

e-Scripta Romanica

ISSN: 2392-0718

VOL. 11 | 2023

SZKOPIŃSKI, Ł., LLANO BERINI, S. & WOCH, A. (eds)



UNIWERSYTET
ŁÓDZKI



En la orilla de Rafael Chirbes: de la corrupción al despilfarro

En la orilla by Rafael Chirbes: from corruption to squandering

Marina Lesouef

Université Jean-Moulin, Lyon 3, France

 <https://orcid.org/0009-0001-7947-6313>
marina.lesouef-holzauer@univ-lyon3.fr

Resumen: *En la orilla* (2013), del escritor y periodista valenciano Rafael Chirbes, ha sido unánimemente aclamada por la crítica como la novela de la crisis económica española (2008-2014) y el testamento de toda una generación. En el pueblo ficticio de Olba, en la costa Levantina, la corrupción sistémica es a la vez económica, moral y material. Este artículo se propone analizar el microcosmos de Olba a través de la metáfora del despilfarro. En primer lugar, un bucle de causas y efectos lleva los personajes masculinos a aceptar su derrota, plasmada tanto por la estructura cíclica del relato, como la quiebra de la carpintería y la incineración de parte del legado de Esteban en el vertedero. A la aniquilación del patrimonio material y moral de Esteban se superpone la destrucción de los territorios naturales de la Marina Alta, que priva a los pueblos de sus paisajes, de sus recuerdos y, por extensión, de parte de su identidad. Por último, los cuerpos de los protagonistas, convertidos en desechos por su inutilidad, son el espejo del miedo secular de la sociedad al desorden y el símbolo de una forma de *biopoder* que ejercería un control racional sobre los cuerpos.

Palabras clave: novela, España, corrupción, crisis, desecho.

Abstract: *En la orilla* (2013), by Valencian writer and journalist Rafael Chirbes, has been unanimously acclaimed by critics as the novel of the Spanish economic crisis (2008-2014) and the testament of an entire generation. In the fictional town of Olba, on the Levantine coast, systemic corruption is at once economic, moral and material. This article sets out to analyze the microcosm of Olba through the metaphor of waste. First, a loop of causes and effects leads the male characters to accept their defeat, embodied both by the cyclical structure of the story, the bankruptcy of the carpentry shop and the incineration of part of Esteban's legacy in the landfill. Superimposed on the annihilation of Esteban's material and moral heritage is the destruction of the natural territories of the Marina Alta, which deprives the people of their landscapes, their memories and, by extension, part of their identity. Finally, the bodies of the protagonists, turned into waste because of their uselessness, are the mirror of society's secular fear of disorder and the symbol of a form of *biopower* that would exercise rational control over bodies.

Keywords: novel, Spain, corruption, crisis, waste.

Introducción

« The destruction of paradise happened
not when Adam took a bite of the apple
but when he dropped the core on the ground. »
Gay Hawkins, *The Ethics of Waste: How to Relate to Rubbish*, 2005.

La crítica aclamó unánimemente *En la orilla* (2013) como la gran novela de la crisis económica que azotó duramente España entre 2008 y 2014, y el testamento de toda una generación. Todavía recordamos a su autor, Rafael Chirbes, como un hombre discreto y obstinado que se había labrado un lugar único en el panorama narrativo español más reciente. Nacido en 1949 en la localidad costera de Tavernes de la Valldigna, en la Comunidad Valenciana, vivió en Ávila, León, Salamanca, Madrid, Fez, Barcelona, La Coruña y Valverde de Burguillos, hasta que, finalmente, se instaló en su casa de Beniarbeig¹, a sólo 35 kilómetros de su pueblo natal. Su nomadismo también afectó a sus actividades intelectuales: fue librero, profesor, crítico literario, director de la revista de viajes y gastronomía *Sobremesa*, novelista y ensayista. Esta variada producción le aseguró una relativa independencia moral, que no dejó de reivindicar hasta su muerte, el 15 de agosto de 2015.

Rafael Chirbes habría tenido vocación de arquitecto. En cualquier caso, fue creador de ciudades imaginarias, escenarios de tres de sus novelas: *La buena letra* (1992), *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013), que obtuvo el Premio Nacional de la Crítica en 2013. Detrás de las ciudades imaginarias de Bovra, Mantell, Benalda, Olba y Misent, están Dénia, Benidorm, Algemesí, La Marina Alta, Valldigna, Beniarbeig y el lago de Pego. Rasgo común de la autoficción, la yuxtaposición o superposición de espacios reales y ficticios permitió a Rafael Chirbes trazar un balance sin concesiones de la evolución de un territorio entregado a la codicia de los promotores, a la corrupción y a la crisis inmobiliaria.

En la novela *En la orilla*², la ciudad de Olba es la representación literaria de lo que veía desde la ventana de su casa en Beniarbeig: unos rascacielos interminables devorando con incesante avidez las entrañas de una tierra fértil, donde antes reinaban los olivos y los naranjos. Mientras que, en la novela anterior, *Crematorio*, abundaban los ambientes duros y áridos (como la arena, el cemento, el alquitrán...), en *En la Orilla* predomina la suavidad y viscosidad del pantano, como un espejo introspectivo en el que se reflejan los impulsos, ansiedades y culpas de los personajes. La misma estructura cíclica de la novela encierra a cada uno de ellos en un espacio-tiempo horizontal en el que les es imposible elevarse, prisioneros de una forma de parodia genesiaca en la que no faltan referencias al pecado original, patéticas lamentaciones acerca del paraíso perdido o las rivalidades de Caín y Abel, encarnados por el narrador principal, Esteban, y su hermano Germán. *En la Orilla* es una narración coral que comienza con el final de la historia, cuando Amhed Ouallah descubre carroña mutilada y una furgoneta calcinada en el pantano de Olba, y termina en el mismo lugar, en el momento en que el antihéroe, Esteban, decide

¹ Ahora sede de la Fundación Rafael Chirbes (<https://rafaelchirbes.es/>) [12/05/2023].

² Tras el fallecimiento del autor, la editorial Anagrama publicó una novela póstuma, *Paris-Austerlitz* (2015).

suicidarse allí. Al íncipit, titulado "1. el descubrimiento" (Chirbes, 2013, pp. 11-26) y fechado el 26 de diciembre de 2010, le sigue el capítulo "2. localización del exterior", fechado el 14 de diciembre de 2010 (Chirbes, 2013, pp. 29-423). La novela termina con un breve capítulo "Éxodo" (Chirbes, 2013, pp. 327-437), que da paso a la narración en primera persona del turbio promotor Tomás Pedrós, a punto de escapar de la justicia. Todos los personajes giran en torno a la carpintería que Esteban tuvo que cerrar tras aliarse precisamente con Tomás Pedrós, dejando a todos sus empleados en paro. Al quedarse solo con su padre enfermo y su criada colombiana Liliana, Esteban se acuerda de una vida marcada por el resentimiento y la frustración. A través del microcosmos ficticio de Olba y de la metáfora del despilfarro, Rafael Chirbes retrata la sociedad española de principios del siglo XXI sin proponer una alternativa a su "despilfarro" material y moral. Dependerá del lector hundirse en el pesimismo pantanoso de *En la orilla* o detectar un rastro implícito de ecomarxismo.

1. La carpintería: el legado al vertedero

Verdadero cronotopo de la crisis, la carpintería se presenta como una prolongación de la casa, donde se atan y desatan los vínculos familiares. El macabro descubrimiento que pone en marcha la historia es posible, precisamente, porque, desde que la carpintería cerró, Ahmed tiene que cruzar cada mañana la avenida de La Marina para trabajar en un restaurante e ir a pescar. También es el lugar desde el cual Esteban hace sus últimas confesiones. Nos enteramos de que, a diferencia de su (ex-) amigo, Francisco Marsal, que triunfó tras trasladarse a la capital, Esteban fracasó como ebanista, como empresario e, incluso, en su relación con la única mujer a la que amó, Leonor, que lo abandona por Francisco Marsal y lo priva de una posible descendencia.

A diferencia de las restauraciones propuestas por los ebanistas, la producción carpintera de Esteban fue tan excesiva como efímera durante los años que corresponden a la creación de burbujas especulativas en España (1986-1992 y 1997-2008)³. La elección de esta profesión no es baladí. El patrón de Valencia no es otro que San José, carpintero de oficio. Los pasajes dedicados al trabajo de la madera dan una cierta visibilidad y una nueva dignidad a esta profesión milenaria, y, según Germán Labrador Méndez, hasta servirían:

para evocar la escena artesanal fundacional del marxismo, donde el hombre no estaría alienado ni respecto de la naturaleza (que transforma directamente con sus manos), ni respecto del fruto de su trabajo (que le pertenecería), ni respecto de sí mismo (porque todo artesano es el propio patrón y el propio obrero). *Nosotros no explotamos a nadie* repetía el padre. El artesano debe poder ganar con dignidad y con las propias manos su sustento (Labrador Méndez, 2012, p. 234).

El oficio otorga cierta dignidad al hombre, pero el escritor también le otorga dignidad al oficio. En una entrevista, Rafael Chirbes elogiaba a Ignacio Aldecoa porque "les hace ese regalo a las profesiones de darles un lenguaje, una sintaxis." (Ordovás, 2012) Además, comparar este oficio, u otro trabajo manual, con el del

³ Esta actividad remite directamente al crecimiento de la construcción en la costa levantina antes del colapso inmobiliario en el año 2008. Según Josep Boira en su ensayo *Valencia, la tormenta perfecta* (2012), entre 1997 y 2006 se construyeron más de 700 000 viviendas en unas 16 000 hectáreas, repartidas entre las provincias de Alicante y Valencia.

escritor es un *topos* en la historia literaria y, desde el siglo XVIII, también sirve para reivindicar una postura democrática del escritor-trabajador⁴. De este *topos* se nutre Javier Lluch Prats en su artículo "La forja de un escritor: Rafael Chirbes, ensayista", con un subtítulo, "El taller de Chirbes: la voz de la verdad". Si bien el padre de Esteban repite incasablemente "nosotros no explotamos a nadie" (Chirbes, 2013, p. 234), esta idea se derrumba cuando su hijo se asocia con el estafador de la historia, Tomás Pedrós, una asociación que llevará a la empresa familiar a la quiebra, obligándola a despedir a sus empleados. "Claro que lo saben [...] dónde fue a parar mi participación. El cubo de la basura" (Chirbes, 2013, p. 56). Se aniquila aquí el patrimonio material.

Un bucle de causas y efectos –miedo, dependencia, pobreza, sedentarismo– llevan al padre, ese "oscuro murciélago", a aceptar, sin decir palabra, su reclusión en esa "prolongación de la cárcel" que es la carpintería. Víctima de la guerra civil española (1936-1939), seguirá siendo, hasta el final de su vida, el marginal, el invisible, el que, a pesar de todo, estorba, "como una sombra a través de la que se puede pasar, falto de densidad" (Chirbes, 2013, p. 94). Dejará, como único rastro, unas notas escritas entre los años cuarenta y sesenta, en el reverso de hojas de calendarios, que Esteban encuentra sueltas en el despacho de la carpintería. En la segunda parte de la novela, una voz intermediaria (Chirbes, 2013, p. 342) introduce una de ellas, fechada entre junio y noviembre de 1960. Pero este testimonio está incompleto y ya empieza a desvanecerse. Según la posdata de la voz intermediaria a las notas del padre, tras la cual podríamos desenmascarar al propio autor, todo lo que había en el taller del carpintero (cartas, objetos, ropa...) será incinerado junto con otros restos en el vertedero de Olba. Las palabras del padre se volverán estériles al no haber sabido transmitir las a su hijo. Se aniquila aquí el patrimonio moral.

2. El pantano: el patio trasero de las civilizaciones

Tras pasar varios años en Extremadura, Chirbes regresó a la Comunidad Valenciana para ser testigo de una sucesión de desastres. En sus diarios, algunos de los cuales siguen inéditos⁵, Rafael Chirbes pone de manifiesto tanto la impaciencia, la inestabilidad y el cinismo como el "carpe diem oportunista" del pueblo valenciano y la total falta de valores frente al dinero de sus dirigentes. Como resultado, las canteras a cielo abierto, el hormigón y los vertederos son heridas infligidas a los paisajes de su infancia. Para apreciar la extrema atención de Chirbes hacia el paisaje, basta con echar un vistazo a los artículos publicados en la revista gastronómica *Sobremesa*, de la que fue primer director en 1984, como el que dedicó a la transformación de las aguas saladas de la Albufera en un lago de agua dulce de contornos imprecisos y a la destrucción de sus arrozales⁶.

La destrucción de este paraíso natural es el resultado de la "tormenta perfecta" que azotó a la Comunidad Valenciana a principios del siglo XXI. Esta metáfora, habitual en el lenguaje estadounidense para designar la combinación de elementos

⁴ Sobre este aspecto, véase Jérôme Meizoz en *Le Gueux philosophe*, Antipodes, Genève, 2003 y *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Slatkine Erudition, Genève, 2007.

⁵ Hasta la fecha se publicaron *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2* (2021), que reúne algunos de los cuadernos escritos por Rafael Chirbes entre 1985 y 2005 y *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4* (2022) con cuadernos escritos entre 2005 y 2007.

⁶ Rafael Chirbes, "Viaje a la Albufera de Valencia. Sombras del pasado", *Sobremesa*, nº 152, noviembre 1997, pp. 52-64.

dispares e improbables, causantes de una perturbación meteorológica, económica o política sin precedentes, fue retomada en 2012 por el geógrafo Josep Vicent Boira para definir el caso español y, más concretamente, el valenciano. Traza un dramático paralelismo entre el colapso de finales de la década de 2000 y el de 1898, una fecha fatídica para España. La actividad inmobiliaria, los beneficios desmedidos y las malas prácticas constituyeron lo que denomina “la trilogía de la corrupción y la degradación de la vida pública y privada en España y especialmente en la Comunidad Valenciana” (Boira, 2012, p. 161).

Repasemos algunos de los escándalos que estallaron en los años anteriores a la publicación de *En la orilla*. Tras la polémica construcción del parque temático Terra Mítica en Benidorm, la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia, el aeropuerto sin aviones de Castellón y la quiebra de la Caja Mediterránea (CAM), más de veinte directivos de la Empresa Metropolitana de Aguas Residuales (EMARSA) fueron juzgados por corrupción, malversación y uso de información privilegiada. Al mismo tiempo, los trabajadores encargados de la limpieza de los colegios públicos de Valencia, contratados por EULEN, cobraban entre 500 y 600 euros al mes y sus sueldos llevaban congelados tres años. Joaquín, uno de los narradores y antiguo empleado de la carpintería, hace un largo alegato a su favor y concluye: “sólo somos reyes de una cosa, y es la basura” (Chirbes, 2013, p. 283). En Olba, el pantano hace oficio de vertedero al aire libre, que funciona como un palimpsesto donde cada capa borra las huellas de la anterior. Patio trasero de la población circundante, se convierte en cementerio de los maquis de la Guerra Civil y de sus ideales, escondite de la mafia rusa, basura en el que el albañil Bernal arroja su asfalto y en la que Esteban tira su teléfono móvil. Como el de Macondo en *Cien años de soledad*, este pantano aísla y destruye. Sin embargo, es el lugar uterino al que Esteban pretende volver. En *En la orilla*, como en los diarios de Chirbes, el pantano aparece esporádicamente como el lugar del paraíso perdido de la infancia, cuando iba de caza o de pesca con su tío. Rafael Chirbes no era un ecologista declarado, pero al igual que el escritor Miguel Delibes en su discurso “Un mundo que agoniza”, pronunciado con motivo de su ingreso en la Real Academia Española en 1975, la feroz denuncia de la degradación del paisaje da pie a una crítica del progreso tal y como se nos impone. La descripción sarcástica que hace Esteban del trabajo de empaquetado de frutos secos en una empresa local conduce a una inversión de los valores contemporáneos:

Al empleado de la empresa envasadora que abre y cierra sus puertas en un no lugar que antes fue huerta, lo rodean sacos procedentes de otros no lugares situados en las cuatro esquinas del mundo y él mete en la bolsa un pellizco del contenido de cada uno [...] y, concluida la selección, sella, retractila la bolsa de plástico que ha acabado por reunirlos hasta formar un familia heterogénea, mundializada y multicultural en feliz convivencia dentro del plástico (Chirbes, 2013, p. 149).

La tecnología, al inmolar la naturaleza en el altar de la modernidad, priva a los pueblos de sus paisajes, de sus recuerdos y, por extensión, de parte de su identidad. En *En la orilla*, la zona de la Marina Alta era un coto de caza comunal, pero la tierra fértil se dividió en unas pocas fincas como La Citrícola o Dalmao. Lo que quedó se convirtió en un espacio de transición, un lugar “indefinido”, “lleno de gente” pero siempre “vacío”. Cada uno de los personajes acaba exigiendo a los responsables de la masificación, la sobreexplotación y la contaminación, esa forma de *slow violence*

denunciada por Rob Nixon⁷, que les rindan cuentas. En este sentido, resultan especialmente patéticas las exclamaciones que puntúan los monólogos interiores de las esposas de Álvaro y Joaquín, los dos empleados modelos despedidos por Esteban. Sin embargo, la única intervención del promotor Tomás Pedrós, responsable de la quiebra de la carpintería, no aporta ninguna forma de reparación a sus víctimas. En el breve capítulo final, sentado en la sala de embarque, se entrega a una obscena enumeración de bienes preciosos: “lingotes de oro, joyas, diamantes, rubíes, zafiros”, y observa, última provocación, que las joyas de su mujer “siguen conservando el valor que tenían el octavo día de la creación del mundo, cuando Eva vio una serpiente y le echó mano creyéndose que era un collar de esmeraldas.” (Chirbes, 2013, p. 437)

3. El cuerpo, la carroña: desde la podredumbre

La primera imagen de la novela es la de una mano putrefacta en la boca de un perro⁸. Para el lector valenciano en particular, remite a la imagen sugerida por el escritor naturalista Vicent Blasco Ibáñez en *Cañas y Barro* (1902), donde el cadáver de un niño, masa sanguinolenta arrojada primero a un lago y encontrada después en la boca de un perro, formaba parte de una cadena trófica. En *En la orilla*, los restos que se depositan en sucesivas capas en el fondo del pantano son los de los eternos perdedores de la historia: los maquis durante el franquismo, las víctimas de la mafia rusa, los parados y, finalmente, el propio protagonista. Pero estos cadáveres no son sólo un eslabón trófico en el ecosistema del pantano. Al principio tomados como desechos por Ahmed, su descubrimiento responde a la instrumentalización de unos cuerpos que se han vuelto inútiles.

Para Jean-Claude Séguin: “les mains sont le lieu d'un contact au monde, en tant que telles, elles sont à la fois le premier maillon de la communication et l'ultime rempart vers autrui” (Séguin, 1998, p. 130). En *En la Orilla*, las manos son también el símbolo de la profesión. Esteban fija a menudo su atención en las manos de su padre:

Le miro las manos rugosas, dedos torcidos, callosidades, yemas irregulares, deformes, las manos herramientas que tantas veces habían atenuado las mías [...] A mí también me falta la yema del pulgar, el de la mano derecha, y parte del dedo anular de la izquierda, y tengo aplastado el índice de la derecha ¿Conoces algún carpintero que no haya sufrido esas pequeñas mutilaciones? Benévolas heridas de una profesión apacible, el bueno de San José (Chirbes, 2013, p. 419).

A través de los ojos de Esteban, las manos de los carpinteros, Álvaro, Joaquín y Jorge, son como juncos o troncos de olivo, de notable calidad instrumental. Las manos bellas, como el cuerpo bello, sólo son las manos útiles y productivas. Los propios cuerpos se convierten en “herramientas mal pagadas”, objetos de consumo al servicio de unos pocos privilegiados. Los cuerpos de las prostitutas, expuestos a la vista de los camioneros en la carretera 332 por 45 euros, son de mármol, café o

⁷ En 2011, Rob Nixon publicó un ensayo titulado *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, en el que sostiene que los efectos destructivos de las políticas neoliberales sobre el medio ambiente, como la formación del Vórtice de Residuos del Océano Pacífico Norte, son graduales y dispersos, y por tanto invisibles para las poblaciones más privilegiadas.

⁸ Para Germán Labrador Méndez, esta mano “señala, sin querer, el camino sangriento que conduce desde la crisis actual a la escena primordial de la historia española, a la *acumulación por desposesión* de la guerra civil, a la victoria de una oligarquía que, desde entonces, ha resultado *permanente*.” (Labrador Méndez, 2015, p. 31)

ébano. El cuerpo se convierte en pez, trofeo, masa oscura, objeto transitorio, desvergonzadamente escenificados en esta representación barroca. Pero con el paso de las páginas, el ser humano quedará reducido a un “malcosido saco de porquería” (Chirbes, 2013, p. 134) contraponiendo su peso a la futilidad e inconsistencia de sus ideas. Si los desechos son, inicialmente, los marcadores y organizadores del espacio, los cuerpos, convertidos en desechos por su inutilidad, son el espejo del miedo secular de la sociedad al desorden y el símbolo de lo que las sociedades consideran más repulsivo. La sumisión última de estos cuerpos y sus cadáveres, omnipresentes en *En la orilla*, podría ser la ilustración de una forma de biopoder⁹ que ejercería un control racional sobre los cuerpos colocando a sus rechazados, al *chandala*¹⁰, en el umbral de la sociedad.

La vida misma se convierte en un “gran despilfarro”, e incluso en un “despilfarro múltiple”, según Esteban. Este es el término que utiliza, por ejemplo, para definir sus escarceos sexuales con Leonor cerca del pantano, durante los cuales se consume a sí mismo, en vano. La energía liberada, aunque impregna el pantano, se desperdicia. Este término también está presente en los diarios del autor, especialmente cuando denuncia las conexiones de Rafael Blasco, conseller de la Generalitat Valenciana y antiguo maoísta del FRAP, con el constructor Juan Albiñana (2006). Y es que, en la obra de Rafael Chirbes, se retrata la hipocresía de toda una generación, cuyos ideales de oposición al franquismo se desplegaron en vano y se diluyeron con la transición democrática de 1975.

En su tesis *Nuevos realismos e imaginarios sociales de la modernidad en la novela española contemporánea (2001-2011)*, Anne-Laure Rebreyend sostiene que el gesto de Rafael Chirbes se inscribiría en una línea ecomarxista “quoiqu'implicite et ténue” (Rebreyend, 2017, p. 359). Este hilo de lectura, poco desarrollado al ser periférico, merece ser seguido, ya que la influencia de la dialéctica marxista en la juventud de Rafael Chirbes es innegable. Sin embargo, con los años, quedó reducida a un discurso, incapaz de salvar a “toda esa gente que apenas respira, atrapada por la viscosidad de la miseria”, porque el marxismo, como el capitalismo, no rompería con el proyecto de dominación racional de la naturaleza, percibida como fuerza productiva y sometida a los deseos humanos. El ser humano, primer productor de residuos (Monsaingeon, 2017), y su cuerpo, objeto convertido en residuo, solo consiguen alterar la pureza de su entorno natural. Al invertir este equilibrio, la estética de los residuos desplegada en *En la orilla* sirve de reparación al medio. Al volver a sus orígenes, el medio acuático, los cadáveres putrefactos de Esteban y su padre prestan así un último servicio al gran santuario que es el pantano: “Un cadáver arrojado al mar es un favor que se le hace al medio, nutriente que mordisquean los peces con sus boquitas frías” (Chirbes, 2013, p. 44). A punto de morir, Esteban echa una mirada panorámica a todo el Golfo. A medida que su horizonte se desvanece, la historia de su propia desaparición en las pestilentes aguas del pantano, se hace eco de las

⁹ Véase Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Livre 1, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

¹⁰ El *chandala*, “devorador de perros”, es un término utilizado en el hinduismo para designar a los cazadores y, por extensión, en la India, a los individuos sin nobleza, los criminales, los rechazados. Este término fue retomado por Nietzsche en *La voluntad de poder II* (1901), en el marco de una reflexión sobre la decadencia de las sociedades que multiplican los “fracasos y las formas monstruosas” al mismo tiempo que avanzan.

páginas iniciales de la novela, cuando vio el mundo “hundir[se] en mierda” (Chirbes, 2013, p. 36).

La única salida sería buscar una forma de inocencia en los más humildes e, incluso, en el perro de Esteban, “el ángel de la historia” según Rafael Chirbes. La mirada empática y compasiva que dirige hacia ellos siembra las semillas del futuro y ofrece un atisbo de vida más digna, como “la precisión del vuelo del pájaro, la quebradiza luz del sol naciente que empañaba en suave oro el azul [...] ilusión de libertad, un gozo incontaminado” (Chirbes, 2013, p. 328).

Bibliografía

- BOIRA, J. (2012). *Valencia, la tormenta perfecta*. Barcelona: RBA Libros.
- CHIRBES, R. (2013). *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.
- LABRADOR MÉNDEZ, G. (2012). *En la orilla* de Rafael Chirbes, proteínas y memoria. *Túria*, 112, pp. 225-234.
- LABRADOR MÉNDEZ, G. (2015). La Marea caníbal. La Lógica cultural de la temporalidad de crisis en España, entre revolución, biopolítica, hambre y memoria. *Archivo de la Frontera*, pp. 2-40.
- LÓPEZ DE ABIADA, J.M. (2011). A modo de prólogo. In LÓPEZ BERNASOCCHI, A. & LÓPEZ DE ABIADA, J.M. (eds.). *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*. Madrid: Verbum.
- MONSAINGEON, B. (2017). *Homo Detritus*. Paris: Seuil.
- ORDOVÁS, J.J. (2012). Sin historia no hay novela. *Túria*, 109-110, pp. 324-340.
- REBREYEND, A.L. (2017). Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011). *Littératures*. Universités Michel de Montaigne. Bordeaux III, (NNT : 2017BOR30043).
- SEGUIN, J.C. (1998). Le langage des mains dans *El Verdugo*. *Cahiers du GRIAS*, 6, pp. 127-146.

Madeleine Férat ou la mémoire dans la peau : l'imprégnation comme procédé mémoriel dans le roman naturaliste

Madeleine Férat or "la mémoire dans la peau": impregnation as a memorial process in the naturalist novel

Katherine Rondou

HEPH-Condorcet

Université libre de Bruxelles

 <https://orcid.org/0000-0002-6936-3147>
katherine.rondou@condorcet.be

Résumé : À l'époque où Émile Zola publie *Madeleine Férat* (1868), le motif de la courtisane amoureuse constitue déjà un poncif romantique. Le futur chef de file des naturalistes souhaite par conséquent prendre ses distances avec une conception dépassée de la femme perdue repentie et s'empare de l'incarnation par excellence de la pécheresse convertie dans l'imaginaire judéo-chrétien, sainte Marie-Madeleine, afin de la détourner. Alors que les évangiles construisent le personnage sur la dichotomie de la chute et de la rédemption, le romancier refuse à son héroïne l'oubli de son passé. L'écrivain suggère d'un chapitre à l'autre la progression implacable de la destinée dramatique de Madeleine Férat et modernise le *Fatum* antique, comme il le fera par la suite dans les *Rougon-Macquart*, en s'inspirant des théories médicales de son temps, ici les publications du Dr Prosper Lucas sur l'imprégnation séminale. Madeleine Férat subit malgré elle la domination de lois physiologiques qui s'opposent à ses valeurs morales, et le suicide semble dès lors son unique échappatoire. Sous la plume de Zola, Marie de Magdala devient une héroïne tragique.

Mots-clés : naturalisme français, Émile Zola, mémoire, imprégnation, Marie de Magdala.

Abstract: By the time Émile Zola published *Madeleine Férat* (1868), the motif of the amorous courtesan was already a Romantic cliché. The future leader of the Naturalists therefore wished to distance himself from an outdated concept of the repenting lost woman, and seized upon the embodiment par excellence of the converted sinner in the Judeo-Christian imagination, Saint Mary Magdalene, in order to subvert it. While the Gospels build the character on the dichotomy of fall and redemption, the novelist does not allow his heroine to forget her past. Chapter after chapter, the writer suggests the relentless progression of Madeleine Férat's dramatic destiny, modernising the ancient *Fatum*, as he will later do in the *Rougon-Macquart* novels, by drawing on the medical theories of his time, in this case Dr Prosper Lucas's publications on seminal impregnation. In spite of herself, Madeleine Férat is subject to the domination of physiological laws that clash with her moral values, and suicide seems to be her only way out. Under Zola's pen, Marie de Magdala becomes a tragic heroine.

Keywords: French naturalism, Emile Zola, memory, impregnation, Mary of Magdala.

L'intérêt des écrivains naturalistes, et plus particulièrement d'Émile Zola (1840-1902), pour les sciences médicales a depuis longtemps été démontré (Lavielle, 2017, pp. 488-492). Une théorie en particulier, l'imprégnation séminale de Prosper Lucas (1808-1885) (Lucas, 1847-1853)¹, retient notre attention dans le cadre d'une réflexion sur les représentations de la mémoire dans les écrits réalistes et naturalistes, en ce qu'elle permet aux écrivains de définir au niveau romanesque une expérience mémorielle propre au mouvement littéraire. Les travaux du Dr Lucas définissent une hérédité par influence, selon laquelle un enfant reçoit – en plus de celui de ses deux parents – l'héritage « génétique » du premier amant de sa mère, marquée d'une empreinte indélébile lors de son premier rapport sexuel. Zola prend sans doute connaissance de la théorie de l'imprégnation une première fois, vers 1859-1860, à travers la lecture de *L'Amour* et de *La Femme* de Michelet (Cressot, 1928, pp. 382-389 ; Bastin-Hélary, 2017, pp. 365-366 ; Mitterand, 2014, pp. 417-418 ; Id., 1999, t. 1, pp. 236-237). Il retrouve ensuite les travaux de Prosper Lucas en 1864 sous la plume du journaliste et helléniste Émile Deschanel (1819-1904). Zola assiste à plusieurs de ses conférences et travaille chez Hachette, lors de la publication de *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle*, qui se réfère notamment aux travaux de Lucas (Mitterand, 1999, t. 1, p. 345). Un long résumé et une synthèse plus succincte de l'ouvrage de Lucas apparaissent enfin dans les dossiers préparatoires des Rougon-Macquart de 1868-1869 (Mitterand, 1999, t. 1, p. 710). Nous avons malheureusement perdu le dossier préparatoire de *Madeleine Férat* (Mitterand, 1999, t. 1, p. 619), le roman de 1868 que nous étudierons dans cet article, et ne pouvons donc affirmer que Zola avait lu les travaux de Lucas au moment de la rédaction du texte. Sa connaissance, au moins indirecte, de l'imprégnation séminale ne fait cependant aucun doute, nous y reviendrons.

Zola exploite l'imprégnation séminale à deux reprises dans son œuvre, dans un roman de jeunesse de 1868, *Madeleine Férat*, et dans un volume des *Rougon-Macquart*, *Nana* (1893), dont le personnage éponyme, fille de Coupeau et Gervaise, présente les traits psychologiques de Lantier, le premier amant de sa mère (Parrat, 2005, pp. 45-51). L'intérêt particulier de l'héroïne de 1868, par rapport à Anna Coupeau, réside dans la superposition d'une expérience mémorielle propre au naturalisme, une mémoire « physiologique » fixée dans le corps du personnage, et d'une mémoire « spirituelle », inspirée du catholicisme : le remords des péchés passés. Les conclusions de Jacques Noiray s'appliquent parfaitement au roman de 1868 :

En effet, le matérialisme physiologique qui sert de substrat scientifique et idéologique à la psychologie zolienne conduit l'auteur des *Rougon-Macquart* à supposer, dans tous les domaines de la vie physique ou morale, une hypostase commune, une sorte de lieu commun universel qui est la chair. (Noiray, 2015, p. 345).

En enracinant biologiquement le péché sexuel dans le corps de Madeleine Férat, que de nombreux éléments narratifs associent à sainte Marie-Madeleine, parangon de la prostituée repentie, Zola entrave l'expiation de son héroïne, lui impose le souvenir

¹ Pour la société victorienne, le lecteur peut consulter l'ouvrage de Béatrice Laurent, *Water and Women in Victorian Imagination* (Laurent, 2021, p. 114).

humiliant d'un passé honteux et lui refuse tout accès à la rédemption (Rondou², 2014, pp. 155-157 ; Wilson, 2015, pp. 127-144).

Afin de mieux comprendre les caractéristiques de la réécriture zolienne du personnage évangélique, il ne nous semble pas inutile de rappeler brièvement les grandes lignes du destin exceptionnel de la « sainte amante du Christ ». Marie-Madeleine³ grandit dans une riche famille juive de Magdala, et se laisse aller à la luxure, jusqu'à sa rencontre avec Jésus. Elle renonce alors à ses péchés passés, demande en larmes le pardon de ses fautes aux pieds du Messie lors de la célèbre scène de l'onction, et obtient la rédemption « parce qu'elle a montré beaucoup d'amour » (Lc 7, 47). Elle devient une fidèle disciple du Christ, et l'accompagne dans sa vie publique, afin de le soutenir et de bénéficier de son enseignement. Elle fera partie des rares compagnons encore aux côtés du Messie lors de la Passion, et sera élue pour voir, la première, le Ressuscité et annoncer le miracle aux apôtres. Comme de nombreux chrétiens, elle prêche l'évangile à Jérusalem, mais s'attire rapidement la colère des autorités juives. Elle est condamnée à prendre place, avec ses compagnons, sur un navire sans gouvernail, abandonné en Méditerranée. Les disciples parviennent toutefois sains et saufs dans le sud de la France, et entreprennent d'évangéliser la région. Madeleine convertit la population marseillaise, mais désire ensuite se retirer du monde, afin de se consacrer à la prière. Elle passe les dernières années de son existence dans une grotte isolée, la Sainte-Baume, où elle bénéficie chaque jour de sept extases mystiques. Elle meurt dans la paix du Seigneur, et prolonge ses miracles au-delà de la mort, en accordant notamment une protection particulière aux femmes enceintes et aux enfants en bas âge (Voragine, 2004 [1261-1266], pp. 509-521 ; Phalip, Perol et Quincy-Lefèvre, 2009 ; Sclafer, 1996, pp. 101-122).

Le personnage connaît un énorme succès dans les arts et les lettres depuis plus de deux mille ans⁴, et – comme tous les saints – est rapidement associé à des attributs qui facilitent son identification. En souvenir de la scène de l'onction (Lc 7, 36-50), où elle baigne les pieds de Jésus de ses larmes et d'un riche parfum, et les essuie de ses cheveux, Marie-Madeleine est systématiquement représentée avec une longue chevelure (Baert, 2003, pp. 10-13 ; Lesbros, 1995), et souvent associée à un pot d'onguent (Backès, 1999), en attitude de pleureuse (Boraud, 1996).

² Thèse soutenue à l'Université libre de Bruxelles en 2006.

³ Sainte Marie-Madeleine résulte de la superposition de trois figures évangéliques : Marie de Magdala, Marie de Béthanie et la pécheresse anonyme de Luc. L'assimilation ou la distinction de ces trois figures féminines, connue sous l'appellation « Question des trois Marie », est bien trop complexe pour que nous l'abordions dans le cadre restreint de cet article. Il existe une abondante littérature scientifique à ce sujet et le lecteur pourra se faire une idée précise des tenants et aboutissants de cette controverse en consultant notamment les travaux de l'Abbé Faillon (Faillon, 1848) de Victor Saxer (Saxer, 1992, pp. 674-701 et pp. 818-833), et d'Anselm Hufstader (Hufstader, 1969, pp. 31-60).

⁴ La bibliographie scientifique consacrée à Marie de Magdala est particulièrement abondante, le lecteur pourra se référer entre autres aux travaux d'Elisabeth Pinto-Mathieu (Pint-Mathieu, 1997), de Marilena Mosco (Mosco, 1986), de Régis Burnet (Burnet, 2004), de Barbara Baert (Baert, 2002), de Jacques Chocheyras (Chocheyras, 1990), d'Isabelle Renaud-Chamska (Renaud-Chamska, 2016), de Jean-Baptiste Auberger (Auberger, 2006), de Lilia Sebatiani (Sebatiani, 1992) et d'Edmondo F. Lupieri (Lupieri, 2019).

chevelure (Baert, 2003, pp. 10-13 ; Lesbros, 1995), et souvent associée à un pot d'onguent (Backès, 1999), en attitude de pleureuse (Boraud, 1996).

Ce bref résumé nous permet d'isoler les invariants du thème magdaléen (le péché, la conversion, les attributs, l'étude des préceptes christiques, etc.) et de prendre conscience des multiples portraits féminins (la prostituée, la sainte, la disciple, l'amante, l'ermitte, la myrrophore, etc.) auxquels le personnage livre accès. Cette polysémie explique évidemment le succès du mythe littéraire, qui peut aisément s'adapter à l'image de la femme, telle que l'artiste se la représente, en fonction de son milieu social, politique, religieux, esthétique, etc. et de ses propres obsessions. Nous assistons ainsi à de multiples métamorphoses du mythe littéraire, du Moyen Âge à nos jours (Montandon, 2002, pp. 1261-1267 ; Frenzel, 1992, pp. 496-499 ; Burnet et Rondou, 2016, V. 2, pp. 1538-1545).

