antoine nous pouvons lire:

«Je ne suis pas un misanthrope. Je ne déteste pas l'homme, mais je le plains. Je me méfie de l'idéalisme (...). Le discours de grévistes, de patrons, de syndicats, d'ouvriers, tous sonnent faux»⁴.

Mais, même s'il refuse sa misanthropie à cette occasion, toute son oeuvre en est peuplée, ainsi son livre autobiographique *Mémoires provisoires* nous sert-il à corroborer cette facette:

«[...] même quand je ressens de façon éphémère quelque plaisir ou quand j'arrive par illusion à trouver de quoi me rassurer, il suffit d'entrer dans un café, dans un magasin, de lire un quotidien, d'ouvrir la télé ou de regarder la foule pour sentir *mon allergie à l'humain* me revenir intacte, facile à aviver, toujours au rendez-vous, tellement fidèle que je n'ai même pas besoin de siffler»⁵.

Après cela, il semble donc logique que, lorsque Sternberg écrit des récits fantastiques et de science-fiction, il prétende les utiliser comme tremplin pour lancer ses critiques contre les humains en adoptant le point de vue de l'envahisseur. Il nous explique:

«Il suffit, pour bénéficier de l'impunité et de la bénédiction de tous, de jeter ses injures et son pessimisme dans l'avenir, au large des années 90 par exemple, et per-

2. J. Sternberg, *La sortie est au fond de l'espace*, Denoël, Collection Présence du futur, Paris, 1956, p. 249.

3. Id., *Kriss, l'emballeur*, in *Théâtre*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1979, p. 113.

4. Compte-rendu d'Alain Antoine lors de la publication du roman de J. Sternberg *Lettre ouverte aux terriens* dans le journal belge *La Dernière heure* (le 8 février 1975).

5. J. Sternberg, *Mémoires provisoires*, Editions Retz, Paris, 1977, p. 61. C'est nous qui soulignons pour noter le côté péjoratif de ses mots.

sonne ne se sent blessé puisque personne ne se reconnaît, alors qu'il est évident que l'homme de 1990 ressemblera comme un frère à l'homo sapiens connardis des années 50, 60 ou 70»⁶.

Un fait curieux à remarquer, venant à l'appui de cette idée, c'est que, dans son oeuvre, les gagnants, les meilleurs, sont toujours les extraterrestres. Par conséquent, pas de morale, ou une morale à l'envers celle qu'il faudrait en tirer!

Après cette présentation sommaire, nous pourrions être induits en erreur en ne considérant que ce côté nihiliste de Sternberg sous son aspect le plus péjoratif. Justement, cette tendance au nihilisme est si marquée dans son oeuvre que parfois il doit —et ses personnages aussi— trouver un repos pour y échapper, pour survivre. C'est cette échappatoire que nous étudions sous le nom de *microcosme sternberguien*, où se dessinent tous les motifs de l'intériorité de son écriture; la solitude s'y inscrit également, marquée de traits très positifs. Le *cocon*, la *mer*, et la *femme* supportent le canevas de ce microcosme opposé à l'agressivité représentée par le *macrocosme*, formé à son tour par le monde entourant —*l'homme, les objets, l'activité laborale*— auquel s'ajoute l'humour comme instrument de lutte. L'élément capable de synthétiser ce dyptique de son oeuvre, tout en soulignant les différences, sera la mort prise comme telle, dans son vrai sens, ou comme antiphrase. Sternberg, lui-même, rappelle à certains moments cette idée:

«[...] autant l'avouer sans prendre de biais: je brasse si peu d'idées et je malaxe si peu de pensées que je ne retrouve dans mes écrits qu'une seule et même obsession. Une seule, toujours présente, ravageuse, rongeuse, avaleuse: la mort [...]. Toutes mes autres hantises s'y rattachent ou en découlent d'une façon ou d'une autre»⁷.

Comme l'approfondissement des trois voies esquissées plus haut dépasserait les limites d'un article, nous allons montrer seulement comment s'articule l'une des images contenues dans le microcosme —le *cocon*— comme contrepoint au nihilisme régnant partout ailleurs.

Une des premières questions qui peut assaillir le lecteur c'est pourquoi *l'homme* fait-il partie du macrocosme alors que la *femme* est incluse dans le microcosme? Pour comprendre cela, il faut puiser dans la conception très différente de ces deux êtres que notre auteur développe. L'homme et la femme sont pour Sternberg à peu près ce que *l'animus* et *l'anima* étaient pour C. Jung. Si *l'anima*, personnification de toutes les tendances psychologiques féminines de la psyché humaine se caractérise par «les sentiments et les humeurs vagues, les intuitions prophétiques, la sensibilité à l'irrationnel, la capacité d'amour personnel...»⁸; *l'animus*, personnification de toutes les tendances psychologiques masculines de la psyché humaine se reconnaît dans des penchants contraires et complémentaires à ceux de *l'anima*, dominés tous par le rationnel.

Voyons ce que Sternberg nous en dit, caché derrière le personnage de *Toi, ma nuit*:

«[...] je lui a toujours trouvé une remarquable faculté de tout salir, de tout gâcher, de tout avilir. Un laborieux castor destructif, voilà ce que l'homme est à mes yeux»⁹.

6. Id., *Ibidem.*, pp. 27-28.

7. Id., *Ibidem.*, pp. 24-25.

8. Cf. J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.

9. J. Sternberg, *Toi, ma nuit*, Le Terrain vague, Collection Folio, Paris, 1965, p. 21.

«[...] je supporté plus facilement la compagnie des femmes que celle des hommes: elles sont généralement plus indolentes et moins prétentieuses que les mâles, moins arrivistes et plus allergiques à l'efficiency, plus avides de se laisser aller à la dérive»¹⁰.

Maintenant, regardons aussi ce que Jacques Sternberg dit en son propre nom sur l'homme dans son *Dictionnaire des idées revues*; c'est l'un des derniers livres qu'il ait publiés, il se présente comme son crédo personnel et son règlement de comptes envers la société; ce n'est pas en vain qu'il l'a préparé et y a réfléchi pendant trente ans:

«Theoriquement, l'homme est un être humain. Pratiquement, c'est un tuyau percé aux deux extrémités.

[...]

Théâtralement, (l'homme) c'est l'interprète monocorde d'un monologue sans intérêt.

[...]

Mathématiquement, c'est une soustraction finale qui se prend pour une addition.

[...]

Esthétiquement, c'est une flagrante faute de goût»¹¹.

La négativité générale concernant l'homme et sous-tendant toute son oeuvre est ici bien manifeste. Encore une autre déclaration dans ce sens, extraite de son *Dictionnaire*, un article pris au hasard:

«FLIC

J'espère quand même que les féministes ne considèrent pas comme une victoire euphorisante qu'il y ait enfin, depuis quelques années, des femmes flics ou juges, ministres ou justicières. *C'est l'homme, pas la femme, qui semblait fait pour le putride, cela lui a toujours été comme un gant*»¹².

Une des images qui polarise l'intimité et le refuge est le *cocon*, comme nous l'avons dit plus haut. Nous allons parcourir à grands traits les apparitions les plus significatives de cette constante métaphore de l'oeuvre sternberguienne.

La protection représentée par le cocon ou la chrysalide apparaît très souvent sous un habit féminin. La femme prend ainsi un caractère maternel déjà souligné par la critique psychanalytique. Le ventre maternel, nous dit Bachelard, qu'il soit vie ou mort, est vivifié par les mêmes images: celles de l'hibernation des germes et le rêve de la chrysalide¹³.

Le cocon apparaîtra donc logiquement dans ses romans d'amour: *Toi, ma nuit, Sophie, la mer et la nuit, Mai 86, Suite pour Eveline...* Mis à part les romans, il y a aussi quelques contes de ses recueils peuplés de cette image.