Émile Zola met en scène le thème magdaléen à trois reprises, un choix qui n'a rien d'étonnant vu la popularité du mythe littéraire au XIX^e siècle (Rondou, 2014)⁵. Le thème magdaléen s'inscrit en effet dans le motif plus large de la courtisane amoureuse, largement exploité par les auteurs de la première moitié du XIX^e siècle, de *Marion de Lorme* (1831) de Victor Hugo à *Fernande* (1844) de Dumas père, en passant par *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847) de Balzac, sans oublier l'exemple sans doute le plus célèbre : *La Dame aux camélias* (1848) d'Alexandre Dumas fils (Bailbe, 1980, pp. 227-239)⁶. L'intérêt de Zola pour le personnage évangélique est cependant précisément circonscrit dans le temps, puisqu'il s'agit de trois œuvres de jeunesse : une pièce de théâtre, *Madeleine* (1865) et deux romans, *Madeleine Férat* (1868) et *La confession de Claude* (Lacroix, 1865). Le romancier s'intéresse donc à la pécheresse évangélique, et à son corollaire romantique, la prostituée sanctifiée par l'amour, à une époque où Marguerite Gautier et ses consoeurs deviennent un poncif éculé de la génération précédente.

La confession de Claude – dont nous ne dirons que quelques mots puisque le thème magdaléen ne donne lieu à aucun procédé mémoriel dans ce roman – témoigne de cette évolution esthétique, tout en s'appuyant sur une expérience du romancier. Fraîchement installé à Paris, le jeune Zola tombe amoureux en 1861 d'une prostituée, Berthe (Laurence dans le roman), qu'il tente en vain de réhabiliter (Krakowski, 1974, p. 28 ; Becker, 1993, pp. 176-198 ; Mitterand, 1999, t. 1, pp. 294-299 ; Id., 1999, t. 1, pp. 462-469 ; Id., 1999, t. 1, pp. 469-475) et transpose ensuite son échec en roman épistolaire à une voix.

Autrefois, lorsque notre pensée s'arrêtait sur ces malheureuses filles, ce n'était qu'avec miséricorde et pitié. Nous rêvions la sainte tâche de la Rédemption. Nous demandions à Dieu de nous envoyer une âme morte pour la lui rendre jeune et blanche de notre amour. La foi de nos seize ans devait faire croire et s'incliner les pécheresses. Alors, nous étions Didier pardonnant à la Marion et l'avouant pour épouse au pied de l'échafaud. Nous grandissions la courtisane de la hauteur de nos tendresses. Eh bien ! aujourd'hui, je puis être

⁵ Pour une étude plus globale des représentations des thèmes bibliques dans l'œuvre de Zola, le lecteur peut se référer aux travaux de Clélia Anfray (Anfray, 2010), d'Anthony John Evenhuis (Evenhuis, 1998) de Roger Ripoll (Ripoll, 1981, pp. 90-124).

⁶ Notons que l'intérêt pour la réhabilitation des prostituées s'inscrit de manière générale dans les préoccupations sociales du XIX^e siècle, plus particulièrement durant la seconde moitié du siècle (Borie, 1973, p. 45 ; Corbin, 1982 ; Michaud, 1980, p. 377-388).

Didier. Marion est là, tout aussi impure que le jour où il lui pardonna ; sa robe dénouée de nouveau demande une main qui la referme ; son front pâli réclame un souffle pur qui lui rende la rougeur de sa jeunesse. Ce que nous souhaitions dans notre sainte folie, je l'ai trouvé sans le chercher. Puisque Laurence est venue à moi, je veux, au lieu de me souiller à la flétrissure de son cœur, lui donner la virginité du mien. Je serai prêtre, je relèverai la femme tombée et je pardonnerai (Zola, 2002 [1865], pp. 423-424).

Le narrateur comprendra toutefois à ses dépens que la réalité est bien différente de la scène romantique. Loin de la Marion hugolienne, Laurence reste coquette, tout en se complaisant dans sa saleté, déteste le travail et regrette l'animation de sa vie passée. L'échec de la réhabilitation provient toutefois essentiellement des lacunes de Claude lui-même, uniquement animé d'un sentiment de pitié. Le héros zolien n'est ni Didier, profondément épris de la courtisane, ni Dieu.

Puis, je me suis dit que la faute était peut-être à moi, si je ne pouvais me faire comprendre. Didier aimait la Marion ; il ne cherchait point à sauver une âme, il aimait simplement, et il fit ce miracle que ma raison et ma bonté cherchaient en vain à accomplir. Un cœur ne s'éveille qu'à la voix d'un cœur. L'amour est le saint baptême qui, de lui-même, sans la foi, sans la science du bien, remet tous les péchés. Moi, je n'aime pas Laurence. Cette fille, froide et ennuyée, ne me cause que dégoût (Zola, 2002 [1865], p. 428).

Voici un mois à peine, j'étais encore un sot, je vous parlais naïvement de la Rédemption des filles. Certes, à m'entendre, un vieillard eût à la fois souri de son meilleur sourire et secoué ironiquement la tête : il aurait donné le sourire à la jeune âme qui avait foi en toute perfection, et adressé le sourire à l'absurde petit garçon qui tentait hardiment le miracle que Jésus seul a pu faire. [...]. Ecoutez, frères, lorsque la Madeleine se traînera à vos pieds, maudissant ses erreurs passées, vous promettant une nouvelle jeunesse d'amour, ne la croyez pas. Le Ciel est avare de prodiges. La Providence entrave rarement nos fatalités. Dites-vous que le mal est puissant, et qu'en ce monde le mensonge ne se fait pas vérité pour l'unique soulagement d'une pauvre âme qui souffre. Repoussez la Madeleine, niez ses larmes et son cœur, raillez toute Rédemption. Voilà la sagesse (Zola, 2002 [1865], p. 439)⁷.

L'échec du héros zolien sera d'autant plus cuisant qu'incapable de détourner Laurence de la prostitution, décidément une Madeleine manquée, il préfère s'avilir à ses côtés.

N'ai-je pas parlé de Rédemption ? Je voulais que Laurence redevînt vierge. La sottise histoire ! Il était bien plus simple que je devinsse indigne. Aujourd'hui, nous nous aimons. [...]. Je ne veux pas d'une autre Laurence, je ne veux pas d'une innocence, âme blanche au visage rose (Zola, 2002 [1865], p. 455).

⁷ Le lecteur retrouve déjà ce rejet de la Rédemption dans une lettre à Baille du 10 février 1861 : « Je puis te parler sagement de la fille à parties. Parfois il nous vient, à nous autres, cette folle idée de ramener au bien une malheureuse, en l'aimant, en la relevant du ruisseau. Nous croyons remarquer en elle un bon cœur, une dernière lueur d'amour, et, sous un souffle de tendresse, nous tâchons d'activer l'étincelle et de la changer en un brasier ardent. D'une part, notre amour-propre est en jeu, de l'autre, nous répétons de belles pensées telles que celles-ci : que l'amour lave toute souillure, qu'il suffit à lui seul pour contrebalancer tous les défauts. Hélas ! La fille à parties, créature de Dieu, a pu avoir en naissant tous les bons instincts ; seulement l'habitude lui a fait une seconde nature. Je ne dis pas que son cœur soit toujours corrompu par caractère, mais toujours la trace des débauches y demeure, toujours le bien y a été effacé par le mal » (Zola, 1978 [1861], V.1, pp. 263-264).

Zola revient au thème magdaléen la même année, dans une pièce de théâtre jamais jouée à l'époque⁸, *Madeleine* (Zola, 2002 [1865], pp. 575-619), dont le titre initial, *La Madeleine*, souligne encore davantage le lien avec le personnage évangélique (Becker, 1993, pp. 204-214 ; Mitterand, 1999, t. 1, pp. 459-462). L'écrivain adapte trois ans plus tard la pièce en roman, *Madeleine Férat*, publié en feuilleton, sous le titre *La Honte*, dans *l'Événement illustré*, du 2 septembre au 20 octobre 1868, et en volume le 7 décembre 1868 chez Albert Lacroix (Mitterand, 1999, t. 1, pp. 619-621). Zola conserve la trame initiale de la pièce : l'héroïne, tendre épouse et mère dévouée, ne parvient pas à échapper à un premier amour, antérieur à la rencontre de son époux, et préfère se suicider. Les procédés narratifs mis en place pour souligner l'importance de la mémoire, et l'impossibilité d'échapper au passé, évoluent cependant entre les deux textes. Zola reprend dans la pièce et le roman la négation des versets lucaniens « ses péchés, ses nombreux péchés, lui seront remis parce qu'elle a montré beaucoup d'amour » (Lc 7, 47), ainsi que l'avancée inéluctable du destin à travers les personnages de la servante et de l'ancienne compagne de Madeleine, à l'époque où elle vivait avec son amant, et la mise en abyme de l'amour tragique par une référence à Roméo et Juliette dans la pièce, à Pyrame et Thisbé dans le roman. Ces éléments bénéficieront d'un développement beaucoup plus important dans *Madeleine Férat*, dont le genre permet évidemment à l'auteur des longueurs impossibles dans un drame en trois actes. Toutefois, le processus mémoriel au centre de notre analyse, l'imprégnation séminale, n'apparaît que dans le roman.

Madeleine Férat perd ses parents alors qu'elle est encore enfant, et est élevée par un tuteur, Lobrichon, qui confie l'éducation de la fillette à un couvent, selon les habitudes du temps. Au terme de ses études, la jeune fille s'installe dans la maison de son tuteur, dont elle s'enfuit, une nuit, lorsque ce dernier tente de la violer. Elle erre dans Paris et rencontre un étudiant en médecine, Jacques, dont elle devient la maîtresse. Le jeune homme ne lui a jamais caché ses ambitions professionnelles (il souhaite voyager et exercer la médecine à l'étranger), et Madeleine est pleinement consciente du caractère temporaire de leur liaison. Elle se retrouve une nouvelle fois dans une situation précaire, au départ de Jacques, et rencontre alors un autre jeune homme, Guillaume de Viargues, dont elle tombe profondément amoureuse. Les jeunes gens deviennent amants, avant de se marier et de s'installer à la campagne, à la Noiraude, la propriété familiale de Guillaume, averti par son épouse, avant les noces, de sa première liaison. Le couple mène une vie tranquille et parfaitement heureuse, en compagnie de leur fille Lucie, et de l'ancienne nourrice de Guillaume, Geneviève, une vieille protestante aigrie et fanatique qui ne cache pas son inimitié pour sa nouvelle maîtresse. L'équilibre du couple vole cependant en éclats, lorsqu'un ancien camarade de Guillaume annonce sa venue, et que Madeleine reconnaît en lui son premier amant. Pour éviter une confrontation pénible, les époux décident de quitter la Noiraude avant l'arrivée de Jacques, et s'installent dans une auberge. Toutefois, les événements se précipitent et un destin inexorable semble empêcher l'héroïne d'oublier sa première liaison. Madeleine reconnaît la chambre d'hôtel, où elle a séjourné autrefois avec Jacques, aux représentations des amours tragiques de Pyrame et Thisbé (Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre IV, 55-166) qui la

⁸ La pièce sera finalement montée par Antoine, au Théâtre Libre, en 1889 (Mitterand, 2001, T. 2, p. 140).

décorent ; Jacques, désappointé par l'absence de Guillaume, décide de reprendre la route et fait escale dans la même auberge, où il vient discrètement saluer Madeleine, inconscient du trouble qu'il suscite ; Vert-de-gris, une ancienne compagne de Madeleine du temps de sa vie parisienne, se présente également à l'auberge : la jeune femme mène depuis des années une vie dissolue et présente des troubles psychologiques importants. Cette incarnation de ce qu'aurait dû être l'existence de Madeleine si la jeune femme n'avait pas épousé Guillaume, hantera ensuite l'héroïne jusqu'à la fin du roman, puisque la déséquilibrée poursuivra Madeleine à la Noiraude.

Si l'avancée du destin s'accélère à partir de la moitié du roman, lors de l'épisode de l'auberge, Zola annonce cependant déjà, entre les lignes, l'impossibilité pour son héroïne d'oublier ses années de jeunesse. La première description physique de la jeune femme, une rousse aux yeux verts, à la peau pâle et aux lèvres rouges, autrement dit, une femme fatale selon les canons de l'époque (Dottin-Orsini, 1993 ; Dijkstra, 1992 ; Praz, 1977), annonce au lecteur, dès les premières pages, que l'héroïne est intimement liée à la mort.

Un petit chapeau de paille rond coiffait ses admirables cheveux d'un roux ardent, aux reflets fauves, qui se tordaient et se massaient en un énorme chignon derrière sa tête. C'était une grande et belle fille dont les membres souples et forts annonçaient une rare énergie. Le visage était caractéristique. Le haut avait une solidité, presque une dureté masculine ; la peau se tendait fortement sur le front ; les tempes, le nez et les pommettes accusaient les rondeurs de la charpente osseuse, donnant à la figure le froid et la fermeté d'un marbre ; dans ce masque sévère, les yeux s'ouvraient, larges, d'un vert grisâtre et mat, qu'un sourire éclairait par moments de lueurs profondes. Le bas du visage, au contraire, était d'une délicatesse exquise ; il avait de voluptueuses molleses dans l'attache des joues, aux coins de la bouche, où se creusaient de légères fossettes ; sous le menton, mince et nerveux, se trouvait une sorte de renflement qui allait s'attacher au cou ; les traits n'étaient plus tendus et rigides, ils étaient gras, mobiles, couverts d'un duvet soyeux, ils avaient mille petits plans flexibles et devenaient d'une finesse adorable à certains endroits où le duvet manquait ; au milieu, les lèvres un peu fortes, d'un rose vif, paraissaient trop rouges pour ce visage blanc, à la fois sévère et enfantin (Zola, 1999 [1868], p. 33).

La longue chevelure rousse de l'héroïne, rappel de l'attribut magdaléen, revient très régulièrement sous la plume de Zola, et traduit les troubles sensuels de la jeune femme. L'écrivain souligne d'ailleurs la sérénité de Madeleine, lorsqu'elle devient mère, par un changement de coiffure : les cheveux dénoués avec une libre impudeur de l'amante sont désormais sagement rassemblés en un respectable chignon (Zola, 1999 [1868], p. 153). Zola reprend les connotations lascives associées à la chevelure rousse dans la culture populaire, et marque donc déjà dans le corps de son personnage une faute ineffaçable : la jolie rousse est, par essence, une femme lascive (André, 2004, pp. 195-207 ; id., 2007 ; Fauche, 1997 ; Melinkoff, 1993, pp. 33-56 ; id., 1983, pp. 31-46 ; id., 1993, pp. 145-159 ; id., 1993, pp. 220-222). Les lèvres rouges et la chevelure rousse de la jeune femme sont d'ailleurs, aux yeux de Geneviève, l'indice évident de son statut de pécheresse. La vieille protestante voit en sa maîtresse l'incarnation de Lubrica, le démon luxurieux qui tente saint Antoine dans la gravure qui orne sa chambre. La foi primitive de la servante la persuade qu'un démon habite

Madeleine, et lorsque la jeune femme s'effondre en sanglots aux pieds de son mari, tous deux bouleversés lorsque Madeleine avoue que l'ami d'enfance de l'un fut le premier amant de l'autre, Geneviève assimile les spasmes de l'héroïne aux mouvements de rage du diable, furieux de se voir démasqué, et psalmodie une prière d'exorcisme. Notons que le motif de la tentation, rare en littérature, fascine les peintres après 1840. Zola, qui s'essaie à la critique d'art et fréquente les cercles artistiques, a peut-être été influencé, dans ces pages, par les versions qui se peignaient encore vers 1860 (Lapp, 1972, p. 119).

La scène convoque ainsi deux invariants du thème magdaléen : l'onction lucanienne – Madeleine Férat, échevelée, se traîne en larmes aux pieds de son mari, qui lui pardonne – et l'exorcisme. Les évangiles de Luc (Lc 8, 2) et de Marc (Mc 15, 9) précisent en effet que Jésus avait libéré Marie de Magdala de sept démons, sans donner davantage de précision. Ces versets ont rapidement retenu l'attention de l'exégèse, qui propose globalement trois interprétations. Madeleine, comme d'autres personnages bibliques, a été la victime innocente du démon (Calmet, 1730, t. 2, pp. 634 ; Fleury, 1818, pp. 329-330) ; Jésus a guéri la Magdaléenne d'une maladie, physique ou mentale, inconnue au I^{er} siècle et donc imputée à une action démoniaque (Browning, 1996, p. 244 ; Anonyme, 1967, pp. 387-389 ; Hastings, 1963 [1909], pp. 628-629 ; Pirot, 1986, pp. 34-35 ; Loin-Lambert, 1998, p. 16) ; les sept⁹ démons symbolisent un état de perversion et l'intervention du Messie arrache la pécheresse à ses turpitudes¹⁰. La conclusion de l'évangile est cependant univoque : quelle que soit la signification exacte des sept démons, Marie de Magdala échappe à leur emprise grâce à l'intervention de Jésus. Zola avait d'ailleurs rappelé la rédemption magdaléenne un peu plus tôt dans le roman. Geneviève, comme à son habitude, lit la Bible à haute voix à la veillée, et choisit ce soir-là Lc 7, 36-50. Madeleine manifeste son intérêt pour un épisode qui lui offre l'espoir d'échapper à son propre passé, mais la réaction de la vieille servante est implacable : « Dieu le Père n'aurait pas pardonné » (Zola, 1999 [1868], p. 173). Ce sont d'ailleurs ces mots, à l'exception du conditionnel, qui concluent le roman, lorsque Geneviève découvre le cadavre de la jeune femme – « Dieu le Père n'a pas pardonné » (Zola, 1999 [1868], p. 368) – entérinant l'impossibilité pour l'héroïne d'échapper à sa première liaison.

La soumission au destin comme procédé mémoriel s'inscrit évidemment depuis longtemps en littérature, et ne constitue aucunement une spécificité du XIX^e siècle. En revanche, et nous l'annonçons en introduction, la rationalisation du *Fatum* antique par le biais des théories médicales de l'hérédité illustre l'intérêt des naturalistes pour le déterminisme (Cabanès, 2000, p. 402 ; Borie, 1971, pp. 43-75 ; Id., 1981). Le portrait physique de Madeleine, la méfiance de Geneviève et l'opposition de l'intransigeance vétéro-testamentaire à la compassion christique, durant la première moitié du roman, ont déjà préparé le lecteur à une fin tragique, lorsque Zola mentionne pour la première fois la théorie de l'imprégnation, qui offre une

⁹ Évitions cependant d'assimiler les sept démons de Marie de Magdala aux sept péchés capitaux : ce concept ne remonte qu'au III^e siècle (Saxer, 1992, p. 687).

¹⁰ La plupart des dictionnaires de théologie (*New Catholic Encyclopedia*, *Dictionary of the Bible* de D.D. Hastings, *Dictionary of the Bible* de Browning, *Eerdmans Dictionary of the Bible*, *New International Dictionary of the Christian Church*, *International Standard Bible Encyclopedia*, *Vie des Saints et des Bienheureux*, etc.) rejettent l'assimilation de la possession magdaléenne au péché à partir du XX^e siècle. Une distinction que ne rencontre pas le même succès auprès des auteurs d'ouvrages de dévotion (René Bazin, François Mauriac, Le Quéré, Bruckberger, etc.), toujours tributaires de la tradition.

confirmation scientifique aux indices précédents. Guillaume s'aperçoit un jour que Lucie ressemble à Jacques, et s'imagine que sa femme pensait à son premier amant pendant la conception du bébé, ignorant la véritable « explication scientifique » du phénomène.

L'idée que la ressemblance de Lucie avec le premier amant de sa mère était un cas assez fréquent, tenant à certaines lois physiologiques inconnues encore, ne pouvait lui venir, en un pareil moment d'angoisse (Zola, 1999 [1868], p. 223).

L'imprégnation séminale justifie la ressemblance de Lucie et de Jacques, et explique également que Madeleine ne puisse se détacher de son ancien amant, lorsqu'il refait surface dans sa vie. Bien que la jeune femme soit profondément éprise de son époux, bien qu'elle ne souhaite en rien renoncer à son existence paisible à la Noiraude, elle ne peut s'empêcher de redevenir la maîtresse de Jacques. Son corps est littéralement incapable d'oublier sa vie passée.

Ce penchant à l'imitation, qui donne à toute femme, au bout de quelque temps, une parenté de manières avec l'homme dans les bras duquel elle vit, la mena jusqu'à modifier certains de ses traits, jusqu'à prendre l'expression habituelle du visage de Jacques. C'était là, d'ailleurs, une conséquence des fatalités physiologiques qui la liait à lui : tandis qu'il mûrissait sa virginité, qu'il la faisait sienne pour la vie, il dégageait de la vierge une femme, marquait cette femme à son empreinte. Madeleine, à cette époque, s'étalait en pleine puberté épanouie ; ses membres, sa face, jusqu'à son regard et à son sourire se transformaient, s'élargissaient sous l'action du sang nouveau que le jeune homme mettait en elle ; elle entraînait forcément dans sa famille, dans sa ressemblance. Plus tard, lorsqu'il s'éloigna, elle désapprit ses gestes, les inflexions de sa voix, tout en restant son épouse, sa parente à jamais conquise. Puis les baisers de Guillaume effacèrent presque sur son visage les traits de Jacques ; cinq années d'oubli et de paix endormirent dans son être le sang de cet homme. Mais depuis qu'il était de retour, ce sang se réveillait ; Madeleine, vivant continuellement dans la pensée et dans la terreur de son premier amant, retrouvait malgré elle, poussée par son idée fixe, ses attitudes, ses accents, son visage de jadis. On eût dit que toute son ancienne liaison reparaisait sur sa peau. Elle se remettait à marcher, à parler, à vivre à la Noiraude, comme elle avait vécu rue Soufflot, en maîtresse soumise de Jacques (Zola, 1999 [1868], pp. 30-308).

Madeleine cède à ses pulsions, physiologiques et non lubriques selon la logique du roman, et se donne à Jacques. De retour chez elle, elle apprend la mort de sa fille, atteinte depuis plusieurs jours de la petite vérole. L'enfant est morte à midi, au moment exact où la mère a rejoint son amant. La jeune femme voit dans cette mort l'expression de la punition divine. Consciente de ne pouvoir ni rester fidèle à Guillaume, ni assumer son adultère, elle s'empoisonne, persuadée de ne pas commettre un suicide, mais de procéder à une exécution.

La remise en cause de la rédemption est bien plus radicale dans *Madeleine Férat* (et dans *Madeleine*) que dans *La Confession de Claude*. Dans le roman de 1865, Marie de Magdala et Jésus forment un couple idéalisé, auquel Claude et Laurence ne parviennent pas à s'identifier, d'une part parce qu'aucun amour sincère ne les unit, d'autre part parce que la prostituée ne souhaite pas réellement s'amender. La

situation est très différente en 1868. Madeleine n'est pas une pécheresse endurcie, mais plutôt la victime des circonstances (la violence de Lobrichon et la désinvolture de Jacques), et désire mener une vie rangée. Elle est sincèrement amoureuse de Guillaume, s'épanouit pleinement dans sa vie d'épouse et de mère et apprécie la sérénité de la vie à la campagne. Guillaume, de son côté, aime tout autant son épouse, et lui pardonne volontiers son passé. *La Confession de Claude* apparaît davantage comme le repoussoir du motif éculé de la courtisane amoureuse demeurée pure malgré sa chute, comme une catharsis par laquelle l'écrivain exorcise sa propre désillusion. En revanche, *Madeleine Férat* (et *Madeleine* dans une certaine mesure) introduit déjà la réflexion sur la rationalisation du *Fatum* antique et de la disgrâce (Guermès, 2003 ; Durin, 1986, pp. 486-495 ; Hansen, 1996 ; Ripoll, 1981, pp. 90-124), qui structure toute la série des *Rougon-Macquart*. L'imprégnation séminale, comme l'hérédité de manière générale, apparaît comme une fatalité interne, à laquelle le personnage ne peut se soustraire et offre un ressort dramatique majeur à l'écrivain naturaliste, séduit comme tout artiste par la fatalité, moteur des passions humaines et source de tensions psychologiques intenses.

Dans un contexte culturel où la prostituée amoureuse devient peu à peu un poncif romantique, Zola détourne la thème magdaléen, construit sur la dichotomie du péché et de la rédemption, afin d'asséner avec plus de netteté le message global de son roman, repris dans ses œuvres de maturité : nul n'échappe à son passé. Cette impossible table rase mémorielle s'articule selon plusieurs axes, qui se renforcent les uns les autres. L'écrivain suggère l'avancée inexorable du destin par divers procédés (les traits physiques de Madeleine, les imprécations de Geneviève, la légende de Pyrame et Thisbé, les retours incessants de Vert-de-Gris) et modernise l'ancien motif tragique en s'appuyant sur la littérature médicale de l'époque. Littéralement marquée dans sa chair lors de son premier rapport sexuel, Madeleine Férat ne peut physiquement échapper à son hérédité, mais ne peut éthiquement l'accepter. L'héroïne zolienne ne trouve dès lors d'échappatoire que dans la mort, seule voie susceptible d'imposer définitivement le silence à une mémoire qui la torture. Réinterprétée par le chef de file des naturalistes, Marie de Magdala n'est plus une héroïne chrétienne, mais une héroïne tragique.

Bibliographie

I. Bibliographie primaire

ZOLA, É., (1999 [1868]). *Madeleine Férat*. Montréal : Mémoire du livre.

ZOLA, É. (2002 [1865]). La confession de Claude. In MITTERAND H. (dir.), *Œuvres complètes*. Paris : Nouveau Monde, pp. 423-424.

ZOLA, É. (2002 [1865]). Madeleine, drame en trois actes. In MITTERAND H. (dir.), *Œuvres complètes*. Paris : Nouveau Monde, pp. 575-619.

II. Bibliographie secondaire

- ANDRE, V. (2004). Quand l'autre est roux... *Travaux de littérature*, 17, pp. 195-207.
- ANDRE, V. (2006). *Réflexions sur la question rousse, histoire littéraire d'un préjugé*. Paris : Tallendier.
- ANFRAY, C. (2010). *Zola biblique : La Bible dans les Rougon-Macquart*. Paris : Cerf.
- ANONYME (1967). Mary Magdalene. In *New Catholic Encyclopedia*. San Francisco ; Toronto ; Londres ; Sydney : Mc Graw-Hill Book Company, pp. 387-389.
- AUBERGER, J.-B. ET AL. (2006). Figures de Marie-Madeleine. In *Supplément Cahiers évangile*, 138.
- BACKES, J.-L. (1999). Les parfums de Madeleine. In MONTADON A. (éd.), *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- BAERT, B. (2002). *Maria Magdalena, zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*. Gent : Museum voor Schone Kunsten.
- BAERT, B. (2003). De haren van Maria Magdalena. *Arts-Auctions-Antiques : Journal des antiquaires*, 347, pp. 10-13.
- BAILBE, J.-M. (1980). Autour de La Dame aux Camélias : présence et signification du thème de la courtisane dans le roman français (1830-1850). In VIALLANEIX P. & EHRARD J. (éd.), *Aimer en France, 1760-1860*. Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, pp. 227-239.
- BASTIN-HERALY, F. (2017). *Zola et le roman viril*. Paris : Honoré Champion.
- BECKER, C. (1993). *La confession de Claude. Les apprentissages de Zola, du poète romantique au romancier naturaliste 1840-1867*. Paris : Presses Universitaires de France, pp. 176-198.
- BORIAUD, J.-Y. (1996). Les larmes de la Madeleine et le discours de la pénitence. In GIRDAUD Y. (éd.), *L'image de la Madeleine du XV^e au XIX^e siècle*. Fribourg : Éditions Universitaires Fribourg, pp. 215-227.
- BORIE, J. (1971). *L'anthropologie mythique de Zola, Zola et les mythes ou de la nausée au salut*. Paris : Seuil, pp. 43-75.
- BORIE, J. (1973). *Le tyran timide, le naturalisme de la femme au XIX^e siècle*. Paris : Klincksieck.
- BORIE, J. (1981). *Mythologie de l'hérédité au XIX^e siècle*. Paris : Galilée.
- BROWNING, W.R.F. (1996). Mary Magdalen. In *A Dictionary of the Bible*. Oxford : Oxford University Press, p. 244.
- BURNET, R. (2004). *Marie-Madeleine (I^{er}-XXI^e siècle), de la pécheresse repentie à l'épouse de Jésus, histoire de la réception d'une figure biblique*. Paris : Cerf.
- BURNET, R. & RONDOU, K. (2016). Marie-Madeleine. In PARIZET, S. (éd.), *La Bible dans les littératures du Monde*, V.2. Paris : Le Cerf, pp. 1538-1545.
- CABANES, J.-L. (2000). *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. Paris : Klincksieck.
- CALMET, A. (1730). Marie-Madelaine. In *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible*, t. 2. Paris : Emery-Segrain-Pierre Martin, p. 634.
- CHOCHEYRAS, J. (éd.) (1990). Visages de la Madeleine dans la littérature européenne (1500-1700). *Recherches et Travaux, hors série*, n° 8.

- CORBIN, A. (1982). *Les filles de nocés*. Paris : Flammarion.
- CRESSOT, M. (1928). Zola et Michelet, essai sur la genèse de deux romans de jeunesse : *La confession de Claude, Madeleine Férat*. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 35, pp. 382-389.
- DIJKSTRA, B. (1992). *Les idoles de la perversité, figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, traduit de l'anglais par Kamoun J. Paris : Seuil.
- DOTTIN-ORSINI, M. (1993). *Cette femme qu'ils disent fatale, textes et images de la misogynie fin de siècle*. Paris : Grasset.
- DURIN, J. (1986). *Le Malheur, réponse zolienne au péché. Le mal dans l'œuvre d'Émile Zola* (Thèse d'État). Université de Paris III, Sorbonne nouvelle, pp. 486-495.
- EVENHUIS, A. J. (1998). *Messiah or Antichrist ? A Study of the Messianic Myth in the Work of Zola*. Newark : University of Delaware Press.
- FAILLON, A. (1848). *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie-Madeleine en Provence, et sur les autres apôtres de cette contrée, saint Lazare, saint Maximin, sainte Marthe et les saintes Maries Jacobé et Salomé*. Paris : Ateliers catholiques du Petit-Rouge.
- FAUCHE, X. (1997). *Roux et rousses, un éclat très particulier*. Paris : Gallimard.
- FLEURY, A. DE (1818). *Opinion de M. Fleury sur le même sujet. Nouveaux opuscules*. Paris : Le Clere, pp. 329-330.
- FRENZEL, E. (1992). Maria Magdalena. In *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart : Alfred Kröner, pp. 496-499.
- GUERMES, S. (2003). *La religion de Zola, naturalisme et déchristianisation*. Paris : Honoré Champion.
- HANSEN, O. (1996). *La chute de la femme, l'ascension d'un Dieu victimisé dans l'œuvre d'Émile Zola*. New York ; Washington ; Bern ; Frankfurt ; Berlin ; Vienne ; Paris : Peter Lang.
- HASTINGS, D. D. (1963 [1909]). Mary Magdalene. In *Dictionary of the Bible*. Edinburgh : Clark, 1963, pp. 628-629.
- HUFSTADER, A. (1969). Lefèvre d'Étaples and the Magdalen, *Studies in the Renaissance*, 16, pp. 31-60.
- KRAKOWSKI, A. (1974). *La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*. Paris : Nizet.
- LAPP, J. C. (1972). *Les racines du naturalisme, Zola avant les Rougon-Macquart*. LAPP D. (trad). Paris ; Bruxelles ; Montréal : Bordas.
- LAURENT, B. (2021). *Water and Women in Victorian Imagination*. Oxford ; Bern ; Berlin ; Bruxelles ; New York ; Wien : Peter Lang.
- LAVIELLE, V. (2017). Hérité. In BECKER C. & DUFIEF P.-J. (éd.), *Dictionnaire des naturalismes*. Paris : Honoré Champion, T. 1, pp. 488-492.
- LESBROS, D. (1995). *Fonctions et significations de la chevelure d'Ève, Marie et Marie-Madeleine dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle, mémoire de Diplôme d'Études Approfondies soutenu sous la direction de Daniel Arasse à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales*.
- LOIN-LAMBERT, M. (1998). Marie-Madeleine, introduction exégétique. In DUPERRAY, È. (éd.), *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*. Paris : Beauchesne, pp. 15-19.
- LUCAS, P. (1847-1850). *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux : avec l'application méthodique des lois de la procréation au traitement général des affections dont elle est le principe*. Paris : J.B. Baillière.

- LUPIERI, E. F. (2019) (éd.). *Mary Magdalene from the New Testament to the New Age and Beyond*. Leiden-Boston : Brill.
- MELINKOFF, R. (1983). Judas's Red Hair and the Jews. *Journal of the Jewish Art*, 9, pp. 31-46.
- MELINKOFF, R. (1993). Colors. Outcasts : Signs of Otherness. In *Nothern European Art of the Late Middle Ages*. Los Angeles : University of California Press, pp. 33-56.
- MELINKOFF, R. (1993). Red Hair and Ruddy Skin. *Outcasts : Signs of Otherness in Nothern European Art of the Late Middle Ages*. Los Angeles : University of California Press, pp. 145-159.
- MICHAUD, S. (1980). La prostitution comme interrogation sur l'amour chez les socialistes romantiques (1830-1840). In VIALLANEIX P. & EHRARD J. (éd.), *Aimer en France, 1760-1860*. Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, pp. 377-388.
- MITTERAND, H. (1999-2001). *Zola*. Paris : Fayard.
- MITTERAND, H. (2014). Genèse des Rougon-Macquart. In CHAMARAT G. & DUJIEF P.-J. (éd.), *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900), mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*. Paris : Classiques Garnier, pp. 417-418.
- MONTANDON, A. (2022). Marie-Madeleine. In BRUNEL P. (éd.), *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco : Éditions du Rocher, pp. 1261-1267.
- MOSCO, M. (1986). *La Maddalena tra sacro e profano, da Giotto a De Chirico*. Milan : Arnoldo Mondadori editore.
- NOIRAY, J. (2015). *Le Simple et l'Intense, vingt études sur Émile Zola*. Paris : Classiques Garnier.
- PARRAT, N. (2005). The Mythical Theory of Impregnation in Zola's *Madeleine Férat* and *L'Assommoir*. *West Virginia University Philological Papers*, 52, pp. 45-51.
- PHALIP, B., PEROL, C. & QUINCY-LEFEVRE, P. (2009). *Marthe et Marie-Madeleine, deux modèles de dévotion et d'accueil chrétien*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- PINTO-MATHIEU, É. (1997). *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*. Paris : Beauchesne.
- PIROT, J. (1986). *Trois amies de Jésus de Nazareth*. Paris : Cerf, pp. 34-35.
- PRAZ, M. (1977). *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*. THOMPSON PASQUALI C. (trad.). Paris : Denoel.
- RENAUD-CHAMSKA, I. ET AL. (2016). *Marie-Madeleine, la Passion révélée*. Saint-Etienne : IAC éditions d'art.
- RIPOLL, R. (1981). *La tradition biblique et chrétienne. Réalité et mythe chez Zola*. Paris : Champion, pp. 90-124.
- RONDOU, K. (2014). *Le thème de sainte Marie-Madeleine dans la littérature d'expression française, en France et en Belgique, de 1814 à nos jours*. Paris : Honoré Champion.
- SAXER, V. (1992). Marie-Madeleine dans les évangiles : la femme coupée en morceaux ? *Revue Thomiste*, 92, pp. 674-701 et pp. 818-833.
- SCLAFFER, J. (1996). Le Livre des miracles de sainte Marie-Madeleine. *Mémoire dominicaine*, 8, pp. 101-112.
- SEBASTIANI, L. (1992). *Il personaggio evangelico di Maria di Magdala e il mito della peccatrice redenta nella tradizione occidentale*. Brescia : Queriniano.

- VORAGINE, J. DE (2004). Sainte Marie Madeleine. In *La légende dorée, édition établie* par Alain Bourreau et al. Paris : Gallimard, pp. 509-521.
- WILSON, S. (2015). Sins of the Flesh: Zola, Naturalism and the Madeleine Redemption Narrative in Nineteenth-Century France. *Essays in French Literature and Culture*, 52, pp. 127-144.
- ZOLA, É. (1978). *Correspondance*. Paris : Éditions du CNRS.