Dans *Toi, ma nuit* par exemple, la nuit, déjà annoncée dans le titre, apparaît comme un leit-motiv dans chaque scène d'amour où la chrysalide sera présente:

10. Id., *Ibidem*, p. 11.

11. Id., *Dictionnaire des idées revues*, Denoël, Paris, 1985, pp. 100-101.

12. Id., *Ibidem*, p. 86. Notons au passage qu'il s'agit d'un mot-FLIC- qui appartiendrait à ce que nous avons nommé macrocosme dans l'oeuvre sternberguienne, car il met en jeu l'homme et le travail, deux des éléments contemplés dans l'univers extérieur.

13. Cf. G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris, 1948, p. 179 et sq.

«[...] enroulé autour d'elle, lové dans sa chaleur, déployé dans son odeur, noyé au plus profond de ce *cocon* de nuit et de douceur, d'aprêté et de silence...»¹⁴.

Les éléments ici énoncés sont réitérés de manière analogique tout au long de l'oeuvre; ainsi, nous pouvons lire:

«[...] je préfère la tiédeur d'un *cocon* où tout est feutré, moelleux, à peine éclairé»¹⁵.

La *chaleur* devient ici *tiédeur*, la *douceur* est exprimée par les termes *feutré*, *moelleux*, la *nuit* et la *pénombre*, par *à peine éclairé*.

Le titre *Sophie, la mer et la nuit* reprend également le thème nocturne comme caractéristique très liée à la féminité. De même, la *chaleur*, le *silence*, la *douceur* tissent dans cette scène la description de Sophie:

«[...] comme si elle seule représentait non *cocon*, mon refuge, ma nuit personnelle brûlante et moite, silencieuse et feutrée»¹⁶.

La chrysalide comme métaphore est le moment acmé de l'union amoureuse. Un processus irréversible s'y établit *vivifiant* celui qui l'entreprend. A présent, le narrateur de *Mai 86* s'exprime en faisant allusion à sa relation d'amour:

«Je barre, donc je vis. Je baise, donc je suis. A part ce délire des sens, le reste n'a pas de sens. Tout un monde s'écroule en dehors de notre petit *cocon* clos»¹⁷.

L'image de la chrysalide est sûrement une des plus obsédantes de l'écriture sternbergienne. Dans *Suite por Eveline* nous retrouvons:

«[...] peut-être ce corps aurait-il une chance de retrouver un peu de vie [...] et de s'enfoncer tout entier dans le torride *cocon* de moussé qu'Eveline doit encore avoir au plus profond de ses cuisses, demeurer là entre ouate et souffle chaud, surtout ne plus en sortir»¹⁸.

Chaque fois que le *cocon* apparaît dans les textes analysés nous trouvons à ses côtés, et successivement, la nuit, la pénombre, la douceur, le silence, la chaleur, l'humidité, le visqueux, toutes caractéristiques qui pourraient être appliquées avec logique au sein maternel, ce qui confirmerait en plus ce que nous avons avancé, suivant Bachelard, sur la chrysalide: l'image de la femme-cocon comme mère d'abord et comme tombeau après y transparait et réapparaît —rappelons que la mort peut avoir un sens antiphrasique chez Sternberg.

La volonté de la nuit exprime, d'autre part, une volonté d'occultation, de perte de l'identité. La nuit efface les différences qui son perçues à la clarté du soleil. La nuit est l'indéfinition, l'harmonie de la non distinction, qui peut aboutir au chaos, mais le chaos —ou refus d'analyse, confusion mentale— est senti très positivement par Sternberg tout au long de sa trajectoire scripturale, il la déclare à plusieurs reprises:

14. J. Sternberg, *Toi, ma nuit*, p. 118. C'est nous qui soulignons, dans les notes qui suivent aussi.

15. Id., *Ibidem*, p. 166.

16. Id., *Sophie, la mer et la nuit*, Albin Michel, Paris, 1976, pp. 174-175.

17. Id., *Mai 86*, Albin Michel, Paris, 1978, p. 144.

18. Id., *Suite pour Eveline, Sweet Evelin*, Albin Michel, Paris, 1980, p. 290. C'est le narrateur masculin qui parle.

«Je ne peux vivre, écrire, rêver, travailler, me rassurer, me réfugier que dans des pièces aux murs *sombres, mal éclairées, encombrées* d'objets et de cadres, de livres et de *fouillis*, des pièces qui doivent très évidemment me rappeler celles de mon enfance flamande»¹⁹.

Dans son oeuvre *Vivre en survivant* nous retrouvons d'autres allusions à ce chaos bénéfrique:

«Je n'écris vraiment avec mon coeur et mes tripes, mon sang et mon sperme que dans le *désordre*, la logique seconde, la démence et la dérision, l'absurde et le vitriol [...] Inutile d'en douter, ce sont ces livres qui sont ma vocation vraie, ma vie réelle»²⁰.

Il ne faut pas perdre de vue que depuis dada —en passant par le surréalisme, Artaud et d'autres— jusqu'à nos jours, les paires conceptuelles, parmi lesquelles l'ordre et le désordre, ont subi une transformation qui les a mises en branle; nous sommes face à de nouveaux points de vue qui n'excluent plus le troisième terme, qui rendent possible l'affirmation «ordre = désordre; affirmation = négation» proclamée par Tzara²¹. Jacques Sternberg suit ce courant de pensée tout en laissant une empreinte personnelle dans ses écrits. De la même manière que nous trouvons dans ses oeuvres plus ou moins autobiographiques un équivalent du chaos, l'obsession du cocon les parcourt également. Lorsque Sternberg rémémore son enfance dans sa maison d'Anvers, il parle du «*cocon de luxe*»²²:

«Il y avait deux mondes bien distincts dans mon enfance: celui de l'école, un lieu de supplice permanent, et celui de ma chambre, mon *cocon*, mon refuge où j'ai sans doute passé, en marge des lugubres études, les heures les plus douces de ma vie»²³.

Après cette déclaration, nous percevons non seulement l'origine de la forte opposition entre ce que nous avons appelé son microcosme —vie de famille et vie intime personnelle— et son macrocosme —l'extérieur, sa vie sociale, ses relations à l'école dans ce cas—, mais aussi les connotations très positives de la femme traitée comme cocon. Cette radicale séparation entre l'intérieur et l'extérieur se reflète tout au long de son oeuvre et nous l'avons utilisée comme soubassement dans notre classification thématique.

Le cocon est encore identifié à la femme lorsque Sternberg évoque les années passées dans les camps de concentration nazis —étant donnée sa condition de fils de diamantaires juifs, il a dû subir toute sorte de vexations, outre la captivité, pendant la période de guerre—. En 1943, dans le camp de Gurs, son imagination fébrile s'envolait:

19. Id., *Mémoires provisoires*, pp. 165-166. C'est nous qui soulignons pour détacher le sens des mots qui ont un rapport direct avec le *cocon* et avec le *chaos* sternberguins. Une autre déclaration dans ce même livre vient en appui de cette idée: «[...] mon besoin de tourner tout en dérision, de dynamiter sans jamais songer à construire, de toujours décaler la réalité, c'est dans ma nature, et tant pis si cela déconcerte neuf lecteurs sur dix», p. 84.

20. Id., *Vivre en survivant, démission, démerde, dérive*, Tchou, L'école buissonnière, Turin, 1977, pp. 129-130. C'est nous qui soulignons pour les mêmes raisons que dans la note ci-dessus.

21. T. Tzara, *Oeuvres complètes*, texte établi et présenté par H. Béhar, Flammarion, Tours, 1975, tome I, p. 360. Nous pourrions également citer ici ce qu'Artaud pensait à ce sujet: «[...] la logique de l'illogique. Et c'est tout dire. Ma dérision lucide ne redoute pas le chaos», in *Textes de la période surréaliste, L'Ombilic des limbes*, Gallimard, poésie, Paris, 1968, p. 193. Il faudrait remonter à Nietzsche; c'est lui qui, le premier, a proclamé la «transvaluation de toutes les valeurs» au sein du XX^{ème} siècle.