Misères et splendeurs de la chikha. L'art comme consécration dans *Rue du pardon* de Mahi Binebine

The misery and splendour of the chikha.
Art as consecration in Rue du pardon by Mahi Binebine

Mohamed Semlali

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Maroc

 <https://orcid.org/0000-0003-0217-8681>
mohamed.semlali@usmba.ac.ma

Résumé : Dans *Rue du pardon*, Mahi Binebine nous donne à lire un conte merveilleux où l'enfant affronte la laideur de son milieu impitoyable et la monstruosité de ses parents défaillants et coupables d'une double transgression. Ces épreuves transforment le conte en roman et l'enfant exposé (abandonné à son sort) en être émancipé. Après l'expérience du rejet et l'épreuve traumatisante du viol, l'héroïne, sauvée et guidée par la diva Serghinia, trouve dans les arts de la scène (la danse et le chant) un refuge salvateur et, surtout, une voix qui lui permet de dire et d'exorciser l'abjection. Le corps féminin maltraité est resculpté pour devenir une œuvre d'art vivante. Comme dans d'autres romans, notamment *L'Ombre du poète*, *Terre d'ombre brûlée* et *Le Seigneur vous le rendra*, Mahi Binebine, dans *Rue du pardon*, met l'artiste au centre de la représentation. Cet article essaie de montrer comment le romancier, réhabilitant la *chikha*, une figure artistique féminine du patrimoine populaire marocain, promeut un féminisme discret où l'art devient un moyen d'accès à la liberté et une dénonciation de l'hypocrisie sociale.

Mots-clés : Mahi Binebine, *Rue du pardon*, *chikha*, femme artiste, inceste et perversion, parents monstrueux, du conte au roman.

Abstract: In *Rue du pardon* (Street of Forgiveness), Mahi Binebine presents us with a marvellous tale in which a child confronts the ugliness of his pitiless environment and the monstrosity of his failing parents, guilty of a double transgression. These trials transform the tale into a novel, and the exposed child (abandoned to his fate) into an emancipated being. After the experience of rejection and the traumatic ordeal of rape, the heroine, saved and guided by the diva Serghinia, finds in the performing arts (dance and song) a saving refuge and, above all, a voice that enables her to express and exorcise abjection. The abused female body is resculpted into a living work of art. As in other novels, notably *L'Ombre du poète*, *Terre d'ombre brûlée* and *Le Seigneur vous le rendra*, Mahi Binebine's *Rue du pardon* places the artist at the center of representation. This article attempts to show how the novelist, by rehabilitating the *chikha*, a female artistic figure from Morocco's popular heritage, promotes a discreet feminism in which art becomes a means of access to freedom and a denunciation of social hypocrisy.

Keywords: Mahi Binebine, *Rue du pardon*, *chikha*, woman artist, incest and perversion, monstrous parents, from fairy tale to novel.

Introduction

Rue du pardon (2019), onzième roman de Mahi Binebine, emprunte son titre à une ruelle de la médina de Marrakech qui était autrefois un quartier lupanar. Ce roman reprend un sujet auquel l'auteur a déjà consacré une nouvelle entière dans son recueil de nouvelles, *Le Griot de Marrakech* (2005). Les deux textes entretiennent un rapport étroit : non seulement le lieu de l'action est le même, mais les héros respectifs ont vécu dans cet espace interdit une expérience de viol qui les arrache à l'enfance pour les propulser au cœur de la violence des adultes. Le narrateur de la neuvième nouvelle de *Le Griot de Marrakech* passait chaque jour, en allant au collège, devant la ruelle sombre qui a longtemps excité sa curiosité. C'est à l'âge de quatorze ans que l'adolescent décide, avec l'aide de chaouch Ali, d'« aller en pèlerinage à la rue du Pardon » (Binebine, 2005, p. 64) pour explorer l'univers obscur de la sexualité et de la débauche. Fonctionnaire subalterne dans un dispensaire, le chaouch fait office d'huissier, d'ouvreur de portes. En l'occurrence, il remplit auprès du héros un rôle de guide et d'introducteur similaire à celui qu'assure Virgile auprès du héros de *L'Enfer* de Dante : « C'est escorté du chaouch que j'ai fait mes premières armes dans la rue du pardon » (Binebine, 2005, p. 66). Une grosse dame, qui a l'âge de sa mère et un tatouage à l'ancienne, reçoit l'adolescent dans un taudis et se charge de le dépuceler. Cette expérience inaugurale est vécue par le héros comme un traumatisme psychique, un « prélude de l'enfer » (Binebine, 2005, p. 66). Il s'agit ni plus ni moins d'un viol. L'adolescent vierge est chevauché par la vieille sorcière, la « répugnante truie » (Binebine, 2005, p. 67) qui l'écrase sous un « monticule de chair suintante » (Binebine, 2005, p. 66). La description de cette perte de pucelage annonce, presque en termes similaires, les sensations désagréables que ressentira Hayat, l'héroïne de *Rue du pardon*, sous le corps monstrueux de son père : « Impression d'étouffement, sueurs âcres et nauséuses, ambiance humide de bain maure, haleine empestant l'ail, lèvres baveuses » (Binebine, 2005, pp. 66-67).

L'intrusion dans l'univers de la sexualité adulte est un rite de passage qui, malgré sa violence, permet au personnage de la nouvelle de découvrir une forme particulière du pardon, celle de s'aveugler devant les défaillances des hommes, à la manière des mendiants aveugles qui peuplent la ruelle et dont les yeux morts ne jugent pas les pêcheurs et ne fustigent pas leur défaillance passagère. Dans son roman, *Rue du pardon*, Mahi Binebine revisite cette « venelle interdite » (Binebine, 2005, p. 67) de la médina de Marrakech en y installant le drame d'une jeune fille qui doit lutter contre le viol et contre la cruauté de ses parents pour enfin briller comme une étoile au-dessus de l'obscur bestialité humaine.

Au cœur de la ville ancienne de Marrakech, la rue du pardon sonne comme une anti-thèse. Cette venelle malfamée était un bordel où les maisons, contrairement à celles du reste de la médina qui sont organisées autour d'un patio intérieur, avaient des lucarnes qui donnent sur la rue, permettant aux filles de joie de racoler leurs clients. Mahi Binebine ne voulait pas pour autant écrire un roman sur la prostitution, mais plutôt relater l'aventure d'une jeune fille qui, exposée par ses parents et persécutés par une société qui ne tolère aucune différence, doit lutter pour survivre à l'infamie. Hayat aspire à la liberté en opposant à l'innommable méchanceté du monde le pouvoir protecteur de son art et l'amour de quelques anges gardiens que le sort a mis sur son chemin. *Rue du pardon*, comme d'autres textes de l'auteur, est le roman

d'un éveil artistique, d'un apprentissage conjoint du monde et de l'art. Grâce à sa persévérance, à son art, et à l'aide de quelques êtres de lumière, Hayat parvient à transcender la bassesse de l'existence pour devenir une diva digne de l'illustre *chikha* Serghinia, son modèle, sa protectrice et sa mère d'adoption.

Les *chikhates* (*chikha* au singulier), pour reprendre la définition de Mahi Binebine lui-même, sont des sortes de « geishas en terre d'Islam qui sont à la fois adulées et honnies [...] qui sont de toutes les fêtes » (Simonin, 2019). Cependant, « le statut de la *chikha* n'est pas des plus valorisant. La fonction de troubadour, de passeuse de messages compréhensibles par les populations rurales [...] a glissé progressivement vers celle d'animatrice de fête, voire d'entraîneuse » (Bensignor, 2018). Artistes populaires, chanteuses et danseuses connues dans les différentes régions du Maroc, les *chikhates* ont souvent une réputation sulfureuse¹ et sont perçues comme des personnes qui inspirent à la fois l'admiration et le mépris. Valérie Balden Labastie évoque, à son tour, leur statut *ambivalent* dans la société marocaine :

Ces femmes sont estimées et considérées comme indispensables car elles animent les fêtes, les banquets, les mariages, les circoncisions et les mousses, tant dans la sphère rurale qu'urbaine. Lors de ces fêtes, les *chikhates* communient avec leur public par le regard, la voix, la danse, un échange d'énergie qui joue de la séduction et d'un répertoire connu. Elles captent, par leur présence, les émotions refoulées par le groupe : désirs, humiliations, peurs, deuils, jalousies, joies... Elles expriment ces émotions par la danse et le chant, et parviennent à créer une empathie qui libère la communauté de ses maux. [...] Mais, intégrées et désirées, les *chikhates* sont aussi suspectées voire méprisées, en raison de leur liberté et de la part d'obscurité faite de douleur, de folie et de passion qu'elles manifestent – cette part d'obscurité portée par tout un chacun, néanmoins condamnée par la société et considérée comme honteuse (Balden Labastie, 2014, p. 25).

Pour Mahi Binebine, la *chikha* est « une féministe avant l'heure » qui, dès les années soixante ou même avant², se présente comme une femme émancipée et autonome. Porte-parole des femmes dans une société phallocrate, la *chikha* (féminin du *chikh*) porte un nom honorifique qui renvoie, entre autres, à la maîtrise de son art et à la sagesse qu'elle transmet dans ses chansons.

Notre objectif consiste à voir comment *Rue du pardon*, reprenant le canevas d'un conte merveilleux, représente une héroïne résiliente et combative qui parvient à survivre à l'abjection, en trouvant dans l'art des *chikhates* un moyen d'émancipation

¹ À titre d'exemple, dans *Les Étoiles de Sidi Moumen*, Tamou, la mère de Nabil, est représentée comme une *chikha* qui enflamme, de sa danse et de son chant, les soirées et les fêtes du bidonville, et qui, le reste du temps, se prostitue pour survivre. Dans *Pollens* aussi, Mamma Tamou, ancienne *chikha*, est une proxénète qui gère un boxon.

² On pense notamment à *chikha* Kharboucha qui, au XIX^e siècle, s'est hissée au rang d'emblème de l'émancipation féminine et s'est métamorphosée en une icône de l'art populaire (Aïta) et de la révolte contre l'autorité tyrannique du caïd Issa, représentant du pouvoir central (le *makhzen*).

et une porte de salut. Nous montrerons tout d'abord que l'héroïne de *Rue du pardon*, comme beaucoup de personnages de Binebine, doit affronter la laideur monstrueuse de son milieu de naissance et surmonter le viol et la misère pour retrouver la joie de vivre. Nous évoquerons ensuite l'importance des parents de substitution dans le processus de réhabilitation des personnages. L'héroïne ne surmonte l'épreuve de l'exposition que grâce à des anges gardiens qui compensent sa frustration affective et la poussent sur le chemin de l'excellence artistique. Nous verrons, enfin, que l'art, ultime refuge contre la laideur et la méchanceté, est à la fois une thérapie qui permet de juguler le mal, et moyen de résistance qui se dresse contre une mentalité arriérée en hissant le corps féminin incriminé au rang d'un objet esthétique.

1. Une enfance violée : face à la monstruosité

Hayat a eu un début d'existence très difficile et une enfance jonchée de traumatismes, de blessures et de douleurs. Au lieu de lui assurer protection, tendresse et amour, comme il sied à des parents normaux, ses géniteurs, incarnation du monstrueux, ont été les premiers à lui asséner les coups les plus durs. Ces épreuves sont, à en croire Marthe Robert,

le point commun de toutes les variantes de l'héroïsme conçues par le folklore universel : l'être privilégié ou élu en vue de tâches surhumaines ne peut être qu'un mal venu, un enfant abandonné, sacrifié, criblé de coups par ceux-là mêmes qui ont charge de le protéger (Robert, 1972, p. 89).

Face à cette abomination, l'héroïne de Mahi Binebine, comme tous les héros du conte qui subissent l'épreuve de l'exposition, doit se surpasser en rompant les attaches pour se métamorphoser en étoile et réaliser ainsi son destin héroïque.

Pour ce faire, elle était obligée d'affronter son père monstrueux. Le monstre, pour reprendre la définition de Foucault, n'est pas seulement celui qui viole la loi naturelle et juridique, il « est ce qui combine l'impossible et l'interdit » (Foucault, 1999, p. 51) ; c'est, ajoute-t-il, « l'être en qui se lit le mélange de deux règnes [...] la présence de l'animal et la présence de l'espèce humaine » (Foucault, 1999, p. 9). Le père de Hayat est un pervers sexuel invétéré et un homme colérique, il se repaît, comme Cronos, de sa propre progéniture. La mère, quant à elle, préfère s'enfermer dans une attitude lamentablement complice, brillant par sa passivité, son absence et son effacement ; elle ne réagit pas malgré les viols répétés de ses filles. Pour Hayat, l'enfance vécue dans le foyer familial est, à l'image de la ruelle où elle est née, l'expression d'une impasse affective et existentielle. L'indigence sentimentale des parents y fit régner une atmosphère « difficile et oppressante » (Binebine, 2019, p. 10), transformant ses jeunes années en une épreuve insupportable. Le foyer familial, où un enfant doit trouver chaleur, sécurité et affection qui sont nécessaires à son épanouissement, est décrit comme un lieu de la déprime où la couleur grise baigne les êtres et les objets, un lieu toxique et stérile condamnant Hayat et sa sœur à un dépérissement inévitable. « La laideur » est le mot qui résume parfaitement l'esprit de cet environnement. Ainsi, comment une enfant, dont le nom signifie la vie (Hayat), peut-elle s'épanouir dans un lieu aussi nocif et délétère ?

Les parents de l'héroïne sont le reflet d'une société hypocrite et cynique qui écrase l'individu dès qu'il montre la moindre faiblesse. La monstruosité s'exprime aussi bien dans la rue que dans les foyers. Par malheur, Hayat est née dans une maison grise, auréolée d'une chevelure blonde qui devient rapidement « l'incarnation vivante

d'une faute hypothétique» (Binebine, 2019, p. 21), jetant le trouble dans son entourage et transformant la jeune fille en une cible de choix de toutes les formes d'intimidation, à commencer par sa mère qui voit dans sa chevelure rouquine l'expression de sa propre damnation. Pour elle, cette fille est un stigmate de déshonneur et d'opprobre qu'elle doit porter sur la face telle une punition humiliante. Toutes expertes en génétique, les voisines ont conclu de manière catégorique que la chevelure blonde de la jeune fille est la preuve irréfutable de sa bâtardise et du péché que la mère doit porter comme un rocher de Sisyphe sans jamais oser regarder en face ses accusatrices. La naissance de Hayat se situe sous le signe d'une malédiction difficile à juguler, parce qu'elle est inscrite à même le corps.

Hayat est socialement handicapée, elle est réduite au statut de « déchet des roumis » (Binebine, 2019, p. 34). À cause de la différence de sa chevelure, interprétée comme une preuve irréfutable de la faute, Hayat devient la cible d'un harcèlement systématique tant dans la rue que dans le foyer. Incapable de supporter les insultes assassines de ses voisines, la mère, au lieu de faire écran pour épargner à sa fille la violence de son entourage, retourne toute cette cruauté contre elle, se défoulant sur son corps frêle, lui donnant claques et coups sans raison. L'affection maternelle est empoisonnée, faisant de Hayat la victime finale de toutes les agressions : victime directe d'un milieu intolérant, victime de sa propre mère qui ne voit en elle qu'une croix de douleur qu'elle doit porter, et, enfin, victime d'un père pédophile qui a trouvé dans cette rumeur un prétexte pour donner libre cours à sa perversion. C'est ainsi qu'un détail futile, une couleur de cheveux différente, devient la source de tout un drame.

Dans *Rue du pardon*, Mahi Binebine condamne en premier lieu la perversion sociale qui transforme la persécution de la différence et le harcèlement en un spectacle immoral parfaitement toléré, voire jouissif. Si la mère, être fragile et faible, livre sa fille à la furie des commérages, sa monstruosité se déclare surtout lorsqu'elle laisse ses filles mineures affronter, seules et sans défense, un père incestueux.

Excepté *Le Fou du roi*, qui est un roman de réconciliation avec le père, la plupart des romans antérieurs de l'auteur représentent le père biologique comme une figure négative et défailante qui brille par son absence ou par sa méchanceté insupportable. L'abominable est ici lié à la double transgression dont sont coupables les parents biologiques qui manquent à leur devoir de protecteurs et qui deviennent les persécuteurs de leurs enfants. En tant que gardien du foyer et garant de l'honneur, le père faillit à son rôle. Incarnation d'une bestialité immorale, le pédophile est décrit comme un ogre qui se repaît de sa propre progéniture. L'histoire de Hayat est d'abord l'histoire d'un viol incestueux doublé d'une complicité non moins criminelle de la mère.

Le viol occupe une place centrale dans *Rue du pardon*. Hayat en parle d'abord à demi-mot en évoquant sa haine pour le père :

Je n'aimais pas mon père. [...] Ce n'était pas tant les coups qui m'effrayaient, mais le reste... Je haïssais l'obscurité de sa chambre, son haleine, sa barbe piquante, ses mains monstrueuses... et le reste. Tout le reste (Binebine, 2019, p. 13).

La parole semble inapte à rendre compte du calvaire du personnage qui n'arrive pas à exprimer l'indicible. Elle se voit écrasée sous la masse énorme de son père, étouffée par le chagrin. Pour seule stratégie de défense, la victime opte pour une aliénation de l'être, s'absentant volontairement de son corps en s'évanouissant pendant les viols répétitifs. Chaque fois que le vampire prenait possession de son petit corps, elle perdait connaissance pour ne pas le regarder en face, alors que la mère, dans l'étage inférieur, vaquait à ses prières, réduite à la posture d'une figurante dont « l'insignifiance et la lâcheté constituaient les traits dominants de son caractère » (Binebine, 2019, p. 58).

Malgré sa fragilité apparente, Hayat, âgée de quatorze ans, décide d'affronter son persécuteur en le regardant en face, car c'était lui faciliter la tâche que de perdre connaissance chaque fois que son père abusait d'elle. Il fallait, au contraire, garder les yeux pleinement ouverts pour lui renvoyer le reflet de sa monstruosité. Dès que l'héroïne a décidé de résister, le processus de son affranchissement a commencé. La peur qui la tétanisait durant les viols qu'elle subissait s'est dissipée. Se débattant de toute sa force, elle arrache une phalange à son violeur et parvient à renverser la masse hideuse qui l'étouffait. Avant de quitter la chambre de ses souffrances, elle jette un dernier coup d'œil victorieux sur le prédateur vaincu et blessé. Ayant livré un combat décisif, elle s'écroule, inconsciente, dans les escaliers et atterrit devant une mère spectrale qui ne fait pas le moindre geste pour lui venir en aide. Hayat savait depuis longtemps qu'elle ne pouvait d'aucune façon compter sur cette créature sans substance qui a définitivement capitulé. Il fallait quitter au plus vite la maison maléfique. Ce faisant, Hayat peut enfin respirer et envisager la vie avec espoir.

L'héroïne évoque sa fugue comme une renaissance. Sa mue est encouragée par des parents de substitution qui vont la combler d'amour et d'affection. Dès l'instant où elle s'est révoltée contre son agresseur et s'est réfugiée chez Serghinia, la voisine qui travaillait comme chikha, le monde a pris des couleurs, la gamme chromatique s'est subitement enrichie et la beauté s'est substituée à la laideur : « Je voulais rire et danser ; entrer de plain-pied dans un monde gouverné par la beauté, la bienveillance et la couleur. Une orgie de couleurs » (Binebine, 2019, p. 58). La jeune rescapée reste, néanmoins, opprimée par un passé douloureux qui résiste à l'oubli. Quinze ans après sa libération, et malgré le succès obtenu grâce à son art et à sa persévérance, Hayat reste habitée par la peur insidieuse du monstre. Les « souvenirs sales » (Binebine, 2019, p. 41) continuent à la hanter pendant la nuit, l'inondant de chagrin. Quand l'idée d'un retour à Marrakech traverse son esprit, elle ressent une angoisse pesante. Envisager ce retour la terrifiait parce qu'il impliquerait une confrontation longtemps ajournée avec son persécuteur : « Mille fois j'ai tué mon père, et de mille façons différentes. Ses morts variaient au gré de ma douleur » (Binebine, 2019, p. 120). Le besoin de vaincre une fois pour toutes les peurs de son enfance malheureuse imposait à Hayat un ultime affrontement avec le monstre, sans oublier que ce retour s'imposait pour sauver Alia, sa sœur cadette, restée prisonnière du père pervers.

La clausule du roman marquera la victoire de l'héroïne sur la peur. Elle s'introduit dans la maison familiale et se retrouve devant un spectacle insoutenable, celui de sa sœur adolescente assise sur le genou du vieillard pédophile qui lui caressait les cheveux en lui bavant des mots dans l'oreille, exactement dans la même position dans laquelle l'héroïne se trouvait des années auparavant. À côté, la mère, toujours effacée et lamentablement soumise, reste figée dans la sempiternelle position de

prosternation, accomplissant une prière inutile. Ne ressentant aucune haine à son égard, Hayat la trouve digne de pitié. À ses yeux, cette femme dénuée de volonté était déjà morte. Sauvée autrefois par la diva Serghinia, Hayat devenue elle-même Serghinia, une femme forte et déterminée, vient à son tour arracher sa sœur aux griffes du vampire qui est tétanisé par cette intrusion inattendue. Impavide, l'héroïne fixe le monstre du regard, le forçant à baisser les yeux dans un geste de soumission, marquant ainsi, comme autrefois lorsqu'elle l'a laissé à terre, blessé et geignant, un changement de rapport de force :

Le rapace lâcha sa proie, vaincu, fini, un peu mort. Je me baissai, collai mon front au sien en relevant du pouce son menton :

— C'est fini, ordure ! C'est fini (Binebine, 2019, p. 121).

Cette ultime confrontation est salvatrice, le combat de l'héroïne est récompensé par une mort symbolique du géniteur pédophile réduit à sa véritable nature, une vieille et misérable « ordure ». Surpris en flagrant délit de viol de sa fille cadette et débarrassé de sa proie, le rapace est incapable de réagir, dominé par le regard de son ancienne victime. Hayat a vaincu sa peur et ses angoisses en affrontant son violeur, mais elle a surtout repris le flambeau de sa mère protectrice (Serghinia) en sauvant à son tour sa sœur cadette. Au moment où elle accomplit ce sauvetage, Hayat se remémore l'instant décisif où Mamyta Serghinia l'avait arrachée à son violeur pour lui donner une nouvelle famille, l'engageant sur le chemin d'une réhabilitation personnelle.

Ainsi, tout le parcours de Hayat peut se lire comme une lutte pour liquider les chagrins du passé et se donner une nouvelle vie. « Repriser la dentelle de l'innocence, restituer les rêves volés, épandre l'aigreur dans les égouts et cesser d'avoir peur, reconstruire, avancer, avancer... » (Binebine, 2019, p. 118), voilà les maîtres-mots qui guident le projet de reconstruction de l'héroïne, ou, ce qu'elle appelle elle-même sa mue « vers une vie nouvelle où tout serait possible » (Binebine, 2019, p. 59). Hayat a eu le malheur d'avoir des parents biologiques monstrueux, mais le sort a placé sur son chemin des parents de substitution qui ont comblé le gouffre affectif dont elle souffrait et lui ont transmis la joie de vivre, et l'envie de réaliser sa vocation artistique.

2. Les anges gardiens : Mamyta Serghinia et Grand-père Omar

La faillite des parents biologiques dans les récits de Mahi Binebine n'est pas une fatalité ; chaque fois, des parents de substitution prennent le relais et redonnent aux héros les moyens de se relever. Comme dans les contes merveilleux, on assiste à la construction d'un roman familial qui permet à l'enfant délaissé et exposé par ses parents biologiques de dépasser sa condition initiale. Les parents adoptifs ne se contentent pas de combler le manque affectif, ils poussent l'enfant à se dépasser, à transformer son épreuve en source de réussite. Rue du pardon est un vibrant hommage à Mamyta Serghinia qui a marqué profondément l'héroïne du roman. En plus de son statut de mère, elle a été pour elle l'idole qui lui a montré la voie de la liberté et de l'excellence artistique :

Mon récit est aussi objectif que peut le permettre l'amour d'une fille pour sa mère. Mon témoignage vaut ce qu'il vaut. Il est celui d'un saltimbanque qui s'incline face à un génie (Binebine, 2019, p. 107).

« Une maîtresse femme, un puits d'amour, une déesse » (Binebine, 2019, p. 92), tels sont les mots qui résument le respect et la gratitude que l'héroïne témoigne pour sa sauveuse. Pour Hayat, la diva Serghinia est l'adjuvant qui l'a empêchée de sombrer alors qu'elle était en détresse : « cette femme-là a été ma famille, mon amie, mon refuge » (Binebine, 2019, p. 11). Serghinia a parfaitement rempli le rôle que la mère biologique était incapable d'assumer : en mère adoptive, elle a défendu Hayat contre le « pouvoir malfaisant » (Robert, 1972, p. 89) de son père violeur et l'a récupérée chez elle en lui offrant le gîte, le couvert, une famille et, surtout, l'affection maternelle qui lui manquait. Sans elle, l'héroïne n'aurait pas pu surmonter les traumatismes de son enfance, elle a « réussi à recoller les morceaux d'une poupée fracassée, d'une existence en miettes » (Binebine, 2019, p. 108). Mais le mal, comme le bien, est partout. Les deux filles de Serghinia, jalouses et venimeuses, seront à l'origine d'un désastre qui emportera leur mère et plongera Hayat en une sorte d'anabiose. Ressuscitée après dix ans d'absence, Hayat, fidèle à l'esprit de sa protectrice et de son idole, reconnaîtra en celle-ci la seule mère qu'elle n'a jamais eue, comme en témoigne la multiplicité des noms affectueux qu'elle lui réserve, des noms qu'elle n'a jamais adressés à sa génitrice, laquelle est d'ailleurs restée, comme le géniteur, sans nom, car innommable :

Mami, Mya, Maya, Mamyta, nommez-la comme vous voudrez. Aujourd'hui, j'ai une folle envie de l'appeler Maman. Voilà, c'est dit. Une maman d'emprunt parce que la mienne n'a pas été à la hauteur. Une maman qui voit, se bat, construit. Une maman qui protège sa progéniture en danger, qui aime et qui le dit (Binebine, 2019, p. 107).

Ce qui fait la vraie maternité, ce n'est pas l'enfantement, mais la capacité d'aimer, de protéger son enfant et de le construire. De même, l'amour filial authentique ne se réduit pas à un attachement biologique aux géniteurs, mais il est l'expression d'une affection et d'un respect que l'enfant ressent pour des êtres qui se sont sacrifiés pour lui. Comparables aux deux géniteurs de Hayat, les deux filles biologiques de Serghinia sont représentées comme deux opportunistes narcissiques et méchantes. Pour elles, la mère est une possession exclusive et non un être vivant qui mérite affection et tendresse. Comme l'a prédit la voyante Zahia, ces mégères ont fini par tuer leur propre mère. L'envie et la jalousie qui les dévoraient les ont poussées à empoisonner Hayat, la danseuse préférée de leur mère, celle qui, à leurs yeux, a usurpé une place qui leur revenait de droit. Comme tous les êtres sensibles et fragiles, Serghinia n'a pas pu supporter la méchanceté de ses filles biologiques et la destruction de son œuvre. Une dépression irréversible l'emporte, car, pour elle, Hayat n'était pas seulement une fille adoptée et chérie ou un membre important de son groupe musical, elle voyait en elle une sorte de double, un reflet de la jeune fille qu'elle était elle-même.

Les derniers mots de la diva étaient réservés naturellement à Hayat, sa fille et son œuvre. Avant de mourir, Serghinia a chargé Hadda et tante Rosalie de veiller sur elle aussi longtemps que nécessaire, annonçant, en termes prophétiques, la prochaine résurrection de son phénix et l'avenir radieux qui l'attend :

« Houta finira tôt ou tard par se réveiller. Sa renaissance des cendres se fera dans l'allégresse générale, depuis les humbles chaumières jusqu'aux palais prestigieux. Elle dansera et chantera sur des bouquets de lumière » (Binebine, 2019, p. 102).

À l'opposé des filles biologiques de la diva, Hayat a su devenir la fille de cœur de son idole en perpétuant son art, son génie, sa tendresse et son nom. Ceux qui ont voulu les séparer n'ont réussi qu'à consolider le lien profond qui s'est tissé entre les deux artistes. Hayat regrette l'absence de celle qui a été son refuge contre la peur et la méchanceté, mais cette absence physique est compensée par le sentiment d'une présence spirituelle de la diva : « Je sais que tu es là. Tout près. Je te vois. Je te respire » (Binebine, 2019, p. 93). En devenant Houta Serghinia, l'héroïne a honoré la mémoire de sa mère adoptive de la meilleure façon qui soit, refusant que l'œuvre de sa maîtresse sombre dans l'oubli. Hayat s'est appropriée, non seulement le nom, mais aussi l'esprit et l'art de sa protectrice. Pour elle, prendre le nom de Serghinia est une expression de gratitude, la reconnaissance que le disciple doit à son mentor.

Dans tous les romans de Mahi Binebine, les liens biologiques sont grosso modo des liens défailants ; ils ne sont garants d'aucune affection durable ni d'amour véritable entre les géniteurs et leurs progénitures. Les liens d'adoption, qui sont le fruit d'un choix mutuel et d'une volonté des deux parties, s'avèrent bien plus forts et plus authentiques parce qu'ils sont le résultat de ce que Goethe appelle les affinités électives. La mère de Hayat est incapable d'aimer, d'écouter et de rire. Sa fille n'a trouvé aucune difficulté à s'en séparer. À peine avait-elle pour elle un semblant de pitié. Pour Hayat, Serghinia a été la véritable maman, aussi a-t-elle décidé, dans un geste hautement symbolique, de s'approprier le nom de sa mère adoptive en devenant Houta Serghinia :

Pour m'être nourrie de son art, pour avoir été modelée de ses mains, de son amour, pour avoir attelé mes démons à la folie de ses rêves, je ressens ici le besoin de raconter son œuvre. Haut et fort. En toute liberté, car nous avons affaire à une femme libre, à une battante ayant mis son métier controversé au centre de son combat ; au cœur de sa propre existence (Binebine, 2019, p. 107).

Hayat a un autre ange tutélaire qui a comblé le vide laissé par le père biologique. Dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de Mahi Binebine, le grand-père est une figure positive et lumineuse. Dans *Rue du pardon*, Omar, ex-mari de la diva Serghinia et portier du célèbre palace Le Tafilalet, est un grand-père d'adoption qui fera oublier à l'héroïne les misères de son géniteur. Les souvenirs que Hayat a gardés de cet homme respirent la joie et la bonne humeur. Alors qu'elle était encore une enfant, elle se ruait vers Omar qui, au grand dam des marmots jaloux de la médina, la soulevait haut dans le ciel et la serrait contre sa poitrine. Hayat se sentait comme la fille de ses deux protecteurs dont le mariage fougueux, ayant duré trois ans, n'a pas donné lieu à une progéniture. À l'exclusion des êtres toxiques (les parents biologiques de Hayat et les jumelles de Mamyta), la famille recomposée de Mamyta, de grand-père Omar et de Hayat est représentée comme l'image d'Épinal d'une famille heureuse et parfaite. Si Mamyta Serghinia a facilité à Hayat l'accès à l'univers merveilleux de la danse et des fêtes nocturnes, Grand-père lui a ouvert l'univers fabuleux du prestigieux palace marrakchi dont il était le portier en chef. En l'emmenant avec lui à la fête organisée à son honneur au moment où il devait prendre sa retraite, il lui a ouvert les yeux sur un monde sublime dont le peuple de la médina ne soupçonne même pas l'existence.

Même après leur disparition qui laisse un « épouvantable vide » (Binebine, 2019, p. 64) chez l'héroïne, l'âme de Grand-père et celle de Mamyta continuent à remplir le rôle de l'adjuvant car « les anges ne meurent pas » (Binebine, 2019, p. 87) ; ils veillent sur Hayat, l'encourageant à faire face à l'adversité avec courage. C'est grâce à ces deux anges gardiens qui lui ont inculqué les valeurs de l'amour, de la bienveillance et de l'excellence que l'héroïne parvient à briller comme une étoile, en suivant le chemin de l'art qu'ils ont balisé.

3. L'art et la sublimation du mal

« L'art, disait Serghinia à Hayat, est ton unique raison de vivre, ta seule façon de respirer » (Binebine, 2019, p. 103). En devenant *chikha* à son tour, Hayat prend une revanche sur la vie en s'affirmant comme une volonté. Pour Marthe Robert, le conte enseigne qu'on peut « être infirme, difforme, mal né, mal aimé, torturé avec raffinement par un entourage inhumain, et accéder néanmoins au pouvoir suprême — la royauté, symbole d'un bonheur parfait garanti "jusqu'à la fin des jours" » (Robert, 1972, p. 83). Le handicap de la naissance, l'absence de la mère biologique qui équivaut à sa mort symbolique, la dégénérescence du père qui prend le rôle de l'ogre, voilà des obstacles que le héros du conte doit surmonter en redoublant d'ingéniosité. Pour Hayat, la danse n'est pas seulement un métier, c'est à la fois sa raison de vivre et une réponse aux défaillances du monde. La fonction hautement cathartique de l'art est également assurée par le récit. Encore enfant, Hayat trouvait refuge auprès des conteurs de la grande place de Jamaa el fna qui la nourrissaient de leurs histoires, ensuite, adolescente, elle est fascinée par l'éloquence des paroles des chansons dont la diva lui enseignait le sens. En tant que narratrice elle-même, elle nous raconte l'histoire de sa propre résurrection. Comparée à « une douce arantèle », à « un lacinis de fibres sensibles » (Binebine, 2019, p. 17), le récit est construit dans la visée de perturber le lecteur tout en lui apportant la douceur de la catharsis.

Chikha Serghinia a su deviner le potentiel de la jeune héroïne, elle l'a traitée comme une chenille prometteuse en cultivant son talent naturel et en accélérant sa métamorphose en ce sublime papillon qu'elle a vu en elle. Contre mauvaise fortune, Hayat a trouvé dans la fantaisie une échappatoire, et dans la danse un exercice salvateur pour le corps et pour l'âme qui s'affranchissent à chaque séance de la raideur de sa condition sociale :

Vous ai-je précisé que j'étais une artiste ?

Depuis toute petite, j'ai su décoder le langage des anges ; c'est pourquoi j'ai pu accéder par mes propres moyens au pays des rêves et des papillons. Un pays enchanteur et enchanté, fait d'étincelles, de frissons, de fossettes rieuses et de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Face à la raideur sèche et austère des miens, j'y ai trouvé la grâce de la rondeur, la danse de la volute, l'élégance fragile, la finesse et la subtilité des êtres qui avancent sur la pointe des pieds (Binebine, 2019, p. 11).

C'est Serghinia qui guida Hayat et lui apprit à « devenir une princesse » (Binebine, 2019, p. 21), à scintiller sur scène en tenant les spectateurs sous son charme. En parallèle, la mère biologique est représentée comme une femme catatonique, passant à côté de l'essentiel, toujours en train de faire des ablutions ou d'égrener des chapelets, absorbée dans des prières sans âme pendant que ses filles se font violer à l'étage. Recluse comme un automate dans un rituel qui la coupe de la méchanceté

ambiante, elle s'enferme dans une zone de soumission absolue, incapable d'accomplir le moindre geste affectueux et empathique envers ses filles.

En écrivant *Rue du pardon*, Mahi Binebine, qui rêvait de devenir musicien, affirme avoir voulu réhabiliter les *chikhates* et leur rendre leur dignité. Si, dans l'imaginaire populaire, les *chikhates* avaient la mauvaise réputation d'être des femmes dissolues, voire des prostituées, Serghinia est un symbole de liberté et d'humanisme. Dans un entretien avec Patrick Simonin, Mahi Binebine affirme avoir écrit *Rue du pardon* pour « rendre hommage à ses femmes qu'on appelle les *chikhates* [...] les geishas en terre d'Islam ». Adulées et honnies à la fois, ces femmes, ajoute Binebine, étaient « des féministes avant l'heure [...] des femmes libres [...] dans une société fermée, hypocrite » (Simonin, 2019). Ainsi, l'héroïne s'attarde-t-elle sur le mot *putain* qui, proféré par sa mère comme une insulte, ne lui inspire, quant à elle, aucun mépris. Bien au contraire, avec ses sonorités explosives, ce mot respire l'émancipation : « Pu-tain. Ça claquait la majesté d'une femme affranchie, ça revendiquait la liberté de tortiller du cul en public dans une djellaba en soie moulante, ça brandissait haut dans le ciel l'étendard enflammé de l'insoumission » (Binebine, 2019, p. 12).