22. Id., *Mémoires provisoires*, p. 119.

23. Id., *Ibidem*, p. 42.

«[...] je me voyais souvent dans une grande ville du Nord, libre et fauché, sous la pluie, pressé de rentrer dans un *cocon* douillet où m'attendait une femme dont je ne voyais ni le corps, ni le visage»²⁴.

L'effacement des caractéristiques physiques de la femme, son anonymat, souligne l'importance symbolique de protection, de refuge, et l'assimile au sein maternel.

Cette espèce donc de retour à la mère comme la panacée de la protection s'exprime à travers un labyrinthe dans son roman *La Banlieue*, le labyrinthe étant ici la quête de sa propre identité dans un voyage initiatique. Le voyage en dériveur que la plupart de ses personnages réalise pourrait être relié, lui aussi, à ce retour à la mère; si nous appliquons fidèlement les analyses de Gilbert Durand dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire* nous constatons que la coque, la coquille, la nef ou la barque sont des indices de la vie de retraite, de la vie enroulée, repliée sur soi-même. «L'iconographie si tenace de la naissance de Vénus fait toujours du coquillage un utérus marin»²⁵. La définition du mot *mère* dans le *Dictionnaire* de Sternberg le manifeste:

«Prendre la mer console de ser rendre, de temps en temps à la mère. Qu'elle soit notre mère ou terre patrie»²⁶.

Dans *Vivre en survivant*, livre paru la même année que *Mémoires provisoires*, Sternberg ne se borne pas à répéter quelques phrases sur le *cocon* au long de ces pages mais il lui consacre tout un chapitre auquel il donne nom: «*Les délices du cocon*». La lecture de ses impressions sont sans nul doute les notes les plus éclaircissantes pour comprendre la magnitude de cette méthapore essentielle:

«[...] je me suis concocté un *cocon* aux murs *sombres*, *bourré* de livres, de disques, de gravures, d'objets hétéroclites, de maquettes, de jouets et de camelote, aussi *encombré* qu'une vieille loge de concierge, marqué très certainement par mes souvenirs d'enfance, mon amour des *lumières glauques* de Flandres, ma passion des collections avortées et mon goût pour l'*entassement* comme pour le kitsch et l'*insolite*»²⁷.

Nous y retrouvons certainement un écho de cette autre déclaration déjà soulignée plus haut et qui paraissait donc la même année²⁸. Une nuance introduite dans cette nouvelle affirmation —qui n'est nouvelle que par la date de publication postérieure à d'autres déjà soulignées— nous semble intéressante: son amour du *sombre*, élément déjà attaché à l'image du *cocon* dans ses romans. A travers le qualifiant *sombre* il nous indique non seulement ce qui est mal éclairé, obscur, mais aussi, et au sens figuré, amer, taciturne, triste. Avec l'allusion aux *lumières glauques des Flandres* il nous submerge dans cette atmosphère irréelle, brumeuse, pensive, qui est capable de métamorphoser l'entourage d'une manière particulière. C'est l'enchantement du paysage flamand prôné par les poètes belges, et signalé souvent par la critique comme une caractéristique propre de la littérature des pays nor-

24. J. Sternberg, *Mémoires provisoires*, p. 132.

25. G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Introduction à l'archétypologie générale, Bordas, Paris, 1969, p. 289.

26. J. Sternberg, *Dictionnaire des idées revues*, p. 135. L'homophonie existente en français entre ces deux mots —mer, mère— rend possible une union plus forte encore entre eux.

27. J. Sternberg, *Vivre en survivant*, p. 37.

28. Nous faisons allusion à la note 19 ci-dessus, où le goût du *cocon*, des paysages sombres de Flandres, du chaos, de l'encombrement y est présent exactement comme ici.

diques²⁹. Nous retrouverons le même enchantement dans les descriptions des femmes de son oeuvre.