Les épreuves difficiles de la vie forgent les artistes et libèrent leur force créatrice. Pour Mahi Binebine, l'art est une « petite revanche contre l'inhumain » (Dubois, 2015), c'est un dépassement de la haine qui consume les êtres et les enferme dans le cercle vicieux de la persécution. La *chikha* symbolise la volonté d'émancipation féminine dans une société où les tabous et l'hypocrisie sociale enferment les femmes dans le cycle de la servitude. Ni Serghinia ni Hayat ne sont des prostituées, elles n'ont jamais bradé leurs corps pour quelques sous. Si leur métier de *chikhates* et les soirées qu'elles animent ne sont pas suffisants pour assurer leur subsistance, elles ont d'autres talents qui leur permettent de vivre dans la dignité. Serghinia est une excellente couturière et possède une *Singer* de premier choix qui lui permet de coudre de splendides chemisiers et autres pièces de lingerie. La figure de la putain n'est donc revendiquée que comme une égérie féministe, un symbole de l'insoumission s'opposant au clan des femmes soumises qui cachent leur insatisfaction derrière une façade d'hypocrisie. Les *chikhates* ont le pouvoir de libérer ces femmes, le temps d'une nuit, de leur carapace de pudeur. Elles les extirpent momentanément de la roideur et des frustrations de leur existence misérable en leur donnant l'envie et l'illusion de jouer les dulcinées qu'elles ne peuvent plus être dans leur vie quotidienne.

Les *chikhates* ne sont donc pas de simples danseuses et chanteuses qui divertissent leur public le temps d'une cérémonie, elles sont des initiatrices aux vertus de l'amour, de la joie et de la liberté. « Ces gens-là, affirme Hayat, ont besoin de moi, de ma fantaisie, de ma folie » (Binebine, 2019, p. 75). En plus de prodiguer la joie, la *chikha* incarne une philosophie de l'existence. Envers et contre tous, elle mène un combat pour s'imposer dans une société hostile et castratrice, mettant son art au service d'une idée, ce qui en fait une militante humaniste et une féministe active dans une société qui reste empêtrée dans un traditionalisme machiste. Serghinia se félicite du pouvoir désinhibant de son art :

Regarde, ma fille, regarde ces femmes qui dansent, elles sont si heureuses...
Je ne vois ni mères, ni tantes, ni sœurs, ni cousines... Elles sont toutes des amantes... Tu vois, j'ai le pouvoir de les sortir un moment de leurs petites vies

et d'en faire d'éblouissantes dulcinées... même si, dans mon dos, ces garces me traiteront de putain ! (Binebine, 2019, p. 19).

Malgré l'ingratitude bigote de ses congénères, Serghinia revendique cette capacité de transmuier par son art les vies ordinaires et ennuyeuses en une fantasmagorie qui dure le temps de son spectacle. Les *chikhates* sont peut-être des femmes libres et légères, mais, comme l'affirme Mahi Binebine, en dépit de l'opinion commune, ce « ne sont pas des femmes de petite vertu » (Harrath, 2019). C'est même en se révoltant contre le stupre, le viol et la bestialité qu'elles ont choisi de cultiver leurs corps pour en faire « un outil de travail » (Binebine, 2019, p. 15), un objet artistique qu'il faudrait sculpter, modeler et perfectionner sans cesse pour maintenir le public en haleine. Hayat a développé une sorte de répulsion méprisante pour les prédateurs qui lui rappellent son propre géniteur, ces bêtes affamées qui ne voient en elle, comme en toute femme, qu'un amas de chair, un vulgaire objet sexuel. Elle dénonce cette dimension avilissante qui réduit le corps de la femme à un vil objet de consommation : « Des yeux perfides et carnassiers, voilant un magma d'interdits et de frustrations. Ah ! Comme je hais la bestialité qui en suinte, qui vous réduit à un vulgaire morceau de viande » (Binebine, 2019, p. 74). Il faut dire que, physiquement, Hayat a été bien lotie. Elle possède un corps taillé pour la séduction, un corps qui se démarque de la beauté locale, comme le lui fait remarquer Serghinia :

Le Seigneur ne m'en avait pas privée. Mieux, dans Sa miséricorde, Il m'avait gratifiée de l'écrin adéquat pour le mettre en valeur : un corps d'une rondeur parfaite, élancé, blanc comme lait, rebondi là où il faut ; un visage poupin affiné avec l'âge, de blonds cheveux passés du handicap à l'atout majeur au pays du pelage brun et des peaux mates (Binebine, 2019, p. 73).

Ce qui constituait le principal handicap de l'enfant persécutée, à cause de la blondeur de sa chevelure, est devenu un atout de taille pour la danseuse.

Si la jeune artiste continue à cultiver la sensualité érotique de son corps en travaillant ses déhanchements, les tortillements de ses membres et les trémolos de sa voix, ce n'est pas expressément pour exciter des mâles en quête d'une femelle en chaleur, mais pour faire de ce corps l'expression d'une esthétique qui transcende sa dimension physique. La danse devient une transe mystique qui débride le corps et le pousse à ses limites, jusqu'à l'épuisement, le but étant d'accéder à un état d'extase où la danseuse se libère du corps et des soucis terrestres qui le gouvernent. La diva Serghinia est la première à avoir enseigné à Hayat cette forme de transe qui permet à l'artiste de se détacher de la matérialité corporelle. Ce n'est qu'en atteignant à son tour cet état second et transitoire que Hayat accède à la zone réservée aux élus. La transe est une pratique assez courante au Maroc où des patientes souffrant de troubles psychiques se livrent à cette sorte d'exorcisme : une danse effrénée jusqu'à l'évanouissement au rythme des hautbois et des tambours. L'accès à ce stade extatique libère le corps de ses démons et apporte à l'âme un réconfort de légèreté et d'apaisement. Pour Hayat, cet état est associé à l'extériorisation de la rage, à ce qu'elle appelle « la délivrance de la chute » (Binebine, 2019, p. 30), notamment du viol incestueux qui reste ancré dans sa mémoire et dans sa chair comme une blessure béante.

Au-delà de sa fonction thérapeutique, la danse est aussi un moment privilégié où l'héroïne, motivée par un désir mimétique, retrouve l'esprit de Serghinia, son initiatrice. Tous les danseurs ne sont pas capables de frôler ce seuil de performance mystique où

le corps s'oublie pour entrer en diapason avec le monde et se transmuier en lumière et en étoile :

Je voulais tant lui ressembler. Mieux, je voulais être elle. Me défaire de ma condition de mortelle, me couler dans cet habit de lumière qu'elle revêtait en foulant la scène (Binebine, 2019, p. 18).

L'étoile et la lumière sont des figures omniprésentes dans le roman et dans l'ensemble de l'œuvre de Mahi Binebine. Elles sont indissociables de l'état de grâce qui est le lot de tous les artistes. Hayat affirme haut et fort : « le firmament était mon lot, la lumière ma destinée » (Binebine, 2019, p. 92). L'art sublime la matière et la transmue en lumière. L'artiste lorgne le ciel, car sa destinée est celle d'une étoile, « et les étoiles ne sauraient vivre ailleurs que dans l'immensité du ciel » (Binebine, 2019, p. 86). En fait, depuis son roman, *Les Étoiles de Sidi Moumen*, et même avant, Mahi Binebine semble associer la figure stellaire à des êtres qui naissent et grandissent dans des espaces de la laideur, au milieu des détritrus, de la méchanceté et de l'ignominie, et qui parviennent, malgré les déconvenues, à brasiller au milieu du chaos, à braver les obstacles pour réintroduire la beauté et la lumière dans ces espaces de désolation. À la fin du roman, Hayat atteint un degré de perfection qui la consacre comme une diva digne de son idole :

Je ne distinguais déjà plus rien depuis la hauteur où je me trouvais. Seule, dans ce territoire réservé aux élus, là où se réfugiait Serghinia lorsque les djinns venaient à son secours.

J'étais la diva à la place de la diva (Binebine, 2019, p. 113).

Hayat n'aurait pas pu réussir cette extraordinaire métamorphose sans le secours de Serghinia et de son groupe musical. Cette filiation artistique est revendiquée à maintes reprises par l'héroïne : « j'étais leur création à tous. Et leur enfant aussi » (Binebine, 2019 : 63). Comme dans un conte de fées, ses protecteurs l'ont poussée à devenir une princesse. Celle qui était malmenée dans son impasse natale est devenue, grâce à la baguette magique de la diva, « une artiste accomplie, étincelante et raffinée, se détachant, comme le jour de la nuit, de [s]es concurrentes » (Binebine, 2019, p. 17). Hayat est une Cendrillon³ dont l'ascension fulgurante nourrit la méchanceté et la jalousie de ses ennemies. Serghinia n'a pas seulement assuré la formation de l'héroïne, elle lui a ouvert les yeux sur sa propre beauté⁴ et lui a appris à s'assumer pleinement, à être fière de ce qu'elle est :

Elle me plaçait devant le miroir, posait ses mains sur mes épaules et disait :

« Regarde, mon amour. Regarde comme tu es belle. Aucune princesse, jamais, ne t'arrivera à la cheville ! Allons danser ! Allons leur tourner la tête ! » (Binebine, 2019, p. 66).

Outre son rôle de guide et de mentor, Serghinia a mené elle-même un vrai combat pour s'imposer dans une société hypocrite qui méprise son métier tout en jouissant de sa performance. En poussant Hayat à la perfection, elle ne cherche pas à tirer profit de sa protégée, elle voit en elle d'abord une opportunité pour l'art, un hommage à

³ Au Maroc, Cendrillon porte le nom de *Aicha Rmada*, littéralement Aïcha, « la balayeuse de cendres ».

⁴ En mettant en valeur la beauté de sa pupille, Serghinia agit comme une anti-marâtre contrairement à la belle-mère de Blanche-Neige qui entre en rivalité avec sa belle fille.

la beauté, un reflet de celle qu'elle était elle-même à une époque révolue. Dans presque tous ses romans, Mahi Binebine développe une réflexion esthétique sur les vertus de l'art. Dans *Rue du Pardon*, c'est la danse et le chant qui occupent les devants de la scène. Comme dans *Terre d'ombre brûlée*, Serghinia conçoit l'artiste comme un être illuminé qui met « un peu d'azur dans les yeux » (Binebine, 2004, p. 176) de ceux qui l'attendent en bas : « Fais-nous rêver puisque tu es l'artiste ! » (Binebine, 2019, p. 75), dit-elle à sa protégée. Elle pense, en termes religieux, que les créateurs seuls peuvent atteindre un espace qui reste inaccessible aux autres. En tant qu'êtres bénis de Dieu, ils ont le devoir d'entretenir leur talent et d'en faire profiter leur public :

Le trésor que tu portes est une bénédiction divine. Prends-en soin, protège-le, fais-le briller, transmue ses éclats en frissons, en émoi. Le talent est une denrée rare. C'est un tout indivisible donné aux uns et pas aux autres ! (Binebine, 2019, p. 66).

Pour autant, les artistes ne sont pas à l'abri des vicissitudes de leurs congénères, ils sont plus exposés aux malheurs et aux épreuves difficiles de l'existence. Comme le remarque Serghinia, on ne retient souvent des artistes que les paillettes, l'ivresse apparente et la bonne humeur affichée sur scène, mais, en réalité, derrière cette façade, il y a beaucoup de peines et de douleurs. Cela n'empêche pas que les artistes, selon la diva, restent toujours debout, toujours prêts à répandre la joie autour d'eux, car ils ont pour mission de faire rêver, d'ouvrir des horizons : « Les saltimbanques ne meurent jamais parce que nous avons tous besoin de rêves... » (Binebine, 2019, p. 110). Dans un morceau de bravoure, Serghinia considère avec beaucoup d'enthousiasme les artistes comme les *enfants préférés* de Dieu, appelés à surmonter tous les obstacles, à braver les peines. Considérés de ce point de vue, les épreuves et les chagrins, ajoute la diva, sont pour l'artiste des cadeaux et non des obstacles. La beauté est le fruit de la difficulté. Parlant d'expérience, Serghinia rattache cette réflexion à une question de genre. Pour les femmes artistes vivant dans des sociétés machistes qui méprisent leur activité artistique, la difficulté est encore plus grande ; elles doivent affronter des écueils encore plus ardues que ceux que rencontrent leurs collègues masculins.

Pour m'être battu à armes inégales dans un monde d'hommes, fait par et pour les hommes. Je n'ai jamais baissé la garde, ma fille. J'ai rendu coup pour coup, j'ai lutté bec et ongles pour exercer dignement mon métier. La liberté ne se donne pas, elle s'arrache. Je me la suis appropriée sur la scène comme dans la rue. J'ai opposé mon rouge à lèvres, mon khôl, mon fard et mes djellabas moulantes à l'hypocrisie des bondieusards, ceux-là mêmes qui venaient mendier en cachette un brin d'amour ou de tendresse. Sur scène, j'ai soumis mes détracteurs aux inflexions de ma voix, aux ondoiements de mon corps, à la désinvolture d'une femme affranchie. C'est le combat d'une vie, ma fille. À toi de prendre le relais ! (Binebine, 2019, pp. 66-67).

Loin d'être un métier de tout repos, surtout pour une femme qui vit dans un contexte où domine l'hypocrisie sociale, l'art est un combat de tous les jours. « On ne naît pas femme, disait Simone de Beauvoir, on le devient » (De Beauvoir, 1949, p. 15) et Serghinia de surenchérir : « la liberté ne se donne pas, elle s'arrache ». Le discours prend une tonalité ouvertement militante et un air d'insoumission féministe plane sur le texte. Serghinia s'est imposée à ses détracteurs, elle est devenue « une femme libre » (Binebine, 2019, p. 107), ne craignant pas de recourir à la provocation pour faire taire ses détracteurs. Indissociable de la politique et du contexte social, l'art devient

un instrument de combat pour l'émancipation de la femme, un combat de tous les instants qui doit avoir lieu simultanément sur scène et dans la rue. En reprenant le flambeau de la diva, Hayat élargit le champ de sa lutte et lui donne une portée universelle. Ayant été victime du premier mâle de son existence, elle doit considérer son art non seulement comme un moyen d'affirmation personnelle, mais aussi comme un hommage à toutes les femmes qui méritent de vivre dans la dignité et dans la joie.

Conclusion

Ainsi, Mahi Binebine retrouve dans *Rue du pardon* quelques-uns de ses thèmes favoris, notamment celui de la lutte de l'enfant prodige contre la laideur de son milieu social et contre la monstruosité de ses parents, une lutte qui l'amène, après maintes épreuves, à se métamorphoser en une artiste capable de transmuier la hideur où elle a vécu en une source de beauté, en une histoire tragique et sublime. Comme toujours, l'esprit du conte merveilleux est omniprésent dans ces histoires, mais les personnages restent très proches de la réalité, car, selon les aveux de Mahi Binebine lui-même, Hayat et Serghinia existent bel et bien. Le roman ne fait qu'ajouter un peu de fantaisie à des histoires réelles qui se déroulent chaque jour dans la société. Comme dans de nombreux autres romans, l'auteur présente l'art comme la réponse idoine à opposer à la misère du monde. *Rue du pardon* se confirme aussi comme une œuvre féministe. La femme artiste y est représentée comme un symbole de liberté et d'émancipation, une figure lumineuse qui oppose une résistance farouche à une pensée machiste archaïque et incapable de voir dans la femme autre chose qu'un corps à dévorer.

Bibliographie

- BALDEN LABASTIE, V. (2014). Un mode d'être. À la rencontre de Bouchra Ouizguen, chorégraphe marocaine. In *Repères, cahier de danse 2014/2* (n° 34), pp. 24-26. <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2014-2-page-24.htm> [22/06/2023].
- BENSIGNOR, F. (2018). Aïta, une anthologie. In *Hommes & migrations* [en ligne], 1322 | 2018. <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/6881> [23/06/2023].
- BINEBINE, M. (2001). *Cannibales*. Casablanca : Le Fennec.
- BINEBINE, M. (2001). *Pollens*. Casablanca : Le Fennec.
- BINEBINE, M. (2004). *Terre d'ombre brûlée*. Casablanca : Le Fennec.
- BINEBINE, M. (2005). *Le Griot de Marrakech*. Casablanca : Le Fennec.
- BINEBINE, M. (2013). *Le Seigneur vous le rendra*. Casablanca : Le Fennec.
- BINEBINE, M. (2017). *Les Étoiles de Sidi Moumen*. Casablanca : Le Fennec.
- BINEBINE, M. (2019). *Rue du pardon*. Casablanca : Le Fennec.
- DE BEAUVOIR, S. (1949). *Le Deuxième sexe*, Tome 2. Paris : Gallimard.
- DUBOIS, CH. (2015). « Mahi Binebine, insoumission ». Documentaire écrit et réalisé par Charles Dubois. TV France, 53 minutes.

- FOUCAULT, M. (1999). *Les Anormaux, Cours au collège de France (1974-1975)*. Paris : Seuil/Gallimard.
- HARRATH, H. (2019). Émission « J'ai tant de choses à vous dire ». Entretien avec Mahi Binebine. 2M TV, première diffusion : 23 janvier 2019. <https://youtu.be/mAvl--9OKic> [12/06/2023].
- ROBERT, M. (1972). *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard. Éditions Bernard Grasset.
- SIMONIN, P. (2019). « *Ma rue du pardon* ». Entretien avec Mahi Binebine. TV5 Monde, 09 mai 2019. <https://youtu.be/6edZ4BWWJEQ> [12/06/2023].

Español como lengua de herencia en las clases de lengua extranjera. Desafíos para la enseñanza¹

Spanish as a heritage language in mixed language classes. Challenges for teaching

Verónica Sánchez Abchi

*Universidad de Ginebra, Suiza
Institut de Recherche et de documentation
pédagogique, Neuchâtel, Suiza*
 <https://orcid.org/0000-0002-1544-9295>
veronica.sanchez@irdp.ch

Alejandra Menti

*CONICET- Centro de Investigaciones de
la Facultad de Lenguas
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*
 <https://orcid.org/0000-0001-9226-2582>
alejandra.menti@unc.edu.ar

Resumen: Este trabajo analiza la situación de hablantes de español como lengua de herencia en Suiza que han elegido estudiar el español como lengua extranjera en el bachillerato. Específicamente, esta contribución se plantea explorar: a) los motivos que tuvieron para elegir estos cursos; b) las ventajas y dificultades que tienen en las clases de español y c) las actividades más productivas para el aprendizaje de la lengua. Para ello, 23 estudiantes hablantes de español como lengua de herencia respondieron a un cuestionario sobre sus experiencias en las clases de lengua en el bachillerato. A estas clases asisten estudiantes con distintos niveles de español, lo que supone un desafío para la enseñanza. En sus respuestas, los hablantes de herencia manifestaron elegir los cursos de español porque poseían conocimientos previos y querían perfeccionar su dominio. Mencionaron tener mayores ventajas en las actividades de expresión y comprensión oral y dificultades con la competencia de escritura y los conocimientos metalingüísticos. Valoraron como más productivas las lecturas suplementarias y la participación en tareas de interacción oral. Atender a la diversidad de estos cursos y a la importancia de incluir actividades diferenciadas podría tener importantes beneficios para los alumnos, los docentes y la dinámica de estas clases heterogéneas.

Palabras clave: español lengua de herencia, clases mixtas, didáctica de la lengua, diferenciación de actividades didácticas.

¹ Las autoras agradecen a Sandra Miguele, Nadia Fortis y Delphine Lovey, quienes colaboraron con la toma de datos y contribuyeron en la reflexión de este trabajo.

Abstract: This paper explores the situation of Spanish heritage speakers in Switzerland who have chosen to study Spanish as a foreign language at high school. Specifically, this contribution aims to explore: a) the reasons they had for choosing these courses; b) the advantages and difficulties they have in Spanish classes; and c) the most productive activities for language learning. To this end, 23 students who speak Spanish as a heritage language completed a questionnaire about their experiences in high school Spanish language classes. These classes are attended by students with different levels of Spanish, which poses a challenge for teaching. In their responses, heritage speakers stated that they chose Spanish courses because they had prior knowledge and wanted to improve their proficiency. They mentioned having greater advantages in speaking and listening activities and difficulties with writing proficiency and metalinguistic knowledge. They valued supplemental readings and participation in oral interaction tasks as more productive. Addressing the diversity of these courses and the importance of including differentiated activities could have important benefits for students, teachers and the dynamics of these heterogeneous classes.

Keywords: Spanish as a heritage language, mixed classes, Spanish Didactic, didactic differentiation.

Introducción

Este estudio se propone explorar la realidad de los hablantes de español como lengua de herencia que viven en Suiza y que han optado por estudiar esta lengua en el bachillerato.

La expresión “lengua de herencia” hace referencia a una lengua hablada en el hogar, con la cual los hablantes están en contacto desde edades tempranas y que es diferente a la lengua de escolarización o la lengua mayoritaria. En el contexto suizo, se utiliza igualmente la expresión “lengua de origen” — que remite al origen de los niños o de sus progenitores.

En el contexto estadounidense, en el que la población de origen hispanohablante tiene una presencia importante (Potowski, 2018), enseñar español a hablantes de herencia constituye un desafío cotidiano, fundamentalmente en el contexto universitario. Para esta población, se han diseñado programas o cursos de español específicos (Valdés & Parra, 2018). En Suiza, en cambio, en el nivel universitario, no existen cursos de español especialmente concebidos para hablantes de lengua de herencia, porque el contexto, la configuración demográfica y las necesidades son diferentes a las de Estados Unidos. Sin embargo, existen cursos de “lengua y cultura de origen” (en adelante LCO), destinados a niños cuyas familias desean mantener el idioma. Los cursos LCO existen para diversas lenguas de la migración y gozan de un reconocimiento oficial, así como de un cierto apoyo institucional (Calderón, Fibi & Truong, 2013).

En lo que atañe al español, existen dos modalidades: los cursos organizados por la embajada española —cursos ALCE— (para los que se requiere tener nacionalidad española), y los de español de América Latina (Sánchez Abchi & Calderón, 2016). Estos cursos ofrecen una experiencia de aprendizaje formal de las habilidades de lectura y escritura, al tiempo que posibilitan el desarrollo de las competencias de comprensión y producción oral. Sin embargo, por razones diferentes, que van de la oferta disponible en cada cantón a las posibilidades o los intereses particulares de cada familia, sólo un pequeño porcentaje de los hablantes de lengua de herencia asisten a los cursos LCO.

1. Hablantes de lengua de herencia en clases “mixtas”

En Suiza, el inglés y una de las lenguas nacionales —francés o alemán, dependiendo de la región lingüística— forman parte del currículo oficial ya desde el nivel primario. En los niveles superiores puede ofrecerse igualmente la enseñanza de otras lenguas, como el italiano o el español. En todos los casos, esta oferta educativa se concibe como un curso de lengua extranjera para aprendientes que pueden comenzar sin conocimientos previos. Los hablantes que ya hablan en su hogar las lenguas que se enseñan en la escuela oficial, generalmente, tienen que seguir los cursos de lengua regulares, que no se adecuan a su nivel.

Así, por ejemplo, se ha estudiado la situación de hablantes de francés como lengua de herencia que crecen en la región de habla alemana del país, y que deben seguir cursos de francés para principiantes en la escuela oficial (Robin, 2023). A menudo, estos cursos no ofrecen propuestas de diferenciación para tener en cuenta las competencias de hablantes de herencia, lo que genera situaciones de frustración y de disgusto, tanto a nivel docente como del alumnado. Recientemente, se han comenzado a elaborar materiales de diferenciación interna, que proponen actividades de adaptación relacionadas con las unidades regulares del curso de francés, en función de los niveles del alumnado. Estos materiales están en período de implementación y de prueba (Egli, 2023).

Asimismo, es bastante frecuente que, cuando los hablantes de español como lengua de herencia llegan al bachillerato, escojan estudiar español como disciplina optativa. Como se indicó anteriormente, esta materia está destinada, en principio, a hablantes que no necesariamente poseen conocimientos previos de la lengua.

Es así como las clases de español de bachillerato pueden constituir, a menudo, un grupo mixto, formado tanto por un alumnado sin conocimientos previos de la lengua como por hablantes de herencia. Esta situación implica, claramente, desafíos importantes para el personal docente, que debe enfrentarse a una clase heterogénea en la que algunos participantes comienzan con nivel A0, mientras que otros llegan con competencias, al menos orales, que les permiten mantener conversaciones sobre temas complejos.

En Estados Unidos, las clases mixtas constituyen una realidad muy frecuente, lo que ha dado lugar a estudios relacionados con las percepciones, las dificultades y las ventajas ligadas a los hablantes de lengua de herencia en este contexto particular. En el nivel universitario, Edstrom (2007) consultó, mediante una encuesta, a estudiantes hablantes de herencia sobre sus opiniones sobre las clases mixtas. Sus respuestas pusieron de manifiesto que, aunque, en general, sus reacciones eran positivas, experimentaban, a veces, impaciencia frente a aprendientes de español como L2, al menos, al inicio del aprendizaje. Otros estudios señalaron que compartir la clase con hablantes de L2 otorgaba a los hablantes de herencia un sentimiento de seguridad (ligado a la experiencia y las competencias) que favorecía su motivación (ver Burgo, 2019, para una síntesis).

En el nivel secundario, las investigaciones son menos frecuentes, pero dan cuenta, igualmente, de los desafíos ligados a las clases mixtas. Schwarzer & Petron (2005) entrevistaron a hablantes de herencia que siguieron cursos de español en la escuela estadounidense. Las personas consultadas consideraban que estos cursos no habían contribuido a su aprendizaje de la lengua. Señalaban también el hecho de que

docentes que no eran hablantes nativos proponían correcciones lingüísticas que contradecían las variedades habladas en el hogar o que se oponían a las convenciones sociolingüísticas que les resultaban familiares. Por otra parte, afirmaban no haber recibido adaptaciones especiales en sus años de escolarización, pese a que el nivel de lengua enseñado les resultaba muy simple y la disciplina no les requería ningún —o muy poco— esfuerzo.

Randolph (2016), por su parte, consultó a docentes de clases mixtas acerca de sus experiencias con estudiantes que eran hablantes de herencia de español. Las respuestas destacaron los conocimientos de los hablantes de herencia, quienes superaban a los hablantes de español L2 en todas las competencias lingüísticas, salvo en la producción escrita. Específicamente, señalaron problemas de ortografía y del manejo de determinadas habilidades estilísticas.

Randolph (2017) observó, igualmente, diferencias en relación con los intercambios conversacionales en el aula. En general, cuando se dirigían a hablantes de lengua de herencia, los docentes empleaban un registro más avanzado, hablaban más rápido y usaban más tiempos verbales que cuando se dirigían a hablantes de español como lengua extranjera. Sin embargo, este nivel más avanzado en la interacción no se veía reflejado en las actividades de enseñanza, que se planificaban teniendo en cuenta el nivel de alumnos principiantes. Asimismo, los docentes manifestaron una necesidad de reafirmar su “autoridad lingüística” frente a los hablantes de herencia, que se resistían a aprender la variedad estándar que se les presentaba.

Por su parte, Russell y Kuriscak (2015) consultaron en una encuesta online a docentes de español que enseñaban —o se estaban formando para enseñar— en clases mixtas de la escuela secundaria estadounidense. Las respuestas mostraron que, aunque los participantes eran ampliamente conscientes de las necesidades particulares de los hablantes de herencia, tenían dificultades para apoyarlos en el aprendizaje y reconocían la necesidad de implementar programas específicos. Manifestaron también que las clases mixtas se veían enriquecidas con el conocimiento de la cultura y de la lengua que aportaban los hablantes de herencia, lo que les permitía asumir un rol de liderazgo en las clases.

Burgo (2019) revisó diferentes investigaciones que se interesaban en las estrategias de enseñanza utilizadas en las clases mixtas. Entre los recursos de diferenciación, se destaca la movilización de hablantes de herencia como tutores o como fuentes que ofrecen informaciones culturales. Asimismo, se citan las explicaciones de gramática específicas y, en algunos casos, materiales adicionales de lectura y de escritura.

De manera general, los estudios en el contexto estadounidense indican que, aunque los hablantes de herencia encuentran que tienen ventajas en las clases mixtas, quienes más se benefician de las actividades propuestas son los aprendientes de español como lengua extranjera.

En Alemania, Reimann (2021) analizó entrevistas a alumnos hablantes de lengua de herencia y a docentes implicados en la enseñanza del español en el nivel secundario. El estudio da cuenta de la dificultad que implica atender a las necesidades de hablantes de herencia en el contexto de las clases “mixtas” de bachillerato. En efecto, pese al hecho de que estos alumnos son movilizados, a veces, en el marco de actividades diferenciadas, con frecuencia, tienden a aburrirse o desmotivarse. Dentro de las actividades diferenciadas a las que aluden

se encuentran: la lectura frente al grupo, contar frente a la clase su experiencia en el país de origen y asumir el rol de tutor frente a sus compañeros.

1.1. Hablantes de español como lengua de herencia en el contexto suizo

En el contexto suizo, no existen datos oficiales sobre el número de hablantes de lengua de herencia que eligen español como opción específica en el bachillerato. Asimismo, los planes de estudio cantonales no contemplan, de manera específica, la situación de esta parte del alumnado que posee ya conocimientos previos en la disciplina. No obstante, existe un margen de maniobra, que puede variar en cada institución, para dispensar a los alumnos de algunas lecciones o permitirles saltarse la instancia inicial de la formación si tienen el nivel suficiente (ver líneas directivas de los institutos de Candole, Rousseau y Saussure). Las adaptaciones se plantean desde el ámbito institucional; no en las propuestas de actividades.

Sin embargo, el nivel de lengua de algunos estudiantes —reflejado a menudo, en sus habilidades de escritura o sus conocimientos gramaticales— no les permite obtener las dispensas. En estos casos, se considera que tienen el mismo nivel que el resto del alumnado, aunque sus competencias sean más avanzadas en algún área de la lengua.

El presente estudio, de carácter exploratorio, se propone indagar la situación de los hablantes de herencia de español que han elegido estudiar esta lengua en tres bachilleratos de Suiza. Específicamente, se plantea analizar: a) los motivos que tuvieron los hablantes de español como lengua de herencia para asistir a los cursos de español en el bachillerato en la región francófona de Suiza; b) las ventajas y dificultades que estos alumnos consideran que tienen en las clases de español y c) las actividades que les resultan más útiles para el aprendizaje de español —en términos de diferenciación—, a fin de hacer emerger pistas didácticas, que podrían utilizarse en clases.

2. Metodología

2.1. Participantes

Participaron en este estudio 23 estudiantes, de entre 16 y 19 años, que cursaban Lengua española como disciplina opcional en tres instituciones de bachillerato, en dos cantones diferentes (Valais y Ginebra) de la región francófona de Suiza. Todos los participantes declararon hablar español en el hogar con al menos uno de los miembros de la familia; 20 habían nacido en Suiza y el resto había llegado al país a una edad temprana.

Nueve participantes habían asistido o asistían aún a cursos de lengua y cultura de origen (LCO), mientras que otros ocho habían sido escolarizados en español en un país hispanohablante durante un período variable, entre 6 meses y cinco años. Esta información pone en evidencia que, para la mayoría, las clases en español no era una experiencia completamente nueva.

2.2. Procedimiento de recolección de la información empírica

Se consultó a docentes de tres instituciones para saber si, a las clases de Español como disciplina opcional, asistían alumnos que tenían al español como lengua de herencia. En todos los casos de respuesta afirmativa, se contactó a los estudiantes hablantes de lengua de herencia para que respondieran voluntariamente a un

cuestionario por escrito. El cuestionario se respondió en la escuela y en presencia del personal docente. Se comunicó claramente que las respuestas no tenían ninguna influencia en las notas.

2.3. Instrumento

El cuestionario, elaborado *ad hoc*, contenía 13 preguntas —cerradas y abiertas— (Hernández Sampieri *et al.*, 2014). Las preguntas tuvieron como propósito identificar información relacionada con la historia de escolarización en español de los estudiantes, su motivación para elegir el Español como disciplina optativa, sus dificultades y las actividades que les resultaban más o menos provechosas en el aprendizaje. El cuestionario se presenta en el Anexo 1.

3. Resultados

El análisis del presente estudio permitió indagar las razones de los hablantes de español como lengua de herencia en el momento de elegir los cursos de español en el bachillerato al que asisten en la región francófona de Suiza. Asimismo, expone las ventajas y dificultades que estos alumnos consideran que tienen en las clases de español y las actividades que les resultaron más productivas para el aprendizaje de español. A continuación, se presentan los resultados organizados en función de los objetivos que guiaron este trabajo.

3.1. Las razones para aprender español

Cuando se les preguntó por qué habían elegido estudiar “Español” como disciplina optativa en el bachillerato, se evocaron razones diversas. De hecho, cada estudiante expresó más de un motivo. Entre las razones más mencionadas, se encontraron, como era de esperar: la facilidad para estudiar esta lengua en la escuela, gracias a sus conocimientos previos (9 participantes) y el deseo de perfeccionar su manejo del idioma (10 participantes). A estos motivos, más generales, se añadieron otros más específicos, tales como aprender a escribir en español (6), mantener la lengua hablada en el hogar (3), profundizar el contenido cultural y de la literatura (3) o, simplemente, el gusto especial por el español (3). Si bien las motivaciones fueron variadas, el hecho de que la “facilidad” y el deseo de perfeccionamiento fueran tan frecuentes en las respuestas indica que los alumnos son conscientes del capital lingüístico que poseen.

3.2. Ventajas y dificultades de los hablantes de herencia

Las respuestas al cuestionario pusieron de manifiesto diversas ventajas que los participantes poseen en las situaciones de aprendizaje del español, gracias a sus conocimientos previos. Entre ellas, se mencionó una “facilidad general”, que repercute en menos trabajo, más rapidez y mejores notas (6 participantes). Otros (7) especificaron que la principal ventaja es que pueden entender fácilmente lo que se dice en la clase. En consecuencia, pueden concentrarse en otros aspectos, como, por ejemplo, en las explicaciones gramaticales, en la toma de notas o en los comentarios sobre el contenido de una obra literaria. Otros participantes indicaron que les resultan más fáciles determinadas competencias y conocimientos lingüísticos, tales como la expresión oral, la comprensión de las reglas gramaticales —que ya tienen internalizadas—, la conjugación y la toma de notas.

En cuanto a las dificultades que manifestaron encontrar en el aprendizaje del español, siete participantes no identificaron problemas en los cursos de español a los que asistían. Un solo participante dijo tener problemas con la comprensión lectora (participante 19), mientras que otros nueve expresaron que encuentran mayores dificultades en la escritura: "solamente [me cuesta] escribir porque ya sé expresarme [oralmente] pero puedo tener el mismo nivel que el peor alumno de la clase en escritura" (participante 22). Las dificultades evocadas en relación con el dominio de la escritura comprendieron no solo los procesos implicados en la producción textual escrita, sino también en aspectos ligados al sistema de la lengua y, fundamentalmente, a la ortografía.

En menor medida, se mencionaron dificultades relacionadas con el vocabulario. En general, esto se vincula con el hecho de que el vocabulario utilizado en la escuela suele ser diferente de la variedad hablada en el hogar, tal como se expresa en los siguientes fragmentos: "sí, con el vocabulario porque no es el mismo que en Argentina." (participante 9) "A veces sí: con las expresiones o el vocabulario que yo siempre he aprendido y el que está pedido en los exámenes." (participante 11). La diferencia entre las variedades habladas en el hogar y la variedad prestigiosa, a menudo privilegiada en las aulas, suele constituir una fuente de frustración frecuentemente observada en estas poblaciones (Potowski, 2002; Schwarz & Petron, 2005). Algunos estudios han observado que se corrige la variedad de los alumnos como si se tratara de errores de la lengua y no simplemente de variaciones dialectales o sociolectales.

Finalmente, una sola alumna evocó una dificultad relacionada con la capacidad de metarreflexión sobre el uso de la lengua: "Aprender a justificar y pensar por qué se pone un verbo en un tiempo verbal en la frase (porque yo lo hago sin pensarlo)" (participante 10). En efecto, la posibilidad de reflexionar sobre la lengua utilizada, así como el metalenguaje específico que viene asociado a esta actividad, constituye una diferencia importante respecto a los aprendientes de una lengua extranjera (Potowski, 2018). De manera general, en el hogar, rara vez se ofrecen oportunidades para utilizar un metalenguaje aplicado a la lengua de herencia. Los diálogos familiares giran en torno a las actividades de la vida cotidiana, pero no en torno a la categorización lingüística de los términos utilizados (imperativo, subjuntivo, preposiciones, oración relativa, etc.). Mientras que, quienes aprenden una lengua extranjera —especialmente adultos— están expuestos a estos términos desde el inicio del aprendizaje.

3.3. Las actividades propuestas

Las respuestas derivadas del cuestionario permitieron, además, indagar si en las clases se proponían actividades diferentes para hablantes de lengua de herencia. De los 23 participantes, solamente dos declararon haber tenido "a veces" actividades diferenciadas. El resto expresó que nunca tuvieron que realizar actividades diferentes o adaptadas a su nivel de lengua o necesidades. Uno de los estudiantes que declaró haber tenido a veces actividades diferenciadas señaló la lectura libre como una tarea particularmente provechosa: "leo a veces un libro que escogí cuando termino mis ejercicios". En este caso, la posibilidad de leer de manera independiente un texto acorde a sus intereses constituye una actividad de diferenciación que resulta

particularmente útil y que no requiere mayores adaptaciones por parte de los docentes.

Entre las actividades que les resultaban más provechosas en las clases de español, los participantes mencionaron, individualmente, varios ejemplos. La mayor parte (17 personas) señaló la lectura con funciones diversas: la lectura en voz alta, la lectura individual y silenciosa de textos (como en el ejemplo citado antes) o la lectura para trabajar la literatura y el análisis de obras. Es decir, las diferentes actividades relacionadas con el desarrollo de la comprensión escrita fueron consideradas como particularmente útiles.

En segundo lugar, las actividades relacionadas con la producción oral, en contextos interaccionales, fueron también frecuentemente mencionadas como productivas para su aprendizaje por varios participantes (15 respuestas). Las actividades citadas fueron: la conversación espontánea, la creación de diálogos y el debate en torno a un tópico en particular. La producción oral es la actividad lingüística en la que la mayoría expresó tener facilidad y es, al mismo tiempo, una actividad que les resulta útil para el aprendizaje. Probablemente, el dominio de la oralidad les permite generar un contexto cognitivo más amplio y, en consecuencia, ir más lejos en los aprendizajes, lo que impacta positivamente en la motivación.

Entre las actividades de comprensión oral o audiovisual, mencionadas con menor frecuencia, se citaban, por ejemplo, el trabajo con canciones (1 respuesta) y la visualización de películas o series en clases (6 respuestas).

Las actividades de producción escrita, por su parte, fueron mencionadas con menor frecuencia (6 respuestas) como actividades útiles, aunque no por los mismos alumnos que manifestaron tener dificultades con la escritura.

Finalmente, solo dos estudiantes expresaron que realizar traducciones francés-español constituía una actividad provechosa para aprender español. No obstante, no es una práctica frecuente en las aulas.

Por otra parte, varios participantes, en vez de responder sobre las actividades útiles, hicieron referencia a contenidos o temas transversales. Citaron como útil el trabajo con el vocabulario (3 casos), la gramática (3 casos) y la cultura (1 caso). Curiosamente, estos contenidos —y no actividades— fueron también evocados con frecuencia —por otros participantes— cuando se consultó sobre lo que les resultaba menos provechoso en clases. En efecto, tres estudiantes mencionaron que el trabajo con el vocabulario no les parecía útil y otros cinco dijeron que el tratamiento de la gramática —o un tema gramatical particular— les resultaba poco productivo. Esta aparente contradicción entre las respuestas de los participantes puede relacionarse con la manera en que los temas se abordan, y no necesariamente con los contenidos en sí. En efecto, algunos alumnos precisaron que las actividades percibidas como menos útiles fueron los ejercicios de repetición para fijar aspectos del sistema de la lengua, tales como la práctica de la conjugación; lo que resulta comprensible, puesto que muchos hablantes de herencia ya han automatizado los elementos del sistema de la lengua.

4. Discusión

El presente trabajo surge del interés por explorar la situación de los hablantes de herencia de español que viven en Suiza y que han elegido estudiar esta lengua en el

bachillerato. Específicamente, el estudio se orientó en torno a los siguientes objetivos específicos: a) analizar las razones que tuvieron los hablantes de español como lengua de herencia al momento de elegir los cursos de español en el bachillerato al que asisten en la región francófona de Suiza; b) explorar las ventajas y dificultades que estos alumnos consideran que poseen en las clases de español y c) describir las actividades que les resultaron más productivas para el aprendizaje de español.

En primer lugar, las respuestas de los estudiantes en relación con el primer objetivo pusieron de manifiesto que la mayoría de los estudiantes seleccionaron los cursos de Español como lengua de herencia en función de dos grandes razones. Por un lado, la facilidad que implicaba para ellos estudiar esta lengua en la escuela y el deseo de perfeccionar su manejo del español.

Las razones evocadas nos permiten contextualizar mejor las respuestas relacionadas con el segundo objetivo, esto es, las facilidades y dificultades que los alumnos perciben en el estudio de la lengua. En efecto, la expresión y la comprensión oral emergieron claramente como las dos áreas que otorgan mayores "ventajas" a los hablantes, lo que repercute en una facilidad para el aprendizaje y en mejores notas. Con respecto a las desventajas, la mayoría expresó experimentar más dificultades en el momento de escribir textos, lo que coincide con las observaciones realizadas en clases mixtas en Estados Unidos (Randolph, 2017). En menor medida, los participantes evocaron tener dificultades con el vocabulario empleado en las clases; vocabulario que no coincide con el que usan habitualmente en su hogar. Cuando la enseñanza privilegia sólo una variedad de la lengua y no integra o acepta las variedades que los hablantes de herencia utilizan en su hogar, no sólo la motivación para el aprendizaje puede verse afectada, sino también la percepción de las propias competencias, así como la valorización de la variedad hablada en la familia (Potowsky, 2002; Schwarzer & Petron, 2005).

En relación con el tercer objetivo, la mayoría de los participantes coincidió en que las lecturas suplementarias y la participación en tareas de producción/interacción oral constituyeron las actividades que más los ayudaron a mejorar su nivel de español.

De acuerdo con las respuestas, las actividades de diferenciación se encontraban ausentes o estaban presentes de manera marginal en las clases de español. Esta ausencia de diferenciación, cuyas consecuencias negativas para la motivación de los aprendientes ha sido señalada en numerosos estudios antecedentes (Edstrom, 2007; Egli, 2023; Russell & Kuriscak, 2015; Schwarzer & Petron, 2005) puede responder a causas diversas.

En primer lugar, la producción de actividades de diferenciación constituye un trabajo suplementario para el docente. El hecho de que no se postule explícitamente la necesidad de contemplar estos casos en el programa libera a los docentes, en cierta medida, de atender específicamente a los hablantes de herencia.

Asimismo, en el contexto suizo, el hecho de poder dispensar del cursado de la materia a los alumnos con conocimientos previos constituye, en cierta medida, una solución. Sin embargo, esta alternativa no tiene en cuenta la problemática de los hablantes de lengua de herencia que, con niveles diferentes, sí asisten a las clases y siguen el programa regular.

Por otra parte, el nivel de lengua de los hablantes de lengua de herencia es muy diverso (Valdés, 1997): puede tratarse de hablantes con un manejo pasivo de la lengua, es decir, lo comprenden, pero no lo hablan; puede tratarse de hablantes que tienen un buen desarrollo de la oralidad, pero que no pueden expresarse por escrito; etc. Esta diversidad es señalada por los docentes como una razón por la cual no es posible proponer actividades de diferenciación. Como señala Egli (2023), para poder diseñar actividades de diferenciación adecuadas y pertinentes es necesario conocer el nivel de lengua de los alumnos. Una evaluación del nivel de lengua constituye, evidentemente, una tarea suplementaria para los docentes y, según nuestro conocimiento, no existen pruebas específicas para evaluar el nivel de lengua de los hablantes de herencia de español en el contexto suizo.

Para poder responder a la necesidad de acompañar efectivamente a los alumnos, es imprescindible que las actividades de diferenciación cumplan con varios requisitos: a) las actividades deben ser útiles para los hablantes de lengua de herencia, b) deben constituir un aporte para el conjunto de la clase y, finalmente, c) tienen que ser fáciles de implementar para el docente, que tiene ya una importante carga de trabajo. En este sentido, dos áreas de trabajo que los participantes de este estudio evocaron como particularmente útiles se adecuan a estos criterios: a) las lecturas suplementarias y b) la participación en tareas de producción/ interacción oral.

Las lecturas suplementarias implican relativamente poca preparación por parte del docente, favorecen la actividad diferenciada y —según el tipo de lectura y el contexto de la actividad— pueden ser beneficiosas para el trabajo grupal (en el caso de la preparación de una presentación grupal, por ejemplo, la distribución de la lectura de los materiales puede asignarse en función de los conocimientos previos).

En las tareas de producción oral, por su parte, el hablante de lengua de herencia pone en práctica sus competencias, ejerce implícita o explícitamente un rol de "tutor" de sus compañeros y no requiere preparaciones suplementarias por parte del docente. Como se ha observado en estudios previos, este tipo de actividad se presenta como particularmente útil también en las clases mixtas de otros contextos (Burgo, 2019).

Si, por otro lado, la producción escrita emerge como el área menos fuerte en las competencias de los hablantes de herencia, no es quizás en este dominio en el que se plantearán más actividades de diferenciación. Sin embargo, la producción escrita implica procesos diversos, tales como la planificación y la generación de las ideas, la textualización y la revisión. Una actividad de producción escrita colectiva, en la que los alumnos participan de manera distinta en los diferentes subprocesos, puede, igualmente, dar lugar a roles diferenciados en la tarea.

A modo de conclusión, queremos destacar que la diferenciación interna de actividades para hablantes de herencia constituye un desafío mayor en el ámbito de la enseñanza de las lenguas, puesto que es en ellas y a través de ellas que se pone en juego la motivación y el proceso mismo de aprendizaje. No atender a esta diversidad puede repercutir no sólo en la desmotivación individual, sino también en el desequilibrio de la dinámica del grupo. Asimismo, la ausencia de diferenciación implica el desaprovechamiento de recursos que podrían ser beneficiosos no sólo para los hablantes de lengua de herencia, sino también para toda la clase y, claramente, para los mismos docentes.

Anexo

Cuestionario presentado a los participantes

Nombre (sin apellido):

Edad:

1. Español hablado en casa: SÍ/ NO. Si la respuesta es positiva, ¿quiénes lo hablan en el hogar?
2. ¿De qué país hispanohablante proviene tu familia?
3. ¿Has nacido en Suiza o en otro país francófono? SÍ/NO
4. Si no has nacido en Suiza, indica cuánto tiempo (años o meses) has vivido en un país francófono.
5. ¿Has ido a la escuela en un país hispanohablante? SÍ/ NO
6. Si la respuesta es positiva, ¿cuánto tiempo has asistido a la escuela en un país hispanohablante?
7. ¿Has seguido cursos LCO en Suiza? (Cursos de lengua y cultura, cursos ALCE, cursos de español de Latinoamérica) SÍ/ NO.
8. ¿Por qué has elegido estudiar Español en la escuela?
9. ¿Qué ventajas tienes al seguir Español en la escuela (por ser hispanohablante)?
10. ¿Tienes dificultades con el español en las clases de la escuela? ¿Cuáles?
11. ¿Realizas actividades diferentes de las de los otros alumnos no hispanohablantes?
 - A) Sí
 - B) A veces
 - C) Nunca
12. ¿Cuáles son las actividades que más aprovechas y que mejor encuentras para avanzar en el aprendizaje del español en la escuela? (por ejemplo, lecturas individuales en la biblioteca). Cita todas las actividades que consideras pertinentes.
13. ¿Qué actividades te ayudan menos, considerando que ya posees un nivel de español? Cita todas las actividades que consideres pertinentes.

MUCHAS GRACIAS POR TU COLABORACIÓN

Bibliografía

- BURGO, C. (2019). Mixed classrooms: How do Spanish heritage speakers feel about the mix. In THOMPSON, G. L., & ALVORD, S. M. (eds.) *Contact, community and connections. Current approaches to Spanish in multilingual populations*, Vernon Press, pp. 305-322.
- CALDERÓN, R., FIBBI, R., & TRUONG, J. (2013). Arbeitssituation und Weiterbildungsbedürfnisse von Lehrpersonen für den Unterricht in heimatlicher Sprache und Kultur (HSK). In *Swiss Forum for Migration and Population Studies*.

- EDSTROM, A. (2007). The mixing of non-native, heritage, and native speakers in upper-level Spanish courses: A sampling of student opinion. *Hispania*, pp. 755-768.
- EGLI, M. (2023). Français pour les bilingues: Förderung in der Herkunftssprache Französisch in der Deutschschweiz durch interne und externe Differenzierung. *Babylonia Journal of Language Education*, 1, pp. 34-39.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, R., COLLADO, C. & BAPTISTA-LUCIO, M. (2014). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw Hill.
- POTOWSKI, K. (2002). Experiences of Spanish heritage speakers in university foreign language courses and implications for teacher training. *Adfl Bulletin*, 33(3), pp. 35-42.
- POTOWSKI, K. (ed.). (2018). *The Routledge handbook of Spanish as a heritage language*. New York: Routledge.
- RANDOLPH, L. J., JR. (2016). The 'Problem' of the Mixed Class Dynamic: Teaching Spanish to Heritage Language Learners and Second Language Learners in North Carolina's High School Classrooms. *Immigration and Education in North Carolina: The Challenges and Responses in a New Gateway State*. Ed. Xue L. Rong and Jeremy Hilburn. Boston: Sense, pp.167–193.
- RANDOLPH, L. J., JR. (2017). Heritage Language Learners in Mixed Spanish Classes: Subtractive Practices and Perceptions of High School Spanish Teachers. *Hispania*, 100(2), 274-288.
- REIMANN, D. (2021). Hablantes de Lengua de Herencia en las clases de Español como Lengua Extranjera en Alemania. Comunicación presentada en el congreso "El Español como Lengua de Herencia: retos educativos y perspectivas internacionales". Universidad de Göttingen, 24 y 25 de junio de 2021.
- ROBIN, J. (2023) Ni Schulfranz. ni LCO... Quelle place dans le système scolaire pour le français familial à Bern? *Babylonia*, 1/23, *Langues et cultures d'origine*, pp. 40-45.
- RUSSELL, B. D., & KURISCAK, L. M. (2015). High school Spanish teachers' attitudes and practices toward Spanish heritage language learners. *Foreign Language Annals*, 48(3), pp. 413-433.
- SÁNCHEZ ABCHI, V. & CALDERÓN, R. (2016). La enseñanza del español como lengua de origen en el contexto suizo. Desafíos de los cursos LCO (Lengua y Cultura de Origen). *Textos en Proceso*, 2(1), pp. 79-93.
- SCHWARZER, D. & PETRON, M. (2005). Heritage language instruction at the college level: Reality and possibilities. *Foreign Language Annals*, 38(4), pp. 568-578.
- VALDÉS, G. (1997). The teaching of Spanish to bilingual Spanish-speaking students: Outstanding issues and unanswered questions. In COLOMBI M. C. & ALARCÓN F. X. (eds.), *La enseñanza del español a hispanohablantes: Praxis y teoría*. Boston: Houghton Mifflin, pp. 8-44.
- VALDES, G., & PARRA, M. L. (2018). Towards the development of an analytical framework for examining goals and pedagogical approaches in teaching language to heritage speakers. In POTOWSKI, K. (ed.) *The Routledge handbook of Spanish as a heritage language*. New York: Routledge, pp. 301-330.

La nuit : fabrique et mise en scène des fantasmes dans *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck¹

*The night: making and staging fantasies in Fernand Crommelynck's
Le Cocu magnifique*

Françoise Bombard

Chercheuse indépendante, France

 <https://orcid.org/0009-0007-1974-2441>
francoise.bombard.sternli@orange.fr

Résumé : Dans *Le Cocu magnifique* de Crommelynck, la nuit n'est pas seulement une donnée extérieure comme pour nombre de pièces dont les actions les plus importantes ont pour cadre un décor nocturne. Paradoxalement, cette œuvre qui se déroule pour l'essentiel dans des décors diurnes accorde à la nuit une importance inattendue. Il faut donc s'interroger sur les enjeux dramatiques et esthétiques de cette omniprésence. La fête carnavalesque nocturne de la Saint-Géraud et l'étrange sérénade donnée par Bruno déguisé à son épouse Stella suscitent à la fois le rire et l'inquiétude. Mais surtout la nuit investit le discours des personnages et inspire leurs actes. En outre, sommeil, rêves, désir, fantasmes, tout se rapporte à la nuit. De surcroît, sommeil et rêves sont l'objet d'interprétations divergentes par les personnages. La question du manque et du désir, nourrissant leurs fantasmes, est au cœur des relations entre les personnages. Quant à Bruno, il nourrit sa jalousie par son exaltation du corps de Stella, par la poésie et par l'imaginaire dans lequel il se complaît au point de sombrer dans la folie : la nuit assombrit le rapport amoureux au point de faire passer les deux protagonistes du paradis à l'enfer dans un cauchemar bouffon.

Mots-clés : bouffon, désir, fantôme, rêve, tragique.

Abstract: In Crommelynck's *Le Cocu magnifique*, the night is not merely an external detail as for many pieces whose most important actions are set in a nocturnal setting. Paradoxically, this work, which takes place mainly in daytime settings, gives the night an unexpected importance. We must therefore question the dramatic and aesthetic stakes of this omnipresence. The carnival festival of Saint-Géraud and the strange serenade given by Bruno in disguise to his wife Stella arouse both laughter and concern. But above all, the night invests the speech of the characters and inspires their actions. In addition, sleep, dreams, desire, fantasies, everything relates to the night. In addition, sleep and dreams are the subject of divergent interpretations by the characters. The question of absence and desire, feeding their fantasies, is at the heart of the relationships between the characters. As for Bruno, he feeds his jealousy by his exaltation of Stella's body, by poetry and by the imagination in which he delights to the point of sinking into madness: the night darkens the love relationship to the point of making the two protagonists pass from heaven to hell into a buffoon nightmare.

Keywords: buffoon, desire, fantasy, dream, tragic.

¹ Pour l'édition de référence : Crommelynck, F. (1996), *Le Cocu magnifique*, Bruxelles : Labor. Les renvois entre parenthèses après les citations sont consignés ainsi : (C, acte en chiffres romains, page en chiffres arabes).

Introduction

Le répertoire théâtral occidental ne manque pas de nuits au cours desquelles se trament les pires actions, tout autant que de nocturnes de comédie dans lesquels sérénades et déguisements permettent tous les jeux de l'amour et de l'identité. *Le Cocu magnifique* de Crommelynck a une place à part : alors que l'essentiel de l'action se déroule dans des décors diurnes, la nuit n'occupant scéniquement que la seconde partie de l'acte III, il s'avère que la nuit s'empare des propos et des pensées des personnages. Il nous faudra donc nous interroger sur les enjeux dramatiques et esthétiques de cette omniprésence. Rappelons que dans la mythologie antique la Nuit « engendre [...] Hypnos (le sommeil), les Rêves et l'Oubli, Momos (le sarcasme) [...] Apaté (la tromperie), Philotès (la passion amoureuse) » (Montandon, 2013, p. 7)². Nous verrons comment les motifs du sommeil, du rêve et de l'oubli – présents d'entrée de jeu – deviennent des *leitmotifs* qui, par l'association à ceux du manque et du désir, structurent les relations entre les personnages. Nous mettrons en valeur le réseau d'annonces et d'échos tissé par l'imaginaire nocturne qui produit une « dramaturgie de fantasmes » (Duvignaud, 1996, p. 8) : Bruno³, écrivain public et poète follement amoureux⁴ de sa femme Stella, succombe peu à peu au vertige de la nuit.

1. La nuit, le sommeil, le rêve et l'oubli

Le monologue de Stella qui ouvre la pièce pose d'emblée une relation entre la nuit et les rêves. S'adressant à l'oiseau en cage, elle lui dit :

À quoi rêves-tu dans tes plumes ? Les plantes rêvent aussi, parfois, quand les nuits sont claires. Non, c'est au crépuscule plutôt.

– Moi j'ai oublié mon rêve... *Elle feint une tristesse gamine*. Je ne raconterai rien à Bruno, lorsqu'il reviendra. Hou ! Hou !... j'ai dormi seule au milieu du lit frais, et j'ai oublié le rêve que je fis. ! que dira mon bien-aimé ? (C, I, 20).

Le secret de Stella est ce rêve oublié. Or « un secret oublié est deux fois secret. Le malheur aussi, c'est que son secret est un rêve » (Renier, 1985, p. 76). Rêve oublié parce qu'autocensuré, parce qu'indicible pour une Stella qui a retrouvé « au milieu du lit frais » sa place de jeune fille, rendant le rêve inavouable au bien-aimé ? Lorsqu'elle reprend son monologue devant l'oiseau, « prise dans sa relation amoureuse, dans cette relation imaginaire qui ne s'appuie que du reflet au semblable, Stella assimile son rêve à celui de Bruno : "Sais-tu ! Bruno me racontera son rêve et je me souviendrai du mien car nos rêves se ressemblent certainement" » (Renier, 1985, p. 76).

Lorsque Bruno revient, jouant un rôle – celui de « l'homme », selon sa dénomination dans les didascalies –, et non du mari qu'il est, les deux tourtereaux minaudent : « L'homme, regardant dans la maison : Le mari n'est pas là ? [...] Stella : Non, il est absent. [...] Le mari ne doit rentrer qu'à midi. Brillante, elle a demeuré seule. Elle a dormi, et ses rêves, c'est tout [sic] des oublies [sic] » (C, I, 31). Se désignant elle-même comme étoile (brillante dans la nuit), Stella reprend le motif du sommeil

² La passion et la tromperie (supposée ou infligée par Bruno) alimentent la jalousie ; le sarcasme dirigé contre l'autre ou contre soi-même est un des éléments de ce « cauchemar bouffon » dont parlait Adolphe Bresson dans *Le Temps* (décembre 1920), cit. d'après Moulin, 1978, p. 80.

³ Leurs noms les relient à l'obscurité et à la nuit. Victor Renier les décrypte ainsi : « l'eau brune, brune eau, Bruno » et « le feu de la nuit, l'étoile : Stella. » (Renier, 1985, p. 71).

⁴ Cf. Pétrus : « Bruno, tu l'aimes trop. » (C, I, 45).

solitaire et des rêves oubliés. Notons que Bruno, tout à l'expression lyrique de son amour, ne réagit pas, contrairement à ce que craignait Stella lors de son monologue. Pourtant, l'idée des rêves qui se ressemblent fait son chemin : Bruno va rapprocher des rêves qui l'excluent. Après l'accueil du cousin Pétrus à qui il vante la beauté de Stella – « Fraîche comme la lune entre les feuilles » (C, I, 45) – au point de lui enjoindre de regarder sa jambe qu'elle dénude, puis son sein qu'elle découvre, Bruno a « cru voir une flamme dans les yeux de Pétrus » (C, I, 48). Dans un long monologue devant Estrugo silencieux, il doute de tout. Aussitôt, rêves et sommeil nourrissent le fantasme d'une « intimité complice » entre les deux cousins : « Sinon la pensée, le songe ou le rêve ! [...] dans le sommeil, leur rêve peut se composer de menus souvenirs communs, et les réunir au-delà d'eux-mêmes et de moi ! » (C, I, 48). Comment mieux dire que les rêves révèlent de possibles désirs refoulés ? D'où la question vertigineuse : « Est-il possible que la pensée de Stella, jamais, n'ait eu d'autre objet que moi ? que les rêves de ses nuits de fièvre ne l'aient souillée jamais ? » (C, I, 49). Le lecteur ou le spectateur, pas plus que Bruno qui se torture, ne peut le savoir puisque le contenu des rêves de Stella reste inconnu, ce qui confère une opacité au personnage féminin⁵.

Aussi, lorsque Bruno ordonne à Stella de descendre, c'est pour lui faire subir un véritable interrogatoire :

Bruno, *lentement* : Dis-moi quelque chose que tu ne puisses me dire. Stella, *réfléchit*, puis : « Je donne ma langue au chat. » Bruno, *crispé* : Qu'as-tu fait hier soir, après mon départ ? Stella : Je me suis penchée à la fenêtre, pour te voir longtemps. Bruno : Non, ce n'est pas ainsi qu'il faut répondre. [...] Raconte-moi une chose défendue que tu aies faite. Stella : J'ai dormi et j'ai oublié mon rêve. Bruno, *sursaute* : Ton rêve ? (C, I, 49).

La conduite du dialogue, fondée sur le rapport de domination du mari à l'égard de la femme-enfant, amène Stella à différer la réponse attendue et que nous connaissons. Le sentiment de culpabilité qui s'est fait jour dès le premier énoncé du motif du rêve oublié trouve des manœuvres dilatoires avant l'expression explicite de l'aveu : « J'ai dormi et j'ai oublié mon rêve ». Victor Renier le commente ainsi :

Ce rêve oublié, ce secret de la séduction, qui assigne Stella à l'autre que cherche en vain Bruno, n'est-il pas effectivement ce qui ne peut se dire, définition de la chose défendue à cette nouvelle Ève ? (Renier, 1985, p. 77)

Pourtant, Bruno passe à côté de cette vérité. Il s'obstine à demander : « Une chose que tu ne puisses me dire. » (C, I, 50). Et comme Stella ne sait que dire, il soupçonne Pétrus qu'il va faire chasser.

Cependant, il est des rêves qui peuvent se dire. Ainsi, celui de Stella, pressée par Bruno qui la séquestre d'avouer son infidélité :

Bruno : Où es-tu allée cette nuit ? Stella : Cette nuit, j'ai dormi contre vous, mon ami. Bruno : [...] Si tu dormais, à quoi rêvais-tu ? Stella *rit soudain* : Oh ! j'ai fait un rêve étrange !... Figure-toi que j'étais en petite culotte... Bruno *l'interrompt, furieux* : En chemise ! En chemise ! Tu mens ! Cette nuit tu as quitté la chambre, en chemise. (C, II, 60).

⁵ L'innocence de Stella est en effet sujette à caution car « La pureté est illusoire, la pureté est impossible, nous dit [Crommelynck], parce que, dès qu'on nous regarde – et on ne cesse pas d'être regardé, et on est regardé depuis toujours – la souillure est présente. Oui, tout regard pervertit, oui, cette perversion est là, dès l'origine. » (Emond, 1996, p. 132).

Le rêve confessé serait-il plus innocent que le rêve oublié ? Le rire de Stella est-il le signe d'une perversité qui s'ignore ? Bruno, niant le discours de l'autre, substitue au rêve avoué son propre fantasme. Il ne connaît que des cauchemars qu'il associe à un état physique dégradé : « [...] la bile m'étouffe, l'intestin dort dans d'affreux cauchemars » (C, II, 72), ou qu'il attribue à la fourberie de Stella : « Et ne peux-tu me voler mon trousseau tandis que je fais des cauchemars pour avoir bu la tisane... » (C, II, 60). Et c'est à Estrugo qu'il raconte le songe :

Je rêvais [...] Je rêvais qu'il la conduisait au bout du verger, qu'il l'emportait sur ses bras. [...] Qu'il la déposait dans la prairie, de l'autre côté de la haie [...] qu'elle courait pieds nus jusqu'au bosquet où l'ombre me les cachait. [...] Dis-moi, les rêves se réalisent-ils ? [...] Se réalisent-ils une fois, une seule fois ? (C, II, 56)⁶.

Les interrogations fiévreuses se succèdent, emprisonnant Bruno dans sa logique extravagante ; son discours se referme sur lui-même devant le miroir muet qu'est Estrugo : « Est-elle innocente, diras-tu [...] celle qui se réfugiait avec lui (son nom ! son nom !), dans un petit bois d'ombre, celle qui courait en chemise sur les gazons [...] » (C, II, 57) La récurrence du mot « ombre » dans le double récit de rêve dit ce qui échappe à Bruno : l'identité de l'autre. En outre, l'image d'un « bois d'ombre » accentue la dimension onirique.

Tout ce qui a trait au sommeil et au rêve ne peut qu'être ressassé, puisqu'il s'agit de désirs refoulés chez Stella et que pour Bruno la logique rationnelle conduit à une « logique du paroxysme » (Emond, 1996, p. 121).

2. La nuit, le manque et le désir

Le motif du sommeil solitaire d'une Stella sans Bruno parti la veille à la ville, en ce qu'il suggère un manque, engendre un motif second, celui du désir de deux hommes qui convoitent la jeune femme. L'expression innocente – l'est-elle vraiment ? – du manque (l'absence du mari aimé) fait naître chez l'autre le regret de ne l'avoir pas comblé :

Stella, avec une moue involontaire : Il m'a quittée, hier, après le crépuscule. Le bouvier, étonné : Il t'a laissée ici ? Stella, *soupire* : Oui... Le bouvier : Tu as couché seule ? Stella, *simplement* : Hélas ! et j'ai dormi et j'ai oublié mon rêve... Le bouvier : Si je l'avais deviné, je serais venu. [...] Pour t'emmener sur la colline. J'y ai passé la nuit, avec mes bêtes. [...] Je t'aurais réchauffée contre moi. (C, I, 24).

L'ambiguïté entretenue par les didascalies et les points de suspension des répliques de Stella ne suggère-t-elle pas un manque à contenter, un appel inconscient au désir de l'autre ? Dans cette séquence, alors qu'il « l'attrape et l'enlève » (C, I, 26), elle le repousse avec l'aide de la nourrice, mais le dénouement nous montrera une Stella finalement consentante (C, III, 112). Stella est en effet à la fois pour Bruno « la Stoilée » (C, I, 31), Vénus l'étoile « qui exerce son puissant attrait sur les rêveurs et les poètes, fascinés par ses différents visages et son éclat changeant » (Benoit, 2013, p. 469) et l'étoile du berger – du bouvier qui rêve de l'emmener au bercail. Plus retors, le comte joue comme un prédateur avec sa proie :

⁶ Le fantasme de la fuite de Stella devient réalité au dénouement (C, III, 112), le rêve prenant alors une valeur prédictive. Il restera à Bruno une nuit sans étoile, une nuit noire, celle de sa folie.

Tu as dormi seule cette nuit ? [...] Tu as dormi seule, pour la première fois ? [...] Pourquoi n'es-tu pas accourue au château cette nuit ?... Je t'aurais regardée dormir dans le lit à courtines. D'ordinaire, tu dors au creux de ton bras droit, hein ? (C, I, 28-29).

L'insistance sur le mot « seule » souligne le manque, et le désir se focalise ensuite sur des détails physiques connus du voyeur lubrique qu'il fut dans l'enfance de Stella. Après avoir murmuré « avec convoitise : Stella ! Stella ! adorable fille », le comte passe aux actes : « Il l'attrape au bras et l'attire, mais elle se dégage [...] » (C, I, 29).

Or, et c'est plus dérangent, Bruno lui-même offre cette image nocturne du corps désirable de sa femme à l'imagination du Bourgmestre venu lui demander de rédiger une proclamation officielle contre les maraudeurs qui abattent des arbres, et c'est sur le mot « nuit » que se fait l'enchaînement :

Bruno [*dictant au scribe Estrugo*] : Les gardes porteront les insignes et le fusil à deux coups. [...] Le bourgmestre : Ah ! ah ! je les vois, mes bougres, je les vois à deux, à minuit, dans la forêt. Quelle besogne ils feront ! Bruno : Si tu pouvais voir Stella, à minuit ! Des pieds de neige, des genoux roses et expressifs comme un visage timide, et au-dessus, une peau fine et tiède : une pâte de farine. (C, I, 40).

La description érotique du corps de Stella occupe le vide de son absence momentanée. Alors qu'elle est montée à l'étage pour laisser Bruno à son travail d'écrivain public, celui-ci n'a de cesse de vanter sa beauté au bourgmestre tout en dictant la proclamation, et le manque est tel qu'il l'appelle : « J'avais un cruel besoin de te voir un instant, rien qu'un instant. Te voici, je suis heureux... » (C, I, 38). Or la réaction de Stella paraît démesurée vu la proximité dans l'espace, elle ne saurait, pas plus que lui, se passer de la présence : « Stella, avec un sourire triste : Si loin, si loin de toi. Bruno : Ne te désole pas... Va mon étoile, va. Bientôt je te garderai. Stella, soupire : Adieu, mon ami... Elle sort lentement. » (I, 38) – comme à regret. Le soir de la Saint-Géraud, Bruno part sans Stella, et de nouveau s'entend la complainte de la femme délaissée⁷ dont les didascalies soulignent la déploration :

Oh ! mon ami, tu me quittes encore ? [...] Stella, *soupirant* : je t'attendrai donc avec impatience. Bruno : Tu ne manqueras pas de distractions ce soir. Il y aura des cortèges, des masques et du mirliton. (*Stella baisse la tête tristement*) Tu m'attendras [...] Stella *soupire* : Oui, bonsoir, mon ami. (C, III, 97-98).

La réplique de Bruno entendue au premier degré suggère que la fête remplira le vide de l'absence mais ce sera une autre mascarade qui viendra combler de façon inattendue le manque. Stella esseulée se plaint : « [...] c'est bientôt la nuit. Les arbres de la place vont s'illuminer. Les gens ont mêlé aux branches des guirlandes de lumignons. Pourquoi ne m'emmène-t-il pas ? » (C, III, 98). L'expression plus triviale du manque est dans une réplique de la nourrice : « Petite malheureuse, va dormir à présent, va dormir seule dans le grand lit large. » (C, III, 100). La réaction de Stella peut surprendre : elle « se lève, très heureuse soudain : Oh oui, seule, seule ! Ce sera ma première joie ! » (C, III, 100). Le sens du manque s'inverse : elle va ainsi échapper aux persécutions de Bruno et aux gars du village à qui il l'a offerte⁸, du moins le croit-elle.

⁷ Elle dit à la nourrice : « Je suis toute seule, abandonnée ! ... » (C, III, 99).

⁸ « Des voix : J'aurai ma nuit ! » (C, II, 89).

C'est sans compter sur l'imagination dépravée de Bruno et ses propres contradictions. Alors qu'il la courtise sous son déguisement, elle est près de succomber : « Je vous aime si vous partez ! [...] Oh ! ciel ! j'étais si délaissée ! Allez-vous-en ! Hélas ! Hélas ! » (C, III, 105) ? Elle avouera à la nourrice : « Lorsqu'il est venu tout à l'heure, avec sa musique et son masque, malgré la voix de pitre qu'il prenait, il a regagné mon âme [...] C'est sans doute que je l'aime encore. » (C, III, 110). Si l'insistance avec laquelle Stella déplore son abandon éveille les appétits masculins, le désir de Bruno, excessif et follement exprimé, nourrit des fantasmes destructeurs.

3. La nuit, fantasmes, folie et destruction

Dès l'acte I, quand Bruno, de retour le matin, évoque son départ pour la ville la veille au soir, la nuit semble sortir d'un drame symboliste⁹ : des « étangs noirs » aux « conciliabules dans la campagne », un univers inquiétant se révèle, aussitôt associé aux terreurs qu'il attribue à Stella : « elle a peur, la petite fille, des ombres et des bruits de la nuit » (C, I, 32). Mais la poésie cosmique (autre élément promis à un bel avenir dans la pièce) efface aussitôt le noir : « y en avait-il [...] des rayons, et des miroirs volants » (C, I, 32). Bruno est celui qui vit le manque comme une souffrance au point de projeter sur les lieux qu'il traverse le fantasme des dangers encourus par Stella – motif repris dans une réplique au scribe Estrugo : « Je l'ai vue en imagination, brûlée, noyée, étouffée, perdue !¹⁰ » (C, I, 34-35). Ce qui est d'abord énoncé sur le mode plaisant – « Bruno, *riant* : Je me suis égaré dans une forêt obscure, j'ai fait naufrage » (C, I, 32) – tourne vite à des manifestations de l'angoisse. Les modalisateurs (« il m'a semblé voir », « j'ai cru entendre », « Peut-être avais-tu couru... ») témoignent de la manière dont l'imagination de Bruno s'empare de lui au point de créer, à partir d'un décor neutre, un univers inquiétant (« une lueur derrière les sapinières » devient un incendie). La fabrique du fantasme – Stella courant dans la nuit – trouve ici sa première expression, anodine : Stella « en robe de chambre et pieds nus », toute tournée vers un seul objet d'amour : lui. Les avatars de cette vision nocturne vont parcourir la pièce à mesure que se nourrit d'elle-même la jalousie de Bruno¹¹. À l'acte II, alors qu'il vient de rentrer, il dit à Estrugo : « Elle est sortie cette nuit et tu l'as rencontrée avec son galant » (C, II, 54), ce que ne confirme ni n'infirme le confident taciturne. Après le renvoi de Pétrus, la nuit réelle du couple réuni est revisitée par l'imaginaire divagant :

J'étais endormi, cette nuit [...] un sommeil de montagne. Elle a profité de mon anéantissement pour se glisser hors du lit [...] J'avais sous mon oreiller les clefs [...] Ah ! elle a des inventions diaboliques (C, II, 55).

Il attribue son sommeil écrasant à la malveillance de Stella : « Et moi je suis écrasé de sommeil pour avoir bu sa tisane de pavots » (C, II, 57). Son délire se nourrit de lui-même à partir de l'imaginaire du rapt puis d'images poétiques : « Et lui l'attendait au dehors avec une échelle. [...] Marche-t-elle sur une vapeur, dans un rayon de lune, a-t-elle des ailes, – me crois-tu fou ? » (C, II, 56). Ces images deviendront la matrice de la ballade qu'il chantera lors de la nuit de la Saint Géraud. Il dit lui-même :

⁹ Cf. l'univers nocturne et angoissant de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck.