En guise de conclusion, le cocon dessine une parenthèse dans la vie des personnages de Jacques Sternberg, et dans la sienne propre —à en juger par ses déclarations—. C'est la parenthèse de l'intimité, de l'horizontalité féminine qui leur apporte une nouvelle logique. Le cocon véhicule aussi le désir de complétude manifesté par ses personnages toujours en quête d'une femme qui s'estompe et disparaît avant même qu'ils ne l'appréhendent. C'est à ce moment qu'un vide existentiel s'instaure toujours, un vide existentiel comparable à une espèce de mort qui clôture les récits de notre auteur, et fait de la femme une meurtrière en même temps qu'elle est porteuse de vie et de plénitude pour les personnages masculins. Mais au-delà de cette signification il existe narrativement, tout au long des écrits de Jacques Sternberg, des occurrences, mises en abyme constantes, qui deviennent récurrences, et peuvent s'acheminer vers le zéro de la signification qui devient de plus en plus prévisible —le néant, la mort du sens—. La répétition maîtrise et annule l'idée de l'écoulement du temps car elle nous laisse croire que rien ne s'est passé, qu'aucun laps de temps n'a eu lieu puisque tout est identique; c'est comme un dédoublement continu du présent, un éternel en quelque sorte. C'est par ce biais que nous pouvons parler de *mythe du cocon*, parce que plus que raconter comme le fait l'histoire, le mythe semble être répétition comme le fait la musique. La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple. Voilà par où s'infiltrer malgré tout le temps qui passe inexorablement.

Comme le dit Marcel Moreau:

«Quel écrivain disait que l'on recommence toujours le même livre? Mais qui ne voit aussi qu'à chaque commencement de livre les mots se font aventure pour qu'en dernier ressort la "différence" triomphe, et pour que rien ne ressemble moins à une obsession que la même obsession?»³⁰.

Pourtant, la répétition est impensable sans la différence. De la même manière qu'il peut y avoir des différences entre deux répétitions, nous pourrions dire qu'il y a répétition entre deux différences. Tout en peignant les mêmes motifs, les mêmes situations, les mêmes phrases-clés... chaque oeuvre de Jacques Sternberg semble différente de la précédente. C'est peut-être là encore un bourgeon de son nihilisme militant qui *annule* tout en *re-créeant*.

ELISA LUENGO ALBUQUERQUE

29. Ce serait le sujet d'une étude beaucoup plus approfondie —en littérature comparée— que de voir les caractéristiques qui différencient l'écriture des pays du Nord de celle de pays méditerranéens par exemple. Dans le domaine de la littérature fantastique, il existe quelques études sur les différences essentielles entre plusieurs pays —dont la Belgique—. Consulter à ce sujet les deux essais de J.-B. Baronian, *La Belgique fantastique*, Ed. Marabout, Verviers 1975 et *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Stock, Paris, 1978. C'est dans ces ouvrages que nous retrouvons la grisaille de Flandres comme une constante climatique qui influe sur l'âme de celui qui y vit et y écrit.

30. M. Moreau, *Kamalalam*, Lettres différentes, Cistre, L'Age d'homme, Lausanne, 1982, p. 16.

LE COCON COMME MYTHE PERSONNEL CHEZ JACQUES STERNBERG,
ELISA LUENGO ALBUQUERQUE

If the writer Jacques Sterneberg is generally considered as an author dealing with the fantastic literature genre, this essay aims at a perspective of corrosive nihilism, which is always present in all his writings, whichever their trend.

In this light the outlines of his style is deduced through an analysis of two different groups that we may call, microcosm and macrocosm. In the former we can find out the elements of his inner ideas positively connoted —loneliness, bud, sea, woman— and in the latter, everything that Sternberg connotes negatively —man, thing, labour activity, humour as an instrument of fight. Death appears, in his work, as an element capable of synthesizing both the poles evincing, however, their differences.

The bud, in a facet of protection and shelter, is closely analysed in this paper. The bud counterbalances the permanent nihilism in his work, and it is what really pushes the writer and makes him survive; and there are also several meanings, hidden, which even reach euphemistic death.