¹⁰ Ces images de mort violente surgissent de la part la plus sombre de Bruno alors même que Stella est dans ses bras.

¹¹ Citons Crommelynck : « Le véritable drame de la jalousie, c'est que ce sentiment s'engendre et se développe [...] en dehors de tout élément extérieur [...] le jaloux porte son tourment corrosif en lui, il est seul à le créer et à le nourrir. » (*Comoedia*, 30 août 1941, cit. d'après Moulin, 1978, p. 77).

*La nuit : fabrique et mise en scène des fantasmes
dans Le Cocu magnifique de Fernand Crommelynck*

L'inspiration, parfois, m'entraîne hors du bon sens ! Nuées de mon esprit orangeux ! je finirai par soumettre ma vie aux caprices de mon imagination. [...] C'est vrai, parfois je ne démêle plus les fils embrouillés du rêve et de la réalité (C, II, 68).

La nuit de la Saint-Géraud est le lieu de la mise en œuvre des fantasmes à la fois par le délire poétique et par la théâtralisation. Parodie de la scène du balcon de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, de la sérénade d'Almaviva sous les fenêtres de Rosine à la barbe de son tuteur dans *Le Barbier de Séville*, et de tant d'autres scènes de comédie, la séquence de la sérénade et des masques inscrit Bruno dans une tradition qu'il pervertit en se dédoublant en mari jaloux et en amant qui vient séduire sa belle. Et cela à seule fin d'avoir la preuve d'être « cocu autant qu'on peut l'être » (C, III, 106).

La ballade mêle images poétiques et dissonances grotesques retrouvant à l'égard des nocturnes romantiques l'esprit irrévérencieux de Musset dans sa *Ballade à la lune* (Musset, 1863, p. 104-109) :

Voici venir le soir fourré
Déjà le saule frénétique
Au long du pré
Retient la lune élastique
Entre ses bras !
– Tu la rendras ! Tu la rendras ! (C, III, 95).

La projection sur la nature de la vision du couple adultère se fait par le biais des épithètes. Le saule personnifié est la proie d'un désir impétueux, irrépressible, « frénétique » suggérant un paroxysme. La lune « élastique » renvoie aux multiples évocations du corps svelte de Stella par Bruno lui-même qui exalte ses arabesques à plusieurs reprises dans la pièce¹². Les exclamations sont celles du mari jaloux que reprend le début de la seconde strophe dans laquelle le clin d'œil à un nocturne symboliste (« étangs pâles », « yeux d'or », « étoiles ») est dégradé par l'allusion aux accouplements des grenouilles¹³ :

Tu la rendras ! Tu la rendras !
Les grenouilles, au bord des étangs pâles
Allument leurs yeux d'or
Comme autant d'étoiles
Et célèbrent, en chants discords
Le long temps de leur corps à corps
Il rit
C'est une ballade que j'ai composée (C, III, 96-97).

¹² Au bourgmestre : « Stella est tellement souple [...] qu'elle se plie comme une liane, la nuque au talon. », et toute l'évocation voluptueuse de la ligne (C, I, 37-39) ; à Pétrus : « Et fine, et flexible et berceuse ! » (C, I, 45) ; au tonnelier venu demander une lettre d'amour : « C'est un caducée, un thyrses, une torsade de vif albâtre. » (C, II, 68).

¹³ L'allusion aux grenouilles et à leurs accouplements rappelle une des insultes proférées à l'encontre de la femme « menteuse, perverse, dévergondée » que serait Stella (C, II, 58).

Or cette composition poétique s'inscrit dans un dessein qu'il confie au scribe :

Estrugo, le crépuscule monte et c'est le moment de réaliser mon projet... [...] Nous irons ensemble fêter le saint du village, à notre manière. Dans un moment je te prouverai qu'elle nous trompe pour son compte... (C, III, 97).

Après leur départ et la sortie de la nourrice, les didascalies campent un décor nocturne propice à quelque entreprise amoureuse dans une séquence si souvent théâtralisée :

Il fait nuit, clair de lune.

La musique, au dehors, s'est approchée. Au moment où Stella atteint la galerie, deux hommes masqués et déguisés (dont l'un porte une échelle légère), suivis de quatre guitaristes, s'arrêtent devant la maison. [...]

Deux porteurs de torches.

Ils donnent la sérénade à Stella penchée à la fenêtre de l'étage (C, III, 101).

La mascarade est sous le double signe de la dérision – Bruno chante « *en fausset* ¹⁴» (C, III, 101), « *de sa voix de mirliton* ¹⁵» (C, III, 104) – et du lyrisme par les images. Le lecteur ne doit donc pas oublier que le texte, si poétique soit-il, doit être dit (ou chanté) de façon comique : ces deux voix appartiennent à la bouffonnerie. Le portrait du mari (qu'il est) se fait sur le mode caricatural : « Cassé, fourbu, semblant porter tout l'empyrée / Et poussant devant lui / L'ombre de ses cornes, démesurée ! » (C, III, 102) Le sublime et le grotesque voisinent dans la comparaison implicite à Atlas associée au terme poétique « empyrée », et la silhouette du cocu redoublée par son ombre dont le gigantisme monstrueux relève du fantastique. C'est là une image obsessionnelle puisque déjà à l'acte II, lorsqu'il offre Stella à Pétrus, Bruno leur dit : « Plantez-moi sur le front un bois dont l'ombre obscurcisse la contrée... » (C, II, 77). Poète encore même lorsqu'il cède à la pire pulsion dans l'extravagance, Bruno emploie une métaphore en lieu et place des cornes qu'il évoque si souvent. Dans les deux cas, l'aspect concret de l'ombre – son double grotesque – a partie liée avec la nuit qui envahit la conscience du personnage.

Les images s'envolent de la terre au ciel, doublant la montée par l'échelle d'un Bruno dont le désir s'exaspère : « Tu éclaires comme une rose du crépuscule / Qu'un dernier rayon colora / Son ardeur enclose me brûle ! / Heureux qui l'effeuillera » (C, III, 102). Le corps de Stella inspire à Bruno des images oniriques d'envol, d'essor : « Ta voix se déroule et vole [...] / Aux lèvres des séraphins » ; « Tes mains, où servit la clarté / des solitudes muettes / Dans le silence enchanté / Déploient un vol de mouettes ! » (C, III, 103). On a là comme un écho des métaphores cosmiques présentes dès les retrouvailles de l'acte I. Une autre image unit la beauté et le pouvoir magique du regard : « Tes yeux, pareils à des pierres de lune ¹⁶ » (C, III, 105).

Cependant, l'exaltation lyrique se teinte de lueurs inquiétantes, celle d'un désir mâle brutal et celle de la beauté mortifère de Stella : « Je vous vois si blanche en ce soir léger / Que vous avez l'air de neiger / Sur des chrysanthèmes ! » (C, III, 104) ; « Ta

¹⁴ Voix utilisant uniquement les résonances de tête dans l'aigu, traditionnellement attribuée à des rôles comiques.

¹⁵ Le mirliton est un petit instrument de musique (tube entaillé) dans lequel le souffle fait vibrer une membrane afin de modifier la voix qui parle ou qui chante.

¹⁶ La pierre de lune a des reflets bleuâtres ou argentés dus à la diffraction de la lumière dans les couches de feldspath qui la structurent, donnant un éclat pâle qui évoque celui de la lune, d'où son nom.

bouche sombre / Comme le fruit sanglant du mûrier / J'en goûterai dans l'ombre le suc meurtrier ! » (C, III, 105). Les antithèses entre l'obscur (« sombre », « ombre » en rime intérieure) et le clair (« blanche », « neiger ») ne sont-elles pas le signe de la duplicité de Stella¹⁷ tout autant que de la valeur ambiguë de la nuit ? Délire poétique et délire paranoïaque se renforcent mutuellement pour conduire le personnage à la destruction du moi¹⁸.

Lorsque Bruno « *atteint la fenêtre* » et entre, la nature de sa voix change : « *Maintenant, il sombre sa voix, lugubrement.* » (C, III, 105). Du registre bouffon, nous passons au tragique : cette voix rappelle la tessiture de baryton attribuée à des personnages jaloux¹⁹. Crommelynck donne au verbe « sombrer » le sens d'assombrir ; l'adverbe contient en germe toutes les menaces. Stella réagit alors comme les héroïnes d'opéra : « Votre voix m'effraie... » (III, 106), et lorsqu'il l'entraîne vers la chambre : « Ah ! quittez ce ton lugubre ! » (C, III, 106).

Masque, déguisement, modulations de la voix de Bruno sont autant de leurres dans lesquels il se perd lui-même. Ingrid Astier écrit :

Le pacte unissant l'éros à la nuit repose sur l'équivocité [...] Loin du fanal de la raison, l'érotisme est un gouffre, un clair-obscur où l'homme, révélé à ses pulsions, se fait lycanthrope (Astier, 2013, p. 447).

Conclusion

Il nous est apparu que la pièce de Crommelynck est construite de manière quasi musicale, à travers deux éléments : la récurrence des formules concernant le rêve et l'oubli²⁰, et la variation sur le tableau nocturne de l'infidélité de Stella – imaginé et fantasmé – par Bruno. La dramaturgie est structurée par le redoublement à l'infini de la figure du rival imaginé puis incarné en ceux auxquels Bruno expose tant en paroles qu'en actes le corps désirable de sa femme. Les jeux de miroirs emprisonnent les personnages dans le sombre esprit de Bruno, au point qu'on a pu se demander s'ils n'étaient pas de purs produits de son imagination, voire « des somnambules sortis d'un rêve éveillé » comme le suggère Jean Duvignaud : « Ont-ils leur centre de gravité en dehors du monde onirique qui les suscite ? Ne sont-ils pas, comme ces figures d'Ensor, emportés dans une sarabande fantasmagorique ? » (Duvignaud, 1996, p. 8). Mais ces

¹⁷ Stella est-elle une enfant innocente ? Stella est-elle une femme fatale qui s'ignore, miroir des attentes de Bruno ? À la fois Gorgone (C, III, 109) et étoile adorée – « la Stoilée » des retrouvailles (C, I, 31), la céleste de nouveau célébrée après que Bruno lui a demandé pardon de l'avoir séquestrée : « pleuve tes étoiles, la Cielée, jusqu'au matin ! » (C, II, 63).

¹⁸ À propos de cette nuit de délire, Paul Emond souligne que le dédoublement de Bruno « atteint [...] son paroxysme le plus bouffon lorsqu'il décide de se cocufier lui-même, de devenir "l'autre" en acte, de se déguiser pour coucher avec sa propre femme. Au plus fort de la zone secrète où s'agite la pulsion de jalousie, Crommelynck conduit ainsi son personnage à s'identifier totalement à son rival et à trouver, grâce à cette projection perverse, une jouissance singulière dans sa souffrance même. » (Émond, 1996, p. 142). Cf. Bruno à Petrus : « Je suis jaloux avec une fureur qui me détruit » (C, II, 76).

¹⁹ Comme le comte de Luna, rival de Manrico dans *Le Trouvère* de Verdi, ou Renato (dans *Un Bal masqué*) qui croit son épouse infidèle. Othello fait exception (ténor). Crommelynck disait : « J'ai voulu refaire *Othello* de Shakespeare. Il me semblait qu'Othello était trop naïf, qu'il avait besoin d'être excité par Iago [...]. Je prétendais que la jalousie était une espèce de maladie qui n'avait besoin d'aucun ferment extérieur, qu'elle se nourrissait de soi-même [...]. ». À propos de Bruno, il ajoutait : « les personnages ne sont que des échos de son tourment intérieur [...]. » (« Six entretiens de Fernand Crommelynck avec Jacques Philippet », cit. d'après Moulin, 1978, p. 86).

²⁰ « Un théâtre de fantasmes est toujours répétitif » (Duvignaud, 1996, p. 9).

chimères ne sont-elles pas également le fruit de l'enthousiasme poétique de Bruno²¹ ? Or le dérèglement du langage précède celui du regard porté sur l'autre (Stella, Pétrus), regard qui se voile, s'obscurcit. Cet excès de désir ne laisse à l'autre que le choix d'être son miroir (Stella) ou son double à qui il destine sa femme (Pétrus, les hommes du village). Si les rêves de Stella liés au secret et à l'oubli confèrent au personnage une certaine ambiguïté, la logique paranoïaque de Bruno produit des rêves cauchemardesques qui s'inventent à mesure qu'ils se disent. Pour l'un comme pour l'autre, la frontière entre le réel et le songe est indiscernable : ainsi se fabriquent les fantasmes. La théâtralisation de la nuit de la Saint Géraud ne fait qu'amplifier le processus par la dissociation de Bruno en deux instances rivales et complémentaires – l'amant et le mari jaloux. La nuit est alors, sur le plan esthétique, le lieu de la confusion des registres – lyrique et grotesque, tragique et bouffon.

Bibliographie

- ASTIER, I. (2013). Éros. In MONTANDON, A., *Dictionnaire littéraire de la nuit*. Paris : Champion, pp. 447-462.
- BENOIT, C. (2013). Étoile. In MONTANDON, A., *Dictionnaire littéraire de la nuit*. Paris : Champion, pp. 463-476.
- CROMMELYNCK, F. (1996). *Le Cocu magnifique*. Bruxelles : Labor.
- DUVIGNAUD, J. (1996). Préface. In CROMMELYNCK, F., *Le Cocu magnifique*. Bruxelles : Labor, pp. 7-11.
- EMOND, P. (1996). Le théâtre selon Crommelynck : forces de la dramatisation et pouvoirs de l'équivoque. In CROMMELYNCK, F., *Le Cocu magnifique*. Bruxelles : Labor, pp. 119-148.
- MONTANDON, A. (2013). *Dictionnaire littéraire de la nuit*. Paris : Champion.
- MOULIN, J. (1978). *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*. Bruxelles : Palais des Académies.
- MUSSET, A. DE (1863). *Premières poésies*. Paris : Charpentier.
- RENIER, V. (1985). Es-tu moi ? La question du *Cocu magnifique*. In OTTEN, M. (éd.), *Écritures de l'imaginaire. Dix études sur neuf écrivains belges*. Bruxelles : Labor, pp. 69-78.
- WOLKENSTEIN, J. (2006). *Les Récits de rêve dans la fiction*. Paris : Klincksieck.

²¹ « Champion du dire, de l'image, de la formule rhétorique, de la description interminable [...] apprenti sorcier emporté par les flots de la parole dérégulée, l'écrivain public use et abuse jusqu'à s'y perdre lui-même de tous les ressorts que le genre lyrique met à sa disposition » (Emond, 1996, p. 148).

Les états du kitsch dans *Un amour de Swann* de Marcel Proust et *Les choses* de Georges Pérec

*The states of kitsch in Swann in love by Marcel Proust
and The things by Georges Perec*

Axel Richard Eba

Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

 <https://orcid.org/0000-0003-1088-0868>

ebaaxelrichard@gmail.com

Résumé : Les romans de Marcel Proust et de Georges Pérec présentent le kitsch sous les états de principes et de modes selon la grille théorique élaborée par Abraham Moles. L'étude a puisé des ressources conceptuelles dans la *Psychologie du kitsch ou L'art du bonheur* pour analyser les œuvres que sont *Un amour de Swann* et *Les choses*. Si contester le social, c'est quand même s'inspirer de lui, ces œuvres ne manquent pas de faire plonger dans les réalités du XIX^e et du XX^e siècles. Cependant, au seuil des intrigues, l'étude s'est appesantie sur l'objet dans son acquisition, son utilisation, son positionnement, sa contemplation, sa manipulation. Ainsi, les mots techniques formulés par Abraham Moles ont offert des énoncés tels que les principes d'inadéquation, de cumulation et les modes hédoniste, surréaliste qui ont révélé leur littéarité. Le kitsch offre un ensemble d'outils linguistiques qui expliquent des phénomènes observables au niveau social et au niveau littéraire. À ce titre, l'objet devient le prisme par lequel les mentalités se définissent. Les romans de Marcel Proust et de Georges Pérec renferment des observations et des informations sociologiques rendues sous formes esthétiques à travers le procès du snobisme.

Mots-clés : kitsch, principes du kitsch, modes du kitsch, objets, culture matérielle.

Abstract: The novels of Marcel Proust and Georges Perec present kitsch under the states of principles and modes according to the theoretical grid developed by Abraham Moles. This study therefore drew conceptual resources from the *Psychologie du kitsch ou l'art du bonheur* in order to analyze *Un amour de Swann* et *Les choses*. If to challenge social reality still implies being inspired by it, these works do not fail to plunge into the realities of the 19th and 20th centuries. However, at the threshold of the plots, the study has focused on the object in its acquisition, its use, its positioning, its contemplation, its manipulation. Thus, the technical words formulated by Abraham Moles offered statements such as the principle of inadequacy and accumulation as well as hedonistic, surrealist modes that revealed their literality. The kitsch offers a set of linguistic tools which explain phenomena observable at the social and literary level. As such, the object becomes the prism by which mentalities are defined. The novels of Marcel Proust and George Perec contain observations and sociological information rendered in aesthetic forms through the trial of snobbery.

Keywords: kitsch, principles of kitsch, kitsch modes, objects, material culture.

Introduction

Abraham Moles est l'un des grands penseurs du kitsch. Dans son livre intitulé *Psychologie du kitsch* et sous-titré *L'Art du bonheur*, il étudie la réalité sociologique que le mot revêt. Il le fait sans manquer de conceptualiser le phénomène avec ses références d'ingénieur-physicien. C'est pourquoi ses analyses sont fondées sur des termes-clés comme « culturèmes », « spectre d'attitude kitsch », « typologie du kitsch », « pression Kitsch », « critère d'hétérogénéité », « degré de banalité », « principes » et « modes » du kitsch (Moles, 2016, pp. 29-75). Ces quelques états du kitsch seront objets d'étude dans *Un amour de Swann* et *Les choses*.

Les fictions de Marcel Proust et Georges Pérec n'ont pas été sélectionnées par hasard. En effet, au-delà du style éclectique de Proust (Spitzer, 1970, p. 397) et de la polyvalence esthétique de Pérec (Sirvent, 2007, pp. 19-20), ces auteurs ont la plume orientée sur le matérialisme, la vie quotidienne et la culture des objets. Ils récupèrent le social en le mettant en fiction romanesque. Une analyse juxtaposée des romans *Un amour de Swann*¹ et *Les choses* pourra permettre de détecter les mécanismes de mise en présence de l'objet kitsch dans les civilisations bourgeoise et populaire.

Selon Abraham Moles, le kitsch a un rapport avec la sphère socioculturelle de l'Europe. Plus particulièrement, la société bourgeoise est invoquée quand il s'agit d'indiquer l'origine du phénomène. Dit-il,

le Kitsch se révèle avec force au cours de la promotion de la civilisation bourgeoise, au moment où elle adopte le caractère d'affluence, c'est-à-dire d'excès des moyens sur les besoins, donc d'une gratuité (limitée), et dans un certain moment de celle-ci où cette bourgeoisie impose ses normes à une production artistique (Moles, 2016, p. 8).

À la base, le kitsch est le « trait définitoire d'une époque » (Cagnat, 2016, p. 17), en l'occurrence le XIX^e siècle. Il définit, en clair, les objets produits en masse par l'économie industrielle et les attitudes ostentatoires de la classe bourgeoise. Avec le développement de la société industrielle, « l'objet-kitsch » est devenu populaire (Baudrillard, 1970, p. 165). Ainsi, l'indice premier de son apparence est qu'il « tape-à-l'œil » (Broch, 1966, p. 309), il est voyant et ne souhaite pas passer inaperçu au point où Christophe Genin estime que cet objet projette l'« image de soi » et l'« identité » de son possesseur (2010, p. 7). À travers l'objet possédé, l'homme se crée une image de distinction sociale. En la recherchant, il peut tomber dans l'« exubérance simulée » évoquée par Hermann Broch dans ses *Quelques remarques à propos du kitsch* (2006, p. 105).

Jean-Claude Lyant assimile le terme « au toc, à l'imitation et au flou artistique » (1985, p. 54). Quant à Milan Kundera, le kitsch est, pour lui, une esthétique et une morale du quotidien (1986, p. 192). En le pensant, il estime que l'homme s'invente des

¹ *Un Amour de Swann* est un fragment de *À la recherche du temps perdu*, la deuxième partie de *Du côté de chez Swann*. Il a fait l'objet d'une édition en 1954 chez Gallimard.

règles de conduite pour toucher au plus près un idéal, voire une vie de rêve par la simulation des acquis et la stimulation des objets. Le kitsch a donc une « valeur métaphysique » pour Kundera (1984, p. 357). Abraham Moles lui confère également une valeur littéraire. Le kitsch est fondamental dans la paralittérature (romans à l'eau de rose, d'évasion, etc.), mais il trouve ses lettres de noblesse dans des œuvres non couvertes de stéréotypes génériques (Moles, 2016, pp. 108-121).

À partir des concepts théoriques d'Abraham Moles, nous entendons questionner les textes de Marcel Proust et de Georges Pérec dans l'objectif de révéler les tendances matérielles de deux époques (XIX^e et XX^e siècles). Si pour Abraham Moles, « l'objet est la connaissance du monde » (2016, p. 30), dans cette recherche, l'objet favorise la connaissance du texte dans le sens où le contexte littéraire explique le social, et le contexte social donne matière au littéraire. Par ce rapport, le kitsch propose l'étude de la culture des objets dans l'œuvre de fiction ; et les romans *Un amour de Swann* et *Les choses* se positionnent comme des œuvres propices à ce type d'analyse. En s'inspirant de l'approche molésienne, l'interrogation suivante est directive : comment Proust et Pérec font-ils exister les objets dans leurs romans ? La réponse à la question se fera en sollicitant la grille des principes et des modes du kitsch.

1. Principes du kitsch

Les principes du kitsch élaborés par Abraham Moles sont multiples et possèdent un nombre considérable de constantes.

1.1. Principe d'inadéquation

Le principe d'inadéquation est le premier à nous intéresser. Pour Abraham Moles,

l'idée d'inadéquation est proposée par Engelhardt quand il remarque qu'il existe dans tout aspect ou tout objet une déviation, un écart permanent par rapport à son but nominal, écart à la fonction qu'il est censé remplir, qu'il s'agisse d'un produit ou d'un tire-bouchon, écart par rapport au réalisme s'il s'agit d'une figuration artistique quelconque. Le kitsch vise toujours un peu à côté, il remplace le pur par l'impur, même quand il décrit la pureté. Surdimensionnalisation ou sousdimensionnalisation de l'objet [...] (Moles, 2016, p. 68).

L'objet est le résultat d'une fabrication humaine en mode artisanal ou industriel. Il peut être fabriqué de manière simple ou de manière complexe. La forme simple reflète l'objet qui n'est pas susceptible de justifier une interprétation. Elle est admise à l'observation. La forme devient complexe lorsque l'objet est observable sous différents aspects en suscitant des interrogations sur la nature et la fonction de l'objet. Le pur est la forme simple ; l'impur relève, pour Moles, du complexe et du composé.

Dans une scène d'*Un amour de Swann*, Odette de Crécy montre à Swann, lors d'une visite, ses objets décoratifs que sont des vases en porcelaine, des fleurs, des figurines. Elle possède

une potiche ou brodées sur un écran, les corolles d'un bouquet d'orchidées, un dromadaire d'argent niellé aux yeux incrustés de rubis qui voisinait sur la cheminée avec un crapaud de jade, elle affectait tour à tour d'avoir peur de la méchanceté, ou de rire de la cocasserie des monstres, de rougir de l'indécence des fleurs et d'éprouver un irrésistible désir d'aller embrasser le dromadaire et le crapaud qu'elle appelait : "chériss" (Proust, 1954, pp. 51-52).

Odette utilise un langage chimérique particulier, (« des chimères à la langue de feu décorant » [Proust, 1954, p. 51]), pour présenter ses objets qui requièrent l'attention spontanée du visiteur ou, à défaut, une attention motivée pour ne pas dire forcée. Les objets d'Odette de Crécy sont installés pour se rendre visibles. Ainsi, à l'instar des dames de la grande ou de la petite classe bourgeoise du XIX^e siècle, Odette de Crécy ne manque pas de montrer et de commenter au besoin ses objets dont certains paraissent « inadéquats ». Pour cause, des animaux comme le dromadaire et des bêtes comme le crapaud sont miniaturisés en objets de salon, prouvant que l'objet kitsch est généralement parnassien, et ne sert à rien d'autre que donner une sorte de beauté décorative à l'espace où il se trouve.

Odette de Crécy est l'une des représentantes de la culture de l'ostentation. La maison de cette dernière est proche d'une rue, comme a pu le constater Swann lors de cette visite au cours de laquelle il a fait ses observations. En effet, il s'est rendu compte que la maîtresse de maison à laquelle il rend visite n'a pas laissé les murs et l'entrée du domicile sans touche décorative : il y a des étoffes orientales, des fils de chapelets turcs et une grande lanterne japonaise. Ces objets donnent un effet d'orientalisme à cette maison de type occidental. L'impureté du style constitue le signe d'un brassage inadéquat d'objets décoratifs reflétant plusieurs pays à la fois.

Georges Pérec s'inscrit dans la ligne objectale. Son texte est constitué de pauses descriptives sur les objets. D'ailleurs, le titre de l'œuvre (*Les choses*) justifie cette approche de la narration en témoignant de la présence et de la prégnance d'objets de nature kitsch dans la société du XX^e siècle, démontrant que l'attrait pour les objets ne s'est pas estompé. Au contraire, il y a actualisation et stabilisation du phénomène. Cela se voit avec les objets intérieurs au domicile de rêve de Sylvie et Jérôme. Les deux personnages, psychosociologues de formation, rêvent d'une maison où ils pourront trouver

à gauche, une vieille armoire de chêne et deux valets de bois et de cuir feraient face à un petit fauteuil crapaud tendu d'une soie grise finement rayée et à une coiffeuse. Une porte entrouverte, donnant sur une salle de bains, découvrirait d'épais peignoirs de bain, des robinets de cuivre en col de cygne, un grand miroir orientable, une paire de rasoirs anglais et leur fourreau de cuir vert, des flacons, des brosses à manche de corne, des éponges (Pérec, 1965, p. 12).

La description donne un rythme lent au récit du fait de la profusion des objets à prendre en compte ou à suivre par l'imagination. La maison de rêve de Sylvie et Jérôme est un lieu avec plusieurs objets de nature et de fonction différentes. Cependant, deux objets sont présentés sur la base du principe d'inadéquation. Il s'agit du « petit fauteuil crapaud tendu d'une soie grise finement rayée » et « des robinets de cuivre en col de cygne ». Il y a inadéquation avec la forme épurée des objets d'ameublement, de plomberie, d'entretien personnel. Les compléments du nom démontrent que les objets ont des formes atypiques : la sousdimensionnalisation du petit fauteuil en format crapaud, la surdimensionnalisation des robinets de cuivre au format pendant comme un col de cygne, l'accentuation colorée d'un cuir vert à la couleur flashy, la forme alambiquée du miroir exotique de type oriental. Dans ces différentes démesures, il y a une forme amusante de ces objets régis par un phénomène de détournement qui suppose une tendance à l'accumulation d'objets décoratifs.

1.2. Principe de cumulation

Le principe de cumulation exprime cette tendance « à meubler le vide par une surenchère des moyens : pensons à Richard Wagner entassant la poésie sur la musique, le théâtre sur la poésie, le ballet sur le drame, pensons aux prodigieuses volutes dorées des lits de Louis de Bavière » (Moles, 2016, p. 69). Ce principe fait prendre conscience de l'accumulation des styles, des tendances et des objets dans une même production artistique ou dans un même espace aménagé de façon esthétique.

L'attitude d'accumulation est un facteur du kitsch dans la mesure où les cumulations favorisent le mélange, l'étalage, l'exposition et surtout l'excès des objets dans un espace. Marcel Proust rend visible cette attitude lorsqu'il parle de Mme Verdurin qui, dans son salon, fait des objets des enjeux d'exposition :

Mme Verdurin était assise sur un haut siège suédois en sapin ciré, qu'un violoniste de ce pays lui avait donné et qu'elle conservait, quoiqu'il rappelât la forme d'un escabeau et jurât avec les beaux meubles anciens qu'elle avait, mais elle tenait à garder en évidence les cadeaux que les fidèles avaient l'habitude de lui faire de temps en temps, afin que les donateurs eussent le plaisir de les reconnaître quand ils venaient. Aussi tâchait-elle de persuader qu'on s'en fînt aux fleurs et aux bonbons, qui du moins se détruisent ; mais elle n'y réussissait pas, et c'était chez elle une collection de chauffe-pieds, de coussins, de pendules, de paravents, de baromètres, de potiches, dans une accumulation de redites et un disparate d'étrennes (Proust, 1954, p. 29).

Chez Mme Verdurin, l'accumulation disparate d'objets est une tendance dont elle donne à voir une spécificité indéniable. Étant une femme de classe bourgeoise, c'est dans les manières qu'elle se distingue et se fait apprécier de ses « fidèles », à savoir les convives qu'elle invite à dîner, à prendre le thé, à une partie de loisir. En les conviant, elle se donne de la classe et de la valeur dans un champ de référence qui n'est autre que son lieu ordinaire d'habitation et que les objets rendent « extraordinaire ». Dans ce champ d'exposition des objets, ils sont aménagés pour les usages de fonction et d'esthétique. Ils sont accumulés dans le salon où elle reçoit ses convives qui ne manquent pas de se distinguer auprès d'elle à travers ce qu'ils lui apportent comme présents. Des marques d'attention se lisent dans les gestes, et elles aident à renforcer les relations interpersonnelles. Il est séant pour Mme Verdurin d'avoir une telle collection d'objets, laquelle s'offre en sujet de conversation quant à leurs styles ou de flatterie concernant leur rareté.

Les objets sont également des facteurs de positionnement social. Ils sont les indices socio-représentatifs qui expriment la qualité des êtres et la quantité de biens qu'ils possèdent en signalant ce qu'ils sont et ce qu'ils ont. En réalité, les objets sont les témoins de richesse, de respectabilité et de distinction. Pour exemplification, dans la maison de rêve de Jérôme et Sylvie, c'est le principe de cumulation qui détermine les projections d'achat et d'aménagement :

Il leur semblerait parfois qu'une vie entière pourrait harmonieusement s'écouler entre ces murs couverts de livres, entre ces objets si parfaitement domestiqués qu'ils auraient fini par les croire de tout temps créés à leur unique usage, entre ces choses belles et simples, douces, lumineuses. Mais ils

ne s'y sentiraient pas enchaînés : certains jours, ils iraient à l'aventure. Nul projet ne leur serait impossible. Ils ne connaîtraient pas la rancœur, ni l'amertume ni l'envie. Car leurs moyens et leurs désirs s'accorderaient en tous points, en tout temps. Ils appelleraient cet équilibre bonheur et sauraient, par leur liberté, par leur sagesse, par leur culture, le préserver, le découvrir à chaque instant de leur vie commune (Pérec, 1965, p. 16).

Cette indication permet de savoir que la maison de Jérôme et Sylvie pourrait être un foyer esthétique. L'amour du lieu de résidence se mesure à son contenu de marque et à son décor. Leur maison sera aménagée en donnant l'illusion d'une vie heureuse et comblée. En effet, les objets domestiqués, selon le goût décoratif, sont des allusions de richesse. Cependant, ils ne sont pas forcément des indicateurs de bonheur. Pour être heureux, Jérôme et Sylvie devraient s'en détacher pour exprimer leur liberté d'être et de paraître en conformité avec leur identité personnelle équilibrée. Leur bonheur se trouve alors dans l'équilibre entre l'ostentation et le simplisme dont ils feront preuve au quotidien. Même si les objets peuvent enchaîner, Jérôme et Sylvie sauront s'en détacher pour aller découvrir la beauté du monde extérieur.

Les deux personnages de Georges Pérec sont plus dans l'imagination que dans la réalité. Ils ont l'art de se projeter dans une fiction où « leurs premières incursions dans cet univers des magasins de luxe [...] n'allait pas tarder à devenir leur Terre Promise [...] » (Pérec, 1965, p. 25). Les magasins de luxe où ils entendent se rendre régulièrement sont des univers où la beauté prime. Ce sont, en fait, des espaces-kitsch qui poussent à désirer l'ascension sociale de toutes ses forces et de toutes ses envies. Les riches professionnels que Jérôme et Sylvie souhaitent devenir doivent avoir une certaine élégance pour édifier les autres par leurs achats de luxe, par leur consommation débordante, par l'idéalisation des espaces commerciaux et par la surévaluation de leurs propres personnes. Ils perçoivent le monde de manière synesthésique.

1.3. Principe de perception synesthésique

Abraham Moles écrit que « le principe de perception synesthésique se relie à celui de l'accumulation, il s'agit d'assaillir le plus possible de canaux sensoriels simultanément ou de façon juxtaposée » (2016, p. 71). La perception synesthésique se positionne comme un indicateur de lecture des objets accumulés dans un espace donné. Ce principe permet dans le contexte littéraire d'observer la cartographie des objets. Ainsi, en se servant d'un cadre langagier adéquat, le narrateur peut donner à voir leurs dispositions et leurs couleurs particulières qui ne laissent pas indifférents celui qui les observe. De plus, le principe de perception synesthésique s'articule autour de l'expérience individuelle et subjective d'un actant-observant. En parlant de ce qui est perçu, c'est tout un système de présentation qui est mis en exergue. La synesthésie est un phénomène de perception qui trouve une matérialisation avec Georges Pérec :

L'œil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit. Les murs seraient des placards de bois clair, dont les ferrures de cuivre luiraient. Trois gravures, représentant l'une Thunderbird, vainqueur à Epsom, l'autre un navire à aubes, le Ville-de-Montereau, la troisième une locomotive de Stephenson, mèneraient à une tenture de cuir, retenue par de gros anneaux de bois noir veiné, et qu'un simple geste suffirait à faire glisser. La moquette, alors, laisserait place à un parquet presque jaune, que trois tapis

aux couleurs éteintes recouvriraient partiellement. Ce serait une salle de séjour, longue de sept mètres environ, large de trois. À gauche, dans une sorte d'alcôve, un gros divan de cuir noir fatigué serait flanqué de deux bibliothèques en merisier pâle où des livres s'entasseraient pêle-mêle. Au-dessus du divan, un portulan occuperait toute la longueur du panneau. [...] (Pérec, 1965, p. 9).

La lecture demande de poser le regard sur les objets pour les appréhender. Dans des déclarations conditionnelles, le narrateur consigne des informations de manière progressive. Une lecture active est le moyen de le suivre dans son compte-rendu qui expose le sol, le mur, le couloir, les tableaux artistiques peints, les couleurs, la salle de séjour et la bibliothèque. Il serait favorable de parler de pause synesthésique dans la mesure où c'est à travers la description lente du narrateur que se lit la disposition, l'organisation et surtout la décoration des intérieurs de la maison de Jérôme et Sylvie. Le kitsch intervient à ce niveau car la résidence des deux personnages sera un lieu de découverte d'objets et de motifs décoratifs dont l'aménagement intérieur réveille les sens des hôtes eux-mêmes et de leurs invités.

Chez Marcel Proust, la décoration n'est pas seulement domestique, elle est aussi stylistique. Le narrateur d'*Un amour de Swann* parle avec élégance du piano, qui est un objet central dans les possessions bourgeoises. Il en fait cas en transmettant des émotions, des convictions et des doutes :

il [Swann] savait que le souvenir même du piano faussait encore le plan dans lequel il voyait les choses de la musique, que le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparés par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant (Proust, 1954, p. 213).

Le lecteur, qui devient un mélomane en lisant le type favori de musique de Swann, arrive à trouver les réponses à ses états d'âme du moment. La musique classique fait découvrir la beauté intérieure. La perception synesthésique fait que le lecteur apprécie la chevauchée de la *Walkyrie*, le prélude de *Tristan* ou la sonate de Vinteuil. Le piano, cet instrument de musique de salon, est également un objet-kitsch dont la présence était presque obligatoire dans les maisons bourgeoises dignes d'un certain standing. Autrement dit, au XIX^e siècle, le « piano [...] est comme un symbole d'appartenance à la bourgeoisie » (Daumas, 2018, p. 45). Dans les soirées de salon avec les Verdurin, l'objet sert à jouer la musique classique dont Swann est un fervent passionné.

Au niveau stylistique, la phrase de Proust est extensive avec des relances par ponctuation. Il fait tenir à son narrateur un métadiscours dans lequel la circonlocution est un moyen d'apporter de l'emphase au propos. Les tournures lexicales captent l'attention et suscitent la réaction. Le langage bourgeois est reporté dans le récit avec des phénomènes de digression et de progression. En une seule phrase, le sens musical

se théorise dans un discours symbolique qui paraît démodé dans le contexte postmoderne. Les scènes narratives peuvent être considérées comme des situations représentatives de la vie sociale, qui font saisir les modes de représentation du kitsch.

2. Modes de représentation du kitsch chez Proust et Pérec

Abraham Moles, dans ses interrogations sur le kitsch, relève plusieurs modes de représentation sociale dont trois sont présents dans la fiction romanesque de Marcel Proust et Georges Pérec.

2.1. Mode hédoniste

Dans le mode hédoniste, « les choses sont faites pour l'homme, comme un secteur parmi d'autres de son environnement. Il y a un plaisir des choses, un plaisir de tenir ce bel objet dans la main, de le caresser, de le chérir, il y a une sensualité des objets et elle fait partie du sensualisme général » (Moles, 2016, pp. 29-30). Le mode hédoniste expose une attitude qui existe dans l'histoire de l'homme, créateur d'objets fonctionnels, esthétiques, festifs ou spirituels. L'hédoniste cherche alors à communiquer sa sensibilité ; et il la partage à toute occasion où il est possible de le faire. Dans la circonstance que propose Marcel Proust, Mme Verdurin est celle qui tente de communiquer à Swann la passion qu'elle a pour les jolis meubles :

- Quel joli Beauvais, dit avant de s'asseoir Swann qui cherchait à être aimable. – Ah ! je suis contente que vous appréciez mon canapé, répondit Mme Verdurin. Et je vous préviens que si vous voulez en voir d'aussi beau, vous pouvez y renoncer tout de suite. Jamais ils n'ont rien fait de pareil. Les petites chaises sont aussi des merveilles. Tout à l'heure vous regarderez cela. Chaque bronze correspond comme attribut au petit sujet du siège ; vous savez, vous avez de quoi vous amuser si vous voulez regarder cela, je vous promets un bon moment. Rien que les petites frises des bordures, tenez là, la petite vigne sur fond rouge de l'Ours et les Raisins [...] Mais, monsieur Swann, vous ne partirez pas sans avoir touché les petits bronzes des dossiers. Est-ce assez doux comme patine ? Mais non, à pleines mains, touchez-les bien [...] Swann palpaît les bronzes par politesse et n'osait pas cesser tout de suite (Proust, 1954, pp. 32-33).

Lors des rencontres qu'elle organise, Mme Verdurin ne manque pas de faire converger les attentions sur ses meubles anciens aux traits aristocratiques et les nouveaux meubles d'inspiration bourgeoise marqués par la liberté esthétique. Son amour pour les objets et sa capacité à bien les connaître lui valent un compliment de la part de M. Swann. Le mobilier qui attire le regard est unique et ne saurait être trouvé ailleurs. Swann prend le temps de contempler les meubles, de les toucher et de saisir l'harmonie qu'ils créent. En cela se trouvent trois actes importants du mode hédoniste : observer, admirer et toucher les objets.

Le kitsch engendre une appréciation de la collection d'Odette de Crécy. Lors d'une autre visite, Swann découvre la maison de son amante :

Odette l'avait reçu en robe de chambre de soie rose, le cou et les bras nus. Elle l'avait fait asseoir près d'elle dans un des nombreux retraits mystérieux qui étaient ménagés dans les enfoncements du salon, protégés par d'immenses palmiers contenus dans des cache-pot de Chine, ou par des paravents auxquels étaient fixés des photographies, des nœuds de rubans et des éventails. Elle lui avait dit : « Vous n'êtes pas confortable comme cela, attendez, moi je vais bien vous arranger » [...] Mais, quand le valet de

chambre était venu apporter successivement les nombreuses lampes [...] elle avait surveillé sévèrement du coin de l'œil le domestique pour voir s'il les posait bien à leur place consacrée. Elle pensait qu'en en mettant une seule là où il ne fallait pas, l'effet d'ensemble de son salon eût été détruit, et son portrait, placé sur un chevalet oblique drapé de peluche, mal éclairé » (Proust, 1954, pp. 50-51).

Odette de Crécy ne prend pas à la légère l'art de l'accueil qui est un acte de distinction de soi et de considération de l'autre. Swann est presque étonné des manies dont elle fait preuve vis-à-vis des objets posés à des endroits spécifiques de la maison. Le salon de celle-ci respecte l'aménagement de l'époque. Il est scindé en plusieurs micro-espaces avec des fonctions spécifiques. Il est compartimenté pour la restauration, la réception, l'affichage photographique, l'exposition des collections, etc. Pour son confort, Odette de Crécy bénéficie de l'aide de son personnel de maison. Le valet de chambre qui est à son service l'aide dans les tâches domestiques. Il prend soin des bibelots de Mlle Odette de Crécy avec attention. Les objets qu'elle surestime sont nettoyés par ses propres soins. Elle développe l'habitude de les admirer et de les toucher au quotidien. Leur présence dans son espace vital lui apporte un équilibre psychologique, une satisfaction personnelle d'entretenir des objets de collection. Les romans de Marcel Proust et de Georges Pérec permettent une lecture selon les paramètres du mode acquisitif.

2.2. Mode acquisitif

Le mode acquisitif est

celui de l'accapareur, si nettement marqué par une civilisation bourgeoise possessive qui a vu dans la propriété l'expression de la dilatation de l'être coextensif à ses acquisitions. La volonté de puissance de l'être se situe dans l'augmentation de ses possessions. C'est l'idée d'investissement, l'acte essentiel étant l'obtention, l'achat, ou la conquête (Moles, 2016, p. 31).

Il est assumé dans chaque classe sociale. Mais la classe où il gagne en valeur et en notoriété est celle dite bourgeoise. L'acquisition est le mode directeur des actions de possession et d'investissement, et la définition proposée par Abraham Moles du mode acquisitif offre des outils d'analyse textuelle du roman, lieu où se signale le réel en traits fictionnels.

Pour Marcel Proust et Georges Pérec, décrire le cadre commun donne un effet de contextualisation à leurs œuvres. Effectivement, le mode acquisitif n'est pas impersonnel. Il est un domaine d'expérimentation qui tire sa substance du cadre social bourgeois. Il se trouve factuel chez Marcel Proust avec les personnalités bourgeoises, et chez Georges Pérec avec des personnes se sentant bourgeoises. Une scène dans *Un amour de Swann* attire l'attention par sa tonalité ironique et sarcastique. En effet, Mme Verdurin, dans une conversation avec son mari démontre son habitude à acheter des objets pour le simple plaisir de les avoir ou de les donner en présents :

Tu sais, avait dit Mme Verdurin à son mari, je crois que nous faisons fausse route quand par modestie nous déprécions ce que nous offrons au docteur. C'est un savant qui vit en dehors de l'existence pratique, il ne connaît pas par lui-même la valeur des choses et il s'en rapporte à ce que nous lui en disons. – Je n'avais pas osé te le dire, mais je l'avais remarqué », répondit M. Verdurin. Et au Jour de l'an suivant, au lieu d'envoyer au docteur Cottard

un rubis de trois mille francs en lui disant que c'était bien peu de chose, M. Verdurin acheta pour trois cents francs une pierre reconstituée en laissant entendre qu'on pouvait difficilement en voir d'aussi belle (Proust, 1954, pp. 24-25).

Le mode acquisitif est une marque de la société qui achète des objets par plaisir et non par nécessité. Avec les Verdurin, les objets sont des éléments additionnels permettant soit d'impressionner les visiteurs soit de réaffirmer des intérêts amicaux en les offrant en marques de sympathie. Il existe deux modes d'existence avec les objets. Il y a, d'une part, une existence d'attention, et d'autre part, une existence de négligence. Le premier mode est du ressort des Verdurin qui maîtrisent l'usage des objets, et ils en connaissent la Valeur au premier regard. Le second mode est lié à M. Cottard qui n'a pas cette capacité de connaissance des objets.

Dans le cas de Georges Pérec, les personnages, provenant de la société bourgeoise, confirment l'attitude de l'acquisivité dont Abraham Moles fait la démonstration dans *La psychologie du kitsch* en abordant la question de l'augmentation des possessions et l'idée d'investissement. En effet, dans le groupe d'amis de Jérôme et de Sylvie, « un seul venait d'une famille riche et solide : des négociants drapiers du Nord ; une fortune cossue et compacte ; des immeubles à Lille, des titres, une gentilhommière aux environs de Beauvais, de l'orfèvrerie, des bijoux, des pièces entières de meubles centenaires » (Pérec, 1965, p. 52). La liberté financière est prégnante dans cette famille de négociants. Elle est riche et solide parce qu'elle détient des capitaux d'investissement. L'intérêt vital de cette famille est dans l'exposition et la conservation des biens répertoriés en possession immobilière, en action en bourse, en petit château à la campagne, en bijoux précieux et en meubles anciens chargés d'histoire. Le mode acquisitif du kitsch est fondé sur l'étude des acquisitions de biens meubles et immeubles. Dans le versant tragique de l'acquisition, la médiocrité s'installe dans les actions de la masse :

le tragique du Kitsch, c'est le principe de médiocrité. À travers cette accumulation de moyens, à travers cet énorme display d'objets, le Kitsch reste en route sur le chemin de la nouveauté, il s'oppose à l'avant-garde, il reste, essentiellement, art de masse, c'est-à-dire acceptable par la masse et proposé à elle comme un système (Moles, 2016, p. 72).

Le mot « médiocrité » peut être lu dans un sens dénoté et un sens connoté. D'une part, le terme désigne une situation moyenne, un juste milieu acceptable ou regrettable selon les circonstances ; d'autre part, la « médiocrité » est un symptôme du goût populaire et un signe du mauvais goût, c'est-à-dire le goût des masses. Dans *Les choses*, en parlant de Jérôme et Sylvie, le narrateur souligne que

leur amour du bien-être, du mieux-être, se traduisait le plus souvent par un prosélytisme bête : alors ils discouraient longtemps, eux et leurs amis, sur le génie d'une pipe ou d'une table basse, ils en faisaient des objets d'art, des pièces de musée. Ils s'enthousiasmaient pour une valise – ces valises minuscules, extraordinairement plates, en cuir noir légèrement grenu, que l'on voit en vitrine dans les magasins de la Madeleine, et qui semblent concentrer en elles tous les plaisirs supposés des voyages éclair, à New York ou à Londres. Ils traversaient Paris pour aller voir un fauteuil qu'on leur avait dit parfait (Pérec, 1965, pp. 23-24).

Le principe de médiocrité s'applique à Jérôme et Sylvie qui parlent avec dévotion de la portée artistique qui se trouve dans les objets à usage quotidien, comme la table basse, le fauteuil ou la valise. Les personnages de Georges Pérec sont les représentants d'une société de snobs qui apprécient l'art descendu de l'idéalisme conceptuel pour se vautrer dans la série imitative. Avec religiosité, des débats sont menés entre amis pour circonscrire l'art mis en jeu dans un objet banal pour se donner l'envie de l'acheter et le courage d'aller le chercher là où il se trouve. La médiocrité du goût est donc le fait de placer des fauteuils au rang d'objets d'art comme pourrait l'être un tableau de Picasso et d'en parler avec la ferveur de l'esthète. Cette médiocrité généralisée se trouve à deux niveaux. Il s'agit de la contemplation de l'Art mis en retraite au musée, et de la consommation des objets de série représentés sous les schèmes artistiques. Ces deux tendances reflètent le paradigme d'Hermann Broch qui traite de « l'Art » et du « non-art » (2016, p. 15). Quand l'Art est conservé pour l'idéalisation et l'usage touristique, le non-art est proposé pour satisfaire les besoins de la consommation et de la reproduction. L'objet acquis peut aussi véhiculer un mode d'exposition surréaliste.

2.3. Mode surréaliste

Abraham Moles informe que

la relation surréaliste avec les choses est en fait une découverte récente (1920-1930). Elle repose sur une perception esthétique particulière qui n'est basée ni sur l'investissement ni sur la sensualité pure de l'objet, mais sur un facteur situationnel, le facteur d'étrangeté : un parapluie et une machine à coudre sur une table d'opération proposeront cette relation surréaliste, l'émergence esthétique de l'étrange se fait par le rapprochement d'objets sortis de leur cadre habituel à 3 ou n dimensions (Moles, 2016, p. 32).

Comme susmentionné, le mode surréaliste relève de la perception. Les identités remarquables de ce mode viennent du regard, de l'assemblage, du positionnement, de la volonté, de l'étonnement, de la surprise, du dépassement. En quelque sorte, c'est la situation qui crée le moment kitsch en voyant un éventail d'éléments mis dans un ensemble hétérogène. Dans un tel contexte, le kitsch se trouve dans la vision de l'étrange, de ce qui n'est pas communément mis ensemble. Aussi faut-il souligner que le mode surréaliste du kitsch vit de l'utilisation de l'objet de manière artistique en sortant de la fixité des fonctions. Par exemple, pour les gens à la mode dans le roman de Marcel Proust, la fleur sur le vêtement est esthétique, et le geste du styliste explique le mode surréaliste. Le cas de Swann est probant :

Il la faisait inviter dans les salons particulièrement fermés où il avait ses habitudes, ses diners hebdomadaires, son poker ; chaque soir, après qu'un léger crêpelage ajouté à la brosse de ses cheveux roux avait tempéré de quelque douceur la vivacité de ses yeux verts, il choisissait une fleur pour sa boutonnière et partait retrouver sa maîtresse à dîner chez l'une ou l'autre des femmes de sa coterie (Proust, 1954, p. 16).

Le présent indice entend montrer que le mode surréaliste est perceptible dans le style vestimentaire de Swann. En sa qualité de personnage représentatif de la mondanité, il a l'habitude d'attirer l'attention en utilisant une boutonnière composée de fleurs. En effet, celle-ci a pour fonction d'apporter une touche de nature au style. Et cela est familier dans la classe mondaine qui trouve dans le surréalisme le facteur

clé de la créativité et de l'ostentation. Les rencontres hebdomadaires entre les groupes d'amis sont des moments de défilés chorégraphiques. Dans une forme d'avant-garde, le styliste est souvent surréaliste dans la confection de certains vêtements pour satisfaire la demande sélective de la classe bourgeoise. Le surréalisme fait partie de la haute couture dont Swann est un adepte.

Le mode surréaliste s'articule autour de la décoration intérieure. Dans un espace de réception, le regard attentif constate qu'il y a des jeux de transgression et de positionnement qui activent l'imagination. Le visiteur de la maison de rêve de Jérôme et Sylvie pourrait percevoir la surréalité kitsch d'« un tapis de prière en soie, accroché au mur par trois clous de cuivre à grosses têtes, et qui ferait pendant à la tenture de cuir [...] » (Pérec, 1965, p. 9-10). La situation d'usage du tapis de prière le présente comme un tableau de peinture qui serait accroché au mur au lieu d'être conservé dans un endroit discret en raison de sa fonction religieuse. Mais, le paradoxe de positionnement crée la créativité du décor kitsch.

Conclusion

Le Kitsch est l'un des sujets de recherche d'Abraham Moles. Il a consacré une part belle de sa réflexion à ce mot dont le contenu sémantique est affilié à la réalité sociologique de l'Europe. Dans la *Psychologie du kitsch*, le chercheur attribue au concept des principes et des modes de représentation pouvant favoriser son observation dans les sociétés des XIX^e et XX^e siècles mises en fiction par Marcel Proust et Georges Pérec. Les relations que les personnages tissent avec les objets permettent de cerner, dans le contexte littéraire, le principe d'inadéquation. À ce niveau, les objets ont une image surajoutée à la fonction de base. La cumulation prend en charge l'entassement des objets dans un lieu à des fins de décoration. L'exposition des objets éveille la perception synesthésique car les canaux sensoriels sont assaillis par les couleurs, les matières, les formes des objets décoratifs. Les objets apportent du confort puisqu'ils justifient une passion vécue au quotidien à travers plusieurs modes affectifs. Le possesseur-hédoniste apprécie la sensualité de ses objets. Le mode acquisitif est relatif à l'augmentation des biens de collection. Abraham Moles a également théorisé le mode surréaliste pour indiquer les situations où les objets sont positionnés dans des cadres inhabituels. Marcel Proust et George Pérec font donc exister les objets dans leurs œuvres sous les traits sociologiques du Kitsch.

Bibliographie

- BAUDRILLARD, J. (1970). *La société de consommation*. Paris : Denoël.
- BROCH, H. (1966). *Création littéraire et connaissance*. Paris : Gallimard.
- BROCH, H. (2016 [1955]). *Quelques remarques à propos du kitsch*. Paris : Allia.
- CAGNAT, C. (2016). *Anti-kitsch*. Paris : L'Harmattan.
- DAUMAS, J.-C. (2018). *La Révolution matérielle. Une histoire de la consommation. France XIX^e-XX^e siècle*. Paris : Flammarion.
- GENIN, C. (2010). *Kitsch dans l'âme*. Saint-Denis : Librairie Philosophique J. VRIN.

*Les états du kitsch dans Un amour de Swann de Marcel Proust
et Les choses de Georges Pérec*

- KUNDERA, M. (1984). *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris : Gallimard.
- KUNDERA, M. (1986). *L'art du roman*. Paris : Gallimard.
- LYANT, J-C. (1985). Un kitsch très rationnel : Introduction à la méthode de Hans-Jürgen Syberberg. *Études françaises*, vol. 18, n° 1, printemps-été, pp. 53-77.
- MOLES, A. (2016 [1976]). *Psychologie du Kitsch ou l'art du bonheur*. Paris : Pocket.
- PEREC, G. (1965). *Les choses*. Paris : René Julliard.
- PROUST, M. (1954). *Un amour de Swann*. Paris : Gallimard.
- SIRVENT, M. (2007). *Georges Pérec ou le dialogue des genres*. Amsterdam : Rodopi.
- SPITZER, L. (1970). *Études de style...* Paris : Gallimard.
- TADIE, J-Y. (2003). *Proust et le roman*. Paris : Gallimard.

Francesco Petrarca: una obra, una novela

Francesco Petrarca: a work, a novel

Mario Ciusa

Universidad Complutense de Madrid, España

 <https://orcid.org/0009-0002-8088-6878>

mcius01@ucm.es

Resumen: El presente artículo quiere proponer la necesidad de enfocar la *Opera Omnia* de Francesco Petrarca como un texto único, fragmentado en diferentes obras individuales. Demostraré que su unidad no demora en elementos extratextuales, históricos o biográficos, sino en la misma forma poética, ya que la coherencia que rige la estructura no es, sino artística. Más aún, que dicha forma tiene que ser leída y considerada como una novela. Para definir este texto y justificar la elección propuesta, recurriré a la enseñanza de unos renombrados teóricos y críticos de la literatura de la contemporaneidad porque es el mismo poeta quien permite referirse a su obra desde un presente siempre nuevo. Si es cierto que Petrarca es un autor clásico, ya que se coloca en aquella tradición retórica y poética, de allí se dirige no solo a sus contemporáneos, sino también *ad posteros*, y esto significa que es posible considerarlo antiguo a la vez que contemporáneo, y como tal es posible analizarlo. Además, si es cierto que clásico es aquel autor cuya obra nunca acaba de decir lo que tiene que decir, el paso del tiempo no puede ser una penalización, sino un recurso con el que su palabra vive en un presente constante y que por ello es posible leer bajo una óptica hermenéutica actual.

Palabras clave: Petrarca, texto, novela, arquetipo, sistema.

Abstract: This article aims to propose the need to approach Francesco Petrarca's *Opera Omnia* as a single text, fragmented into different individual works. I will demonstrate that its unity is not in extratextual, historical or biographical elements, but in the same poetic form, since the coherence that governs the structure is above all artistic. Moreover, such a form has to be read and considered as a novel. To define this text and justify the proposed choice, I will resort to the teaching of some renowned theorists and critics of contemporary literature because it is the poet himself who allows to refer to his work from an ever-new present. If it is true that Petrarca is a classical author, since he places himself in that rhetorical and poetic tradition, from there he addresses not only his contemporaries, but also *ad posteros*, which makes it possible to consider him ancient as well as contemporary, and as such it is possible to analyze him. In addition, if it is true that a classic is an author whose work never finishes saying what it has to say, the passage of time cannot be a penalty, but a resource with which his word lives in a constant present and that is why it is possible to read under a current hermeneutic lens.

Keywords: Petrarca, text, novel, archetype, system.

Francesco Petrarca fue un autor muy prolífico. En su vida no solo escribió tanto como para producir un corpus imponente de obras, sino que practicó y ahondó su escritura en distintos géneros literarios y en dos idiomas diferentes, dejando a la posteridad, a la que muchas veces se dirige directamente, una *Opera Omnia* vasta y variopinta. Si fuese posible describir su trabajo poético por medio de una metáfora, se podría decir que el corpus de su obra funciona como una orquesta, cuya melodía solo puede apreciarse en la escucha del concierto dirigido acorde con una partitura común; y al igual que la melodía de la orquesta transmite más que la suma del sonido de sus instrumentos individuales, así el corpus literario de Petrarca no se determina solo como la suma de los distintos textos, despegados los unos de los otros y analizables separadamente como si fuesen elementos sin contacto de un único sistema— una perspectiva que, en proporciones adecuadas, se podría acercar a la «concepción atomística de la naturaleza del signo» de la que habla Lotman (1982, p. 50)— sino como conjunto en diálogo, cuyas partes se citan y retoman, se siguen e infieren, haciendo que el significado de cada una de ellas se determine según una constante relación intertextual de mutua necesidad. No cabe duda de que acierta Tonelli (2017, p. 95) cuando afirma que «es un hecho casi obvio que las obras de un mismo autor constituyan *naturaliter* un sistema, en el que a una única identidad del autor corresponda una coherencia de intentos y de visión del mundo. Pero en el caso de los textos de Petrarca hay mucho más, porque cada uno de ellos, en su autonomía de obra cumplida e independiente, representa un elemento decisivo y portante de una 'obra total' que justo gracias a la aportación de las partes individuales adquiere sentido y fuerza mientras, al mismo tiempo, cada uno de los elementos que la compone deviene garante de aspectos específicos de los demás». Dicho de otro modo, para recibir el mensaje que Petrarca dirige a su destinatario, el lector se encuentra ante el desafío de estudiar todo el conjunto en el que el poeta ha fragmentado su discurso, para luego reconstruir la compleja red semántica que solo puede apreciarse en la relación necesaria que cada pieza artística mantiene con las demás. Es decir, su obra es paradigmática de aquel entendimiento de las creaciones de arte literario según el que «las coherencias señaladas por la lingüística textual no tienen, en el texto literario, una simple función unitiva y distintiva, sino que se estratifican en jerarquías que constituyen las estructuras del texto. El problema de la estructura se sustituye así por el de la unidad y el de la coherencia, y prepara los materiales para el descubrimiento de aquella distinta y más compleja coherencia que es la artística» (Segre, 1985, p. 47).

Por medio de esta escritura hecha de fragmentos interconectados, el poeta refleja verbalmente el movimiento del ser humano que se enfrenta al pensamiento establecido, al statu quo y que, por lo tanto, busca sus respuestas sin conocer el camino exacto por el que obtenerlas. «La incoherencia — escribe Roland Barthes (1997, p. 104-105)— es preferible al orden que deforma. Pasar de la composición orgánica, del corpus, a la composición unívoca es reproducir "las masas"», es abandonar cualquier fase crítica para aceptar de partida la norma establecida por la costumbre sin cuestionarla. Lo que Petrarca lega a la posteridad, pues, es justamente el afán hacia un acercamiento crítico a las palabras objeto de estudio, sean filosóficas, históricas o poéticas. Una escritura muy moderna, que se desarrollará en un gran lector de Petrarca como Giacomo Leopardi, en el *Zibaldone*, y que verá emerger todo su potencial en la narrativa contemporánea desde los mediados del siglo pasado.

Con arreglo a esta perspectiva, lo que es preciso subrayar es que las diferencias de género literario o de idioma que caracterizan el mensaje petrarquesco no son elementos que desconectan las obras entre sí y las determinan en cuanto entidades físicas que se sostienen por cuenta propia, medibles y clasificables de forma autónoma, sino que, al contrario, hay que entenderlas como reflejos verbales diferenciados de aquel único acontecimiento que es la vida individual, de la que se hace experiencia a través de un caleidoscopio de emociones y sensaciones, reflexiones y acontecimientos que se presuponen e implican sin cesar, involucrando la consciencia personal en maneras diferentes según el estado anímico individual. Un reflejo de la relación dialéctica entre individuo y cosmos, aquel binomio inquebrantable para el correcto entendimiento del Humanismo y, después, del Renacimiento, que el poeta sugiere por medio de la forma exterior del texto, para que la interior pueda recibirse en toda su riqueza de matices. Por ello, «en el caso en que, ante nosotros, como ocurre en la música, el significado se forme por la correlación de una serie de elementos (o cadenas de elementos) en el interior de la estructura, se puede hablar de transcodificación interna múltiple» (Lotman, 1982, p. 53), donde la transcodificación es aquel proceso por medio del cual un elemento verbal adquiere significado «como resultado de la expresión de un elemento a través de otros elementos dentro de un sistema» (ibíd., p. 51). Esto significa considerar que «el significado se forma no mediante la aproximación de dos cadenas de estructuras [siendo estas la cadena del plano de la expresión y de la del plano del contenido] sino de un modo inmanente, en el interior de un sistema» (ibíd., p. 52).

Ahora bien, al hablar de Petrarca, es importante no perder de vista el hecho de que el sistema dentro del cual se actúa la transcodificación tal y como acabo de definir es y tiene que ser la *Opera Omnia*, porque los conceptos presentes en ella se caracterizan por tener diferentes matices a lo largo de las distintas obras individuales, a la vez que mantienen, en cada una de ellas, un sustrato de sentido común necesario para la correcta atribución del significado. El corpus, por lo tanto, tiene que entenderse como un macrotexto, es decir, un «gran enunciado (o enunciado complejo) [...] escrito» (Segre, 1985, p. 37) que, con Corti, puede precisarse aún más y definirlo como una «unidad semiótica superior al texto» que, especifica la estudiosa, «puede aplicarse, solo en determinadas condiciones, a una recopilación de textos poéticos o en prosa de un mismo autor». La condición que Corti individua como criterio discriminatorio entre un macrotexto y una simple recopilación de obras bajo la misma firma es que, en el caso del primero, «cada texto poético o en prosa es una microestructura que se articula dentro de una macroestructura, y de esto deriva el carácter funcional e informativo de la recopilación; lo cual es como decir que el significado global no coincide con la suma de los significados parciales, sino que lo sobrepasa. [...] La funcionalidad y posibilidad de información de una recopilación propiamente dicha se da cuando se verifica por lo menos una de las siguientes condiciones: 1) si existe una combinatoria de elementos temáticos e/o formales que se actúa en la organización de todos los textos y produce la unidad de la recopilación; 2) si incluso hay una progresión del discurso que determina que cada texto solo puede ocupar el lugar que ocupa. Está claro que 2) presupone 1), y no vale por el contrario» (Corti, 1976, p. 145). Ahora bien, si se recuerda que una

fundamental recopilación de estudios sobre aquella que indudablemente es la obra más conocida de Petrarca, es decir el *Canzoniere*, ya proponía un conjunto de lecturas según las dos perspectivas micro y macrotectual, para analizar las relaciones y las conexiones entre los poemas individuales y la recopilación entera (De donde el título de la recopilación, editada por Michelangelo Picone, que justamente es *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*); y si también se considera que, en su breve escrito *Sobre la novela [Sul romanzo]*, Elsa Morante habla del *Canzoniere* como si fuera una novela porque «novela sería toda obra poética, en la que el autor —por medio de la narración inventada de acontecimientos ejemplares (que él elige como pretexto, o símbolo de las 'relaciones' humanas en el mundo)— ofrece entera una personal imagen del universo real (es decir del hombre, en su realidad)» (Morante, 1987, p. 41-73), no sorprenderá el hecho de que es posible definir el corpus petrarquesco según estos dos enfoques a la vez, considerando su *Opera Omnia* como un macrotexto, esto es, el vector único y cerrado en su forma exterior, artísticamente coherente, aunque fragmentado en microestructuras que son sí autónomas, pero no independientes, con el que transmite Petrarca un mensaje poético multiforme, cuya coherencia está artísticamente organizada por medio de una única jerarquía semántica. Este conjunto de obras que ya no puede considerarse una simple recopilación, sino un macrotexto fragmentado, más específicamente es una novela porque por medio de su discurso Petrarca comunica a sus lectores su personal imagen acerca de la realidad del ser humano, pudiendo esta percibirse en su entereza únicamente si los temas que de vez en cuando se analizan se colocan dentro del panorama que solo una macroestructura organizada en su conjunto, coherente y estudiada en su integridad es capaz de devolver. De hecho, ya Dante había potenciado el carácter narrativo de las obras tanto en verso como en prosa —razón para que hay quien define a su *Vita nova* precisamente como una novela (Sapegno, 1955, p. 34)— y Petrarca encuentra en el planteamiento de la *auctoritas* florentina un precedente ilustre al que anclarse y sobre el que desarrollar su poética. No se olvide al respecto que, parafraseando a Margaret Doody, aunque una parte de la crítica considere la novela como una invención moderna, muy posterior a la época de Petrarca, en realidad, esta, como forma literaria, cuenta en Occidente con una historia continua de alrededor de dos mil años y la propensión de los críticos británicos y americanos de descendencia protestante de anclar el origen y el desarrollo de la novela según la ascensión del protestantismo y de la burguesía capitalista manifiesta una visión muy limitada del género y de su historia (Doody, 1997, p. 1).

Por ello, en cada microestructura en la que el aretino ha fragmentado su Obra se encuentran coordenadas diferentes y necesarias, cada una de las cuales favorece un matiz de significado que tiene que convenir con los demás para devolver de manera armónica aquel sentido que el poeta propone para cada uno de los conceptos que menciona. Del mismo modo, solo gracias a la consideración de las diferencias que hay entre un mismo concepto analizado según una forma, una lengua, o un género literario distinto es posible reconstruir con propiedad la relación del individuo con su esencia y con el entorno que habita. Este último, entendiéndose bien, no solo es el ambiente físico en el que la persona desarrolla su propia existencia, sino que, dependiendo del grado de evolución individual, tiene la posibilidad de llegar a

ampliarse para incluir el conjunto de todos los demás seres humanos, la cultura de pertenencia y hasta el universo entero y el mismo Dios.

El lector de Petrarca, por lo tanto, con independencia de su foco de investigación temática, no puede concentrarse solo sobre algunas obras prescindiendo de otras, sino que, para reconstruir el objeto de su investigación, tiene que considerar obligatoriamente el macrotexto del corpus entero del poeta, leyéndolo como se lee *La Comédie humaine* de Balzac, el ciclo de *Les Rougon-Macquart* de Zola o la Obra en diez volúmenes de Roberto Calasso. Es decir, leerla como una gran novela dividida en varios microtextos.

Ahora bien, como afirma Terry Eagleton (2013, p. 92), yo también considero que «los significados literarios, al igual que las obras de arte o los valores morales, no son la expresión de estados mentales subjetivos. Son parte del mobiliario del mundo real y se pueden analizar y debatir sin hacer referencia a algún sujeto putativo. Es cierto que las obras literarias suelen producir el efecto de la experiencia vivida, pero de lo único que están hechas en realidad es de signos escritos. Todo lo que sucede en una obra literaria sucede en el ámbito de la escritura. Los personajes, sucesos y emociones no son más que constelaciones de marcas sobre una página»; en cambio, la crítica sobre Petrarca tradicionalmente favorece una perspectiva de lectura diacrónica en la que la función referencial, y no la poética, tiene el predominio sobre las demás, ocupando la posición dominante para la atribución del sentido. Por medio de este planteamiento habitual se ha reconstruido la génesis de las obras individuales y se han favorecido muchas hipótesis sobre los momentos históricos en los que han sido escritas y retocadas, sobre los lugares en los que se han llevado a cabo dichas operaciones y sobre las vivencias que han motivado las palabras que el poeta ha legado a la posteridad. Al mismo tiempo, este enfoque muy a menudo ha determinado que la lectura del texto poético esté planteada a partir de un salto ontológico que desde los personajes de la narración apunta directamente a las personas físicas, históricas, cuya vida justifica el texto y explica la construcción y la descripción de las *dramatis personae* de las obras. En cambio, es preciso apuntar hacia una lectura que ancla sus coordenadas exclusivamente en la función poética del mensaje verbal —no importa si en prosa o en verso— en detrimento de la función referencial. Con esto no quiero decir solamente que hay que leer su *Opera* según el presupuesto obvio de que la lengua poética se vuelve opaca y pierde la transparencia típica del lenguaje cotidiano que vehicula los significantes hacia los referentes extratextuales, sino que «la función poética se carga con la fuerza de hacer ambigua la función referencial» (Corti, 1976, p. 107) y que «el significado primero, atado de alguna manera a los referentes y a los pseudoreferentes, se ve sumergido al ser incompatible e inconciliable con la organización semántica del discurso poético. [...] El lenguaje poético resulta autónomo con respecto a los referentes, es decir con respecto a una semántica primera o semántica de la lengua» (Ibíd., pp. 108-109).

De estos presupuestos, si es cierto que «el sentido muere en la referencia [extratextual] y ésta en la mostración» (Ricoeur, 2002, p. 130), deriva la importancia de enfocar el estudio sobre Petrarca por medio de una lectura que considera primariamente el desarrollo semántico del mensaje textual porque «el texto tiene referencia; ésta será precisamente la tarea de la lectura como interpretación: efectuar la referencia. Al menos, en esta suspensión donde la referencia se halla

diferida, el texto queda en cierto modo en el aire, fuera del mundo o sin mundo; gracias a esta obliteración de la relación con el mundo, cada texto es libre de entrar en relación con todos los otros textos que vienen a tomar el lugar de la realidad circunstancial mostrada por el habla viva. Esta relación de texto a texto, en la desaparición del mundo sobre el cual se habla, engendra el cuasimundo de los textos o literatura» (Ibíd., p. 130-131).

Ahora bien, en el cuasimundo del poeta de Arezzo, hay unos temas (la virtud, la fortuna, la guerra, el amor, etc.) que Petrarca considera, analiza, describe y menciona en todas sus obras, aunque con diferentes niveles de profundización, y en estos cambios y en estas diferencias de desarrollo, en las diferencias con la que el poeta moldea los argumentos para adaptarlos a la forma exterior que de vez en cuando elige, hay un elemento de significación imprescindible con el que enriquecer la exégesis de la Obra del Maestro.

Para entender mejor lo que entiendo al decir que es oportuno dejar ya de lado los criterios referenciales de matriz extratextual —cronológicos, geográficos o biográficos— para, en cambio, considerar el corpus entero de Petrarca como texto único de su mensaje que se desarrolla según un *iter* semántico narrativo y novelesco quizás sea preciso proponer un ejemplo: tómese el soneto 62 del *Canzoniere*, caso modelo de una composición cuya datación no ha encontrado una atribución unívoca entre los estudiosos del poeta. Según la perspectiva que propongo, la relevancia de dicho soneto no halla en la colocación histórica de su composición en el año 1337 o en el 1338 o, quizás, en el 1349 o hasta los primeros años de los '50, según se interprete la relación entre la fecha del calendario, el «undecimo anno» (v. 9) desde que Petrarca se enamoró de Laura y la mención del día de la muerte de Cristo («ramenta lor come oggi fusti in croce» v. 14), sino que su significado depende de la posición que ocupa este componimiento en concreto en la estructura discursiva. Lo que hay que considerar importante, quiero decir, es la narratividad, el desarrollo cronológico de la experiencia narrada dentro de la estructura del texto; algo que hace que ya de por sí la posición de dicho soneto dentro del sistema *Canzoniere* deba su significado a la relación semántica que establece con los demás microtextos y que también deriva de la posición de cada uno dentro del plano de la obra. A este propósito, en efecto, no hay que olvidarse de que lo que define el género cancionero, que en Europa nace con Petrarca, y que lo diferencia de una simple recopilación de poemas, es justamente la progresión temática de los argumentos dentro del sistema y no la secuencia cronológica de los momentos de creación de cada composición; elemento que, evidentemente, aúna cualquier conjunto de textos literarios. «La vida —escribe Quaglio (1967, p. 7)— se yuxtapone a la literatura, y el tiempo de la realidad cotidiana se desfasa con respecto a aquel de la creación artística». A este propósito, la relación que vincula al soneto mencionado con los otros trescientos sesenta y cinco de la obra a la que pertenece es la misma que une coherentemente los *Rerum vulgarium fragmenta* con la *Opera Omnia*, al funcionar esta última «como un sistema de relaciones diferenciales a partir del cual los elementos simbólicos se determinan recíprocamente» representando al mismo tiempo «un sistema de singularidades que corresponden a esas relaciones que trazan en el espacio de la estructura» (Deleuze, 2005, p. 231). Esto impone que la «progresión del discurso» de la que habla Maria Corti al identificar el segundo punto que distingue un macrotexto de la simple recopilación de poemas no tiene que considerarse solo y

siempre según el punto de vista cronológico de la composición de las obras o según los acontecimientos de la vida del escritor, sino que debe sobre todo y primariamente considerarse desde la relación semántica entre el elemento atractor del discurso y su ámbito intratextual de desarrollo, donde, con atractor, entiendo «el punto o la zona hacia la cual apuntan las variables de un sistema, independientemente de las condiciones de partida. [...] La función del atractor no es solo, y banalmente, la de atraer la atención, por otra parte, necesaria; es más aún la de obligar a reconocer un núcleo de sentido explícito o implícito, que de lo contrario podría quedarse no diferenciado» (Casadei, 2018, p. 40).

Una investigación temática, pues, apunta a delinear cómo el núcleo de sentido del tema foco de estudio se relaciona con el alma del individuo protagonista de la narración en la diégesis, manifestándose en los distintos ámbitos de la vida del personaje principal. Esta relación, como en cualquier otra novela, se conoce a partir del discurso, suyo y de los personajes, que el autor refiere, así como de las acciones, tuyas o ajenas, que el autor da a conocer. Acciones y discursos cuyos enfoque y entendimiento se limitan según como se describen en el texto, y no de conformidad con cualquier otro documento histórico o biográfico, ya que también la identidad que el poeta comparte con su protagonista, al entrar en el cuasimundo de la literatura, pierde sus referencias extratextuales para conformarse según como el texto la diga. Un argumento de análisis y enfoque fascinante que, lamentablemente, no puede tener cabida en esta ocasión.

Así, dado que el alma humana no puede reaccionar a un impulso vital de manera lineal y homogénea, siempre igual a sí misma en todas las ocasiones de la vida, Petrarca refleja artísticamente esta relación de continua adaptación por medio de varios textos de género y forma exterior diferente, atestiguando justamente las singularidades presentes dentro del sistema de la vida de toda persona. De este modo, la progresión del discurso tiene que reflejar los distintos estados del alma y por ello no depende del paso del tiempo marcado por la creación poética —es decir, no es cronológica, por tener nuevos hechos que, a lo largo de la recta del tiempo, se suman a otros— sino que se mueve por círculos, cuyo centro siempre es la persona; círculos que amplían el ámbito de actuación propio según la magnitud del avance que se verifica. Este hecho hace que cada nueva toma de conciencia imponga una redefinición de toda la cadena experiencial según la relación renovada entre el individuo y el cosmos, acorde con un movimiento de expansión de la percepción propia y vuelta al centro que, en el texto, se manifiesta por medio de un discurso cuyos matices no se oponen los unos a los otros, sino que se integran para devolver una imagen cada vez más precisa del fenómeno de la vida del ser humano en el mundo. A este propósito, es preciso especificar que, al hablar de la persona, no se refiere Petrarca a un sujeto aislado y solo, a pesar de que la crítica lo presente de este modo casi siempre, sino a una individualidad siempre en relación con sus símiles, aunque cuando no lo parezca, aunque cuando lo veamos «solo et pensoso» medir los más desiertos campos con pasos tardos y lentos.

Al proponer este enfoque de lectura del corpus petrarquesco soy consciente de eludir la *vexata quaestio* acerca de las dataciones de las obras individuales, argumento que ha sido ampliamente desarrollado por filólogos ilustres e historiadores de la literatura en muchos tratados académicos y artículos y que sigue manteniendo despierto el interés de los estudiosos del poeta; sin embargo, esto no tiene que

entenderse como una excusa para evitar los problemas relativos a la atribución de las fechas de la *elocutio* de las obras, sino que, al contrario, si es cierto que para las microestructuras de Petrarca los problemas de fijación de la cronología compositiva son consecuencia de que el poeta reescribe y retoca continuamente sus creaciones, considero este hecho como el reflejo de la necesidad artística de escribir según la escritura vaya actuándose, con el fin de favorecer una imagen de la vida humana en su hacerse, dentro de la dinámica con la que va acreciendo sus matices. La escritura de las obras, así, a la vez que manifestación de un presente textual, representa un gran avantexto *in fieri* que Petrarca trabaja continuamente para ofrecer al lector un corpus coherente desde el punto de vista artístico; corpus en el que cada microestructura se beneficia de los descubrimientos filosóficos o formales según como el narrador va adquiriéndolos. Descubrimientos que son el origen a la vez que el fruto del cambio de perspectiva individual que el protagonista de la narración vive.

Ahora bien, aunque las razones y los tiempos de este continuo *labor limae* entren en el ámbito de la *intentio auctoris*, permitiendo no más que conjeturas y suposiciones, no considero aventurado afirmar que la razón por la que Petrarca moldea y retoca continuamente todos sus trabajos, en cada paso que cumple en la creación de una nueva obra o en la re-creación de una ya existente, es justamente la visión cada vez más clara y precisa de la vida y de la naturaleza del ser humano, algo que necesariamente tiene que reflejarse en el conjunto de lo que va construyendo, en el significado del mensaje que fragmenta en los distintos matices de las obras individuales, sometidas a este preciso y continuado trabajo de refinación. Gracias a Francisco Rico, «valga recordar el que tal vez sea resultado capital de la labor erudita: en su mayor parte, los libros de Petrarca —en latín o en romance, en prosa o en verso— han llegado hasta nosotros sólo en su forma final, tal como los dejó el autor a su muerte. Acometía Petrarca un trabajo y lo eternizaba en la gaveta de originales, lo hurtaba al público: al correr de los años podaba, corregía, ampliaba, al azar de un descubrimiento —epístolas de Cicerón o comedias de Plauto—, de una relectura —San Agustín o David—, de un pasajero cambio de ánimo o un decisivo acontecimiento exterior; y únicamente en sus últimos años permitía sacar copia para algún fiel amigo. De algunas obras, sí, se han conservado dos, tres redacciones sucesivas; pero todas, normalmente, de fecha muy tardía (de la avanzada madurez del humanista, de su lúcida ancianidad). [...] La gran aspiración de Petrarca fue la creación unitaria, de construcción acabada y sólida arquitectura» (Rico, 1967, p. 151; también cfr. Bosco, 1968, p. 9).

En la lectura de la voluminosa obra de Petrarca no es posible dejar de lado la circunstancia de que el poeta haya trabajado los distintos microtextos que la componen en fases distintas de su experiencia como lector, en muchos momentos de su reflexión y de su actividad artística, en un continuo «trabajo de compensación comparativa y de gradual y, para así decirlo, circular enriquecimiento. Cada frase de un cierto interés, cada paso que a sus ojos adquiere especial resonancia deben confrontarse, completarse, explicarse a través de otras páginas que devuelven la magnitud y la efectiva tonalidad. Se trataba de una obra de exégesis interior, en la que, acercando pieza a pieza y releendo el uno en la luz del otro, Petrarca ha ido sacando de los tesoros de su cultura lo que necesitaba para completar el significado de un texto» (Pomilio, 2016, p. 169). Una lectura que siempre es lectura de un

intertexto, propio y ajeno, que va creciendo y que cambia según requiera la lógica poética de transmisión del mensaje literario. «Petrarca —escribe Ariani (2021, p. 75)— en calidad de exegeta, recorta para sí, con respeto a la tradición, una notable libertad de movimiento (la descriptación de los mitologemas no tiene de hecho precedentes): el texto poético es de todas maneras polisémico, se queda con el intérprete la acribia de coger los posibles referentes y reorganizarlos en un congruo discurso hermenéutico». Este *labor limae* es lo que garantiza la coherencia artística de cada obra en sí y de cada una de ellas con el conjunto del corpus a tal punto que, cabe subrayarlo, Petrarca reescribe y trabaja incluso sobre lo que sabe se quedará inacabado, como, por ejemplo, su poema épico *Africa*, obra en la que quiere el poeta «magnificar las virtudes romanas a través de la narración de las proezas de Escipión» (Quaglio, 1967, p. 78).

Este *labor limae* es lo que permite a los lectores que se detienen en la obra del Maestro desde hace casi setecientos años ordenar jerárquicamente los significados presentes en la *Opera Omnia* según el propio enfoque de lectura, haciendo que al continuo movimiento de sus elementos siempre responda la necesaria unidad de los factores que se oponen, retroceden o avanzan hasta la posición dominante en las escalas de gradación para la atribución del significado (cfr. Mukarovsky, 1977).

Este *labor limae* es lo que permite encontrar en esta gran novela fragmentada «un libro que se configura como equivalente del universo» y que «nunca termina de decir lo que tiene que decir»; un clásico, esto es, de la literatura occidental, según las célebres definiciones de Italo Calvino (Calvino, 1994, p. 11-10). Este *labor limae*, finalmente, es la manera en la que el poeta refleja en la escritura la exigencia del ser humano de (re)crearse continuamente para redimirse; es decir, para reafirmar constantemente la libertad ontológica inherente a su *complexio*. Por todas estas razones, insisto en la importancia de una lectura que prescinde de la diacronía cronológica de la fase creadora y considera la producción artística completa de Petrarca según un enfoque sincrónico, aprovechando el hecho de que, después del 1374, año de la muerte del poeta en Arquà —pequeño pueblo en provincia de Padua, en las inmediaciones de los *Colli Euganei*— y del enorme y muy valioso trabajo filológico sobre este corpus tan vasto y entrelazado, su mensaje poético se ofrece a los lectores como una gran imagen cristalizada en la que las relaciones semánticas están presentes todas a la vez y solo se reactualizan en su jerarquía acorde con las lecturas que de ellas se hacen. Esto es, un enfoque que apunta a dar mayor énfasis a la dimensión plurisignificativa que las palabras adquieren según las relaciones conceptuales, imaginativas, simbólicas, filosóficas y literarias que contraen con los demás elementos del contexto verbal, prescindiendo de la búsqueda de las correspondencias entre los elementos de la diégesis y aquellos de la historia. Un enfoque, en fin, que no considera semánticamente determinante la cronología extratextual de los cambios que Petrarca ha introducido en su *Opera Omnia*, porque —con la excepción de las revisiones que no pudieron llevarse a cabo por la muerte del poeta: un caso ejemplar es la *Posteritati*, retrato ideal del humanista (Quaglio, 1967, p. 45), que, por sí sola, hubiera probablemente tenido que constituir el libro XVIII de las *Seniles* — ve en el mensaje de Petrarca justamente lo que el poeta quiso que se leyese: una Gestalt en la que las relaciones entre las microestructuras ya están todas presentes y que se ve afectada por la cronología de la lectura más que por aquella de la escritura; esto es, por el orden en el que cada lector, entendido como

función textual que actualiza las virtualidades lingüísticas presentes en el texto de la *Opera Omnia*, estudia todas las partes individuales del macrotexto poético y (re)construye el mensaje acorde con su nivel de comprensión, de lecturas previas, de sensibilidad, de contexto cultural, de vivencias personales, etc...; es decir, acorde con su individualidad o, mejor aún, dependiendo de la relación que, por medio del texto, su individualidad establece con la individualidad del autor. Después de todo, «desde el punto de vista del autor, la realidad no es más que un signo cuyo contenido lo constituyen infinitas interpretaciones» (Lotman, 1982, p. 56).

Bibliografía

- ARIANI, M. (2021). *Petrarca*. Roma: Salerno.
- BARTHES, R. (1997). *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- BETTARINI, R. (2005). *Introduzione*. In Petrarca, F., *Canzoniere*. Torino: Einaudi.
- BOSCO, U. (1968). *Francesco Petrarca*. Bari: Laterza.
- CALVINO, I. (1994). *Por qué leer los clásicos*. México, D.F.: Tusquets.
- CASADEI, A. (2018). *Biologia della letteratura*. Milano: Il Saggiatore.
- CORTI, M. (1976). *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani.
- DELEUZE, G. (2005). *La isla desierta*. Valencia: Pre-Textos.
- DOODY, M. (1997). *The true story of the novel*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- EAGLETON, T. (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- FEDI, R. (1975). *Francesco Petrarca*. Firenze: La Nuova Italia editrice.
- LOTMAN, Y. (1982). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- MORANTE, E. (1987). *Pro o contro la bomba atomica*. Milano: Adelphi.
- MUKAROVSKY, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- POMILIO, M. (2016). *Petrarca e l'idea di poesia*. Roma: Edizioni Studium.
- QUAGLIO, A. E. (1967). *Francesco Petrarca*. Milano: Garzanti.
- RICO, F. (1967). Petrarca o de las perplejidades de la crítica. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 172.
- RICO, F. (1976). «Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta». Para el título y el primer soneto del «Canzoniere». *Medioevo Romano*, III, pp. 101-138.
- RICO, F. (2003). Il nucleo della Posteritati (e le autobiografie di Petrarca). In BERRA, C. (ed.), *Motivi e forme delle «Familiari» di Francesco Petrarca. VII Convegno di studi di Lingua e letteratura italiana. Gargnano del Garda, 2-5 ottobre 2002*. Milano: «Cisalpino» Istituto Editoriale Universitario-Università degli Studi di Milano-Facoltà di Lettere e Filosofia (Quaderni di Acme, 57).
- RICOEUR, P. (2002). *Del texto a la acción*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- SANTAGATA, M. (2011). *Introduzione*. In PETRARCA, F., *Canzoniere*. Milano: Mondadori.
- SAPEGNO, N. (1955). *Il Trecento*. Milano: Vallardi.
- SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.
- TONELLI, N. (2017). *Leggere il Canzoniere*. Bologna: Il Mulino.

Éric-Emmanuel Schmitt et le « cycle de l'invisible » : pour une réhabilitation poétique du monde

*Éric-Emmanuel Schmitt and the "cycle de l'invisible":
for a poetic re-inhabitation of the world*

Jules Thérance Mihindou Mi-Moubamba

Université Omar Bongo, Gabon

 <https://orcid.org/0009-0006-6379-548X>

jules.mihindou@gmail.com

Résumé : Le « Cycle de l'invisible » d'Éric-Emmanuel Schmitt est une série de huit romans publiés entre 1997 et 2019. Il se compose de courts récits qui ont la particularité de questionner chacun une spiritualité sous le prisme d'un parcours initiatique propre à chaque personnage. Ceux-ci entreprennent alors de quitter leur statut de profane pour acquérir celui « d'initié » : ils quittent l'indifférence religieuse ou l'athéisme qui les caractérise pour acquérir la foi et adhérer à la religion ou spiritualité à laquelle ils ont été confrontés. Ainsi, cet article se propose de mettre ce cycle romanesque en perspective avec la notion d'habitation poétique du monde énoncée par Friedrich Hölderlin dans « En bleu adorable » et largement commentée par Martin Heidegger. L'enjeu est ainsi de parvenir à rendre plausible l'hypothèse suivant laquelle le « Cycle de l'invisible » de Schmitt est un appel à une réhabilitation poétique du monde au sens donné par Heidegger à cette expression, c'est-à-dire une habitation du monde qui ne peut être envisagée sans la prise en compte de l'existence du divin. Une existence au monde tournée vers la vie spirituelle.

Mots-clés : spiritualité, religion, Dieu, Hölderlin, Heidegger, Schmitt.

Abstract: Éric-Emmanuel Schmitt's "Cycle de l'invisible" is a series of eight novels published between 1997 and 2019. It is composed of short stories, each of which questions spirituality through the prism of an initiatory journey specific to each character. The characters then undertake to leave their layman status to acquire that of initiate: they leave the religious indifference or atheism that characterises them to acquire faith and adhere to the religion or spirituality with which they have been confronted. This article proposes to put this novelistic cycle in perspective with the notion of poetic habitation of the world as enunciated by Friedrich Hölderlin in "En Bleu adorable" and widely commented upon by Martin Heidegger. The challenge is to make plausible the hypothesis that Schmitt's "Cycle de l'invisible" is a call for a poetic re-inhabitation of the world in the sense given by Heidegger to this expression, that is to say an inhabitation of the world that cannot be envisaged without taking into account the existence of the divine. An existence in the world turned towards the spiritual life.

Keywords: spirituality, religion, God, Hölderlin, Heidegger, Schmitt.

Introduction

En 1997, Éric-Emmanuel Schmitt publie *Milarepa*, premier volume d'une série de romans réunit sous le titre « La trilogie de l'invisible ». En 2001, puis en 2002, s'ensuivent respectivement *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* et *Oscar et la dame rose*. Cependant, en 2004, *L'Enfant de Noé* est publié et « La Trilogie de l'invisible » devient le « Cycle de l'invisible ». Les publications s'enchaînent jusqu'en 2019 avec *Félix et la source invisible*. Ce cycle compte huit volumes au total, et le dénominateur commun entre ces fictions indépendantes les unes des autres est principalement la problématisation systématique d'une religion ou d'une spiritualité. L'auteur part du bouddhisme tibétain en passant par l'islam soufi sans oublier le christianisme, le judaïsme, le bouddhisme zen, le confucianisme, et l'animisme. Cette pléthore de religions et de spiritualités amène justement Yvonne Hsieh à considérer le « Cycle de l'invisible » comme l'expression d'une quête mystico-spirituelle qui découlerait de l'étude des religions entreprise par Schmitt après son séjour au désert du Sahara¹ :

Son étude des différentes religions a abouti non seulement au roman *L'Évangile selon Pilate* (2000), mais aussi aux quatre récits qui constituent Le Cycle de l'invisible. *Milarepa* (1997) s'inspire du bouddhisme ; *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* (2001), du soufisme ; *Oscar et la dame rose* (2002), du christianisme ; et *L'Enfant de Noé* (2004a), du judaïsme (Hsieh, 2007, p. 62).

C'est donc sur cette série de romans qui se déploie sur fond d'une quête de spiritualité, sur le caractère central des questions de croyances et de religions que porte cet article. Cependant, ainsi que la formulation du titre l'indique, son enjeu consiste principalement à montrer comment le « cycle de l'invisible » de Schmitt appelle à une façon particulière de (ré)habiter le monde. En effet, à partir du parcours des personnages de ce cycle romanesque, de leur passage de l'athéisme à la croyance mystico spirituelle, nous entendons montrer comment le « Cycle de l'invisible » invite à une réhabilitation poétique du monde au sens de Friedrich Hölderlin (1989).

Pour valider cette hypothèse de recherche, nous organisons notre propos en trois articulations. La première, plutôt d'ordre théorique et conceptuel, procédera à une élucidation des préoccupations terminologiques en lien avec la notion de (ré)habitation poétique du monde. Il s'agira pour nous de préciser le contenu sémantique que nous attribuons à cette notion, et surtout son origine. La deuxième articulation, davantage analytique, se focalisera sur les différents volumes du « cycle de l'invisible » afin de montrer comment le trajet de chacun des personnages autour desquels gravite le récit aboutit à une réhabilitation du monde. La troisième articulation, enfin, consistera à montrer comment le trajet de chacun de ces personnages se pose comme le reflet du parcours personnel de l'auteur. En ce sens, le « Cycle de l'invisible » de Schmitt serait la matérialité littéraire de sa propre habitation du monde.

¹ En 1989, Éric-Emmanuel Schmitt entre athée au désert mais en ressort croyant. En effet, parti pour une randonnée dans le désert du Sahara, Schmitt s'éloigne du groupe et se perd. La nuit du 04 février 1989, il fit, seul, perdu dans le désert, une expérience mystique, à l'image de celle de Blaise Pascal, qui le bouleverse à tout jamais. Depuis, Schmitt s'est converti au christianisme, après une profonde quête mystique et un travail de documentation sur différentes religions et spiritualités.

1. Autour de la notion d'habitation poétique du monde

Il nous faut noter de prime abord que l'expression de réhabiter poétiquement le monde nous vient du poète allemand Friedrich Hölderlin, notamment dans son poème « En bleu adorable » dans lequel on peut lire : « Riche en mérites, mais poétiquement toujours, sur la terre habite l'homme » (Hölderlin, 1989, p. 82). Cette idée d'habiter poétiquement le monde, émise par Hölderlin, a été reprise et commentée à maintes reprises, entre autres par Martin Heidegger. En effet, dans *Essais et conférences* (1958), on trouve déjà cet intérêt accordé à « en bleu adorable », mais ce dernier est encore plus important dans *Les Hymnes de Hölderlin : La Germanie et le Rhin*, (1980). Dans une conférence intitulée « poétiquement habite l'homme », Heidegger s'est attelé à commenter cette expression. Il récuse notamment l'acceptation courante du verbe « habiter » en l'écartant des préoccupations matérialistes liées au logement pour lui donner un aspect plus existentiel : « Si nous ne nous raidissons pas contre cette obligation, nous pensons, à partir de l'habitation, ce qu'on appelle d'ordinaire l'existence (*Existenz*) de l'homme » (Heidegger, 1958, p. 226). Cette réfutation tient compte des premiers vers de ce poème où l'auteur s'attarde sur des éléments architecturaux tels que des toitures ou des clochers et des tôles. Ainsi, Heidegger rattache dans un premier temps au verbe « habiter » la notion d'existence. Il s'intéresse également à l'implication de la poésie énoncée dans ce vers : « Elle ne décrit pas les conditions présentes de l'habitation. Surtout, elle n'affirme pas qu'habiter veuille dire avoir un logement. Elle ne dit pas davantage que la poésie ne soit rien de plus qu'un jeu irréel de l'imagination poétique » (Heidegger, 1958, p. 226). La même approche par négation est entreprise plus tard dans *Les Hymnes de Hölderlin : La Germanie et le Rhin* où il affirme :

Tout ce que l'homme tisse et trame possède sa nécessité et est « riche de mérites ». Mais par une âpre antithèse, tout cela ne définit en rien sa façon d'habiter la terre, son *Dasein* propre, car cet Être est « poétique » et n'a rien à voir avec le « mérite », les performances culturelles et les formes d'expression psychique. « Poétique », lié à la poésie - tel apparaît ici [...] n'est pas une façon d'embellir la vie (Heidegger, 1980, p. 46).

Shiqin She, un autre commentateur de Hölderlin, signale quant à lui qu'« "habiter poétiquement" ne signifie pas simplement l'usage esthétique du langage » (She, 2012, p. 196). Quoique la condition du poète soit hautement linguistique, habiter poétiquement le monde ne revient cependant pas à orner en permanence son langage de figures entendues comme une « déviation par rapport à l'usage » (Genette, 1966, p. 210), à faire un usage particulier de la langue en ayant quotidiennement en soi des préoccupations esthétiques.

Force est alors de constater que la plupart des commentateurs de Hölderlin, à l'instar de Heidegger et de Shiqin She, ont procédé par négation, c'est-à-dire en commençant par dire ce qu'habiter poétiquement ne signifie pas. Après de longues argumentations dans cette optique, ils en viennent à donner leur entendement de cette phrase. Pour Heidegger, habiter poétiquement le monde, au sens où il faut l'entendre dans le poème de Friedrich Hölderlin, implique ce qui suit :

L'homme en tant qu'homme s'est toujours déjà rapporté à quelque chose de céleste et mesuré avec lui. Lucifer lui-même vient du ciel. C'est pourquoi il est dit dans les vers suivants (28 et 29) : « L'homme ... se mesure avec la Divinité. » Elle est « la mesure » avec laquelle l'homme établit les mesures de son habitation, de son séjour sur la terre, sous le ciel. C'est seulement pour autant que l'homme de cette manière mesure-et-aménage son habitation qu'il peut être à la mesure de (*gemäss*) son être. L'habitation de l'homme repose dans cette mesure aménageante qui regarde vers le haut, dans cette mesure de la Dimension où le ciel, aussi bien que la terre, a sa place (Heidegger, 1958, p. 234).

Ainsi, selon la situation d'énonciation et en prenant en compte les vers² qui entourent l'expression qui nous intéresse de façon précise, Martin Heidegger y voit une existence humaine qui ne peut se penser sans envisager le divin. Et la poésie se pose comme cet instrument qui permet à l'homme, au cours de son existence, d'habiter le monde en regardant vers le ciel. Elle est envisagée par Heidegger comme cette unité de mesure qui permet à l'homme à la fois de mesurer la distance qui le sépare du ciel, et d'aménager son existence sur terre en ayant permanemment les yeux levés vers le ciel. En somme, habiter poétiquement le monde, au sens où l'entend Heidegger, c'est mener une existence humaine portée en permanence vers le céleste. Mais comment une telle conception du monde, de la littérature, s'applique-t-elle au « Cycle de l'invisible » d'Éric-Emmanuel Schmitt ? C'est précisément ce que nous allons tenter de montrer dans le point suivant.

2. De la raison à la croyance : une réhabilitation poétique du monde

Cette pensée hölderienne telle que caractérisée par Heidegger résume assez bien la fiction romanesque schmittienne, en particulier celle qui compose le « Cycle de l'invisible ». En effet, dans la plupart de ces fictions, les personnages sont portés à réhabiter poétiquement le monde au sens qu'en donne Heidegger. C'est-à-dire que si dans un premier temps leur habitation du monde, leur existence, sont ponctuées par une forme de rationalisme cartésien et qu'ils vivent sans conscience religieuse en étant hermétiquement fermés au monde invisible et à la spiritualité, ils sont portés, souvent par le biais d'une rencontre, d'une initiation, à vivre une expérience mystique qui va signer leur conversion, leur ouverture à l'invisible. Dès lors, ces personnages, d'une manière ou d'une autre, vivent (et dans quelques rares cas meurent) les yeux tournés vers le ciel. Leur existence ne peut désormais plus se penser à l'écart, ou dans l'indifférence de Dieu.

Cette réhabilitation poétique du monde se donne à lire dans ce cycle romanesque par ce rapport à la spiritualité qui laisse transparaître la configuration de base de cette nouvelle habitation, une habitation plus spirituelle : les romans de ce cycle se concluent dans la plupart des cas par une ouverture de leurs personnages centraux sur un mode de vie désormais spirituel.

² Dans ce poème, Hölderlin s'interroge en permanence sur Dieu : « Dieu est-il inconnu ? » ; « A saigner de son corps, et au cœur même, de n'être plus Entier, Dieu a-t-il plaisir ? » (Friedrich Hölderlin, « En bleu adorable », *op. cit.*, p. 81). La dimension hautement religieuse de ce poème a certainement orienté Heidegger dans la compréhension de ce vers.

Milarepa, Momo, Oscar, et la liste s'élargit à la quasi-totalité des personnages de ces huit romans tels que Joseph, Jun, l'Homme d'affaire français en Chine, Éric-Emmanuel et Félix, sont tous des personnages qui, à leur manière, ont été amenés à réhabiter le monde, offrant ainsi une matérialité romanesque au processus de réhabilitation poétique de Schmitt.

Milarepa, dont le cœur a été noirci par la haine sombre dans la magie noire, vit durant de nombreuses années une vie gouvernée par le mal, suivant les préceptes que lui inculque cette pratique. Il mène alors une vie de vengeance emplie de noirceur et d'amertume, tue sans état d'âme et sème le malheur autour de lui jusqu'à ce qu'il soit pris de remords au cours d'une nuit. Les images qui lui reviennent en songe le tourmentent suffisamment pour qu'il ait du remords en lui. Il en vient alors à regretter ses actes et à abandonner sa pratique de la magie noire, se convertit au bouddhisme en passant notamment par une initiation très éprouvante et entreprend de semer la vertu autour de lui. Il y a ainsi, dans le parcours de Milarepa, cette dynamique de réhabilitation du monde. S'il a longtemps habité le monde par la violence, la vengeance et la haine, il finit par reconsidérer cette trajectoire et par lui donner une tout autre direction : il réhabite le monde de façon spirituelle, en pratiquant un détachement profond vis-à-vis de tout ce qui est charnel. La subsistance, les vêtements, les titres de propriété n'ont plus aucune forme d'importance à ses yeux.

Cette démarche se donne également à lire dans Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran. En effet, Moïse (dit Momo) est à la base est un jeune garçon de confession juive en manque d'amour paternel, dont le monde se limite à sa vie dans la rue bleue entre son père, les prostituées et les interactions avec Monsieur Ibrahim. Il vole, ment, et est parfois un peu arrogant sur les bords. Ainsi, comme tous les jeunes de son âge qui se retrouvent seuls et sans argent, Moïse habite le monde par la bêtise. Il ment sur son âge afin de découvrir la sexualité chez les prostituées, il vole les boîtes de conserve de Monsieur Ibrahim, et semble vouer, a priori, une certaine condescendance aux Arabes, d'où sa consolation lorsqu'il volait les boîtes de Monsieur Ibrahim : « j'avais un peu honte mais, pour lutter contre ma honte, je pensais très fort, au moment de payer : Après tout, c'est qu'un Arabe » (Schmitt, 2001, p. 14). La manière par laquelle Moïse habite le monde est proche de la délinquance. Il vit sans aucune conscience religieuse et ses seules véritables préoccupations existentielles sont à la fois nutritionnelle et sexuelle.

Cependant, ses interactions avec Monsieur Ibrahim l'amènent progressivement à réorienter la trajectoire qu'il donne à sa vie et à avoir de nouvelles préoccupations, entre autres spirituelles. Sa relation avec Monsieur Ibrahim, finalement père-fils, le change profondément. Il obtient de Monsieur Ibrahim l'attention et l'amour qu'il n'a jamais eus de son père, encore moins de sa mère. Il arrête de fait ses vols à l'étalage, rend à Monsieur Ibrahim l'amour qu'il lui donne. Par-dessus tout, Momo s'initie à l'islam soufi, consent à se faire appeler Mohammed et accorde désormais une place fondamentale à la pratique de cette religion dans sa vie. Le fruit de son initiation à l'islam soufi est sa réhabilitation du monde qui se veut désormais plus spirituelle. D'ailleurs, dans l'héritage qu'il reçoit de Monsieur Ibrahim après sa mort, figure un Coran contenant deux fleurs séchées (qui justifient d'ailleurs le titre).

Dans *Oscar et la dame rose*, ce changement de paradigme est à la fois plus évident et plus systématique. Il se lit à deux niveaux : d'une part sur le rapport d'Oscar à la mort, et d'autre part par sa conception, sa perception et son organisation du temps. Pour ce qui est de son rapport au temps, Oscar est reconsidéré par une suggestion de Mamie-Rose : « C'est une légende. La légende des douze jours divinatoires. Je voudrais qu'on y joue toi et moi. Enfin surtout toi. A partir d'aujourd'hui, tu observeras chaque jour en te disant que ce jour compte pour dix ans » (Schmitt, 2002, p. 31). À partir de cet instant, la perception du temps d'Oscar change : il réhabite le monde avec une temporalité nouvelle et prend le temps de savourer chacune des heures qu'il lui reste à vivre. S'agissant de la deuxième sphère de lisibilité de la réhabilitation du monde effectuée par Oscar, elle se rend perceptible par son rapport à la mort, notamment par le changement radical dans sa manière de vivre sa mort prochaine. En effet, sa rencontre, mais surtout ses discussions avec Mamie-Rose, entre autres sur Dieu et la foi chrétienne, l'amènent progressivement à tronquer le pessimisme, la crainte et même la colère qui l'animent au sujet de sa mort contre une forme de calme, de sérénité et même d'enthousiasme et d'optimisme soudain.

On retrouve ainsi dans la nouvelle conception du temps et de la vieillesse chez Oscar une pensée fort commune aux essais et ouvrages critiques qui traitent justement de la question de la vieillesse. Sujet tabou, « secret honteux dont il est indécent de parler » (Beauvoir, 1970, p. 6), la vieillesse est généralement considérée dans la conscience collective occidentale comme une étape repoussante de la vie humaine : « Quand on les interroge sur leur avenir, les jeunes, surtout les jeunes filles, arrêtent la vie au plus tard à 60 ans. Certaines disent : "Je n'irai pas jusque-là, je mourrai avant." Et quelques-unes même : "Je me tuerai avant" » (Beauvoir, 1970, p. 8). L'âge de la vieillesse apparaît ainsi comme un âge au cours duquel le goût de la vie s'est profondément amenuisé, ainsi que le note Marcel Jouhandeau avant même Simone de Beauvoir : « À mesure que l'on vieillit, comme la vie s'éloigne peu à peu de vous et qu'on la regarde, en renversant la lorgnette, elle s'amenuise. Peu à peu, elle a perdu toute importance, tout éclat, toute saveur, tout intérêt » (Jouhandeau, 1956, p. 43).

Ainsi, les lourdeurs liées à la vieillesse ne sont pas que physiques (difficulté de se mouvoir ou d'effectuer soi-même les tâches quotidiennes) : vieillir coïncide aussi avec un certain nombre d'aléas psychologiques non négligeables qui ternissent la joie de vivre. On comprend plus clairement cette assertion d'Éric-Emmanuel Schmitt énoncée par la voix d'Oscar qui voudrait que durant la vieillesse, il « faut user de son intelligence » pour jouir de la vie. Pourtant, Oscar qui se met dans la peau d'un vieillard de 110 ans (la maladie dont il souffre semble lui infliger le ressenti qui en découle, notamment sur le plan physique) ne s'en plaint pas. Il dispose au contraire de l'intelligence nécessaire pour essayer de convaincre ses parents que mourir à son âge n'est pas une catastrophe. Il a su réhabiter la question de la mort à tel point qu'il tente désormais de la partager afin que comme lui, ses parents ne voient plus la mort comme un drame en soi. Contrairement aux personnages précédents, Oscar ne dispose que de douze jours pour réhabiter le monde. À force d'interactions discursives avec Mamie-Rose, par le biais de sa foi nouvelle en Dieu, Oscar vit à l'intérieur de lui un certain nombre de changements qui traduisent sa façon nouvelle de percevoir la vie, la mort, la maladie, et même la religion. Oscar a en commun avec Milarepa et

Moïse le fait que sa réhabilitation du monde passe par un éveil spirituel. En effet, Mamie-Rose se sert subtilement de la spiritualité, de la foi chrétienne pour emmener Oscar à revoir certaines de ses positions. Cette fiction romanesque est en fait le récit tacite d'une conversion. Oscar meurt en enfant converti au christianisme. En somme, la réhabilitation du monde d'Oscar est jalonnée non seulement par la présence de Mamie-Rose, mais surtout par la vision nouvelle qu'il se fait de Dieu.

Joseph, personnage central de *L'enfant de Noé* s'inscrit lui aussi dans une dynamique de réhabilitation du monde. En effet, le contexte dans lequel il évolue (l'Holocauste) l'oblige à changer de paradigme et à réhabiter le monde autrement. La pratique du yiddish, un élément purement caractéristique de sa judéité, lui est systématiquement proscrite, de peur d'être identifié comme juif. De tous, il est le personnage qui exprime avec le plus de clarté l'idée suivant laquelle le « Cycle de l'invisible » en général, *L'Enfant de Noé* en particulier, seraient l'expression poétique d'une réhabilitation du monde. En effet, à la base, la judéité de ce personnage est élaguée de toute forme d'ambiguïté : elle est ce qui le caractérise fondamentalement lui, ainsi que toute sa famille. Il s'identifie donc comme juif même s'il n'a pas conscience de ce que cela implique et du danger encouru par son peuple. Sans disposer de conscience religieuse, il a néanmoins une certaine culture juive, laquelle lui permet de s'exprimer en yiddish.

Il va habiter cette posture du jeune juif jusqu'à son entrée dans l'orphelinat du père Pons au sein de laquelle il découvre la religion chrétienne. Il a dès lors envie de devenir un « orphelin catholique ». C'est effectivement lors d'une messe que le déclic se produit : Joseph vit alors une expérience qui rappelle d'ailleurs en bien des points celle vécue par Paul Claudel le 25 décembre 1886 aux Vêpres à Notre-Dame de Paris et qui confirme son envie de se convertir au catholicisme :

Les murs vibrèrent et ces tremblements devinrent de la musique : l'orgue jouait. Les aigus me chatouillaient les oreilles. Les basses me remuaient les fesses. La mélodie s'étalait, épaisse, généreuse. En une seconde, je compris tout : Dieu était là. Partout autour de nous. Partout au-dessus de nous. C'était lui, l'air qui vacillait, l'air qui chantait, l'air qui rebondissait sous les voûtes, l'air qui faisait le dos rond sous la coupole. C'était lui, l'air qui se trempait aux teintes des vitraux, l'air qui brillait, l'air qui chatoyait, l'air qui sentait la myrrhe, la cire d'abeille et le sucre des lys. J'avais le cœur plein, j'avais le cœur fort. Je respirais Dieu à pleins poumons, aux limites de l'évanouissement (Schmitt, 2004, pp. 43-44).

C'est par cette expérience d'extase et d'union mystique que s'ensuit de la part de Joseph un profond amour pour le christianisme. De fait, il se détache progressivement du judaïsme dont les inconvénients contextuels sautaient aux yeux et malgré ses cours d'hébreux avec le père Pons, et les sollicitations du prêtre à inviter Joseph à rester juif, ce dernier n'en fait rien. Malgré les nombreux conseils du père Pons visant à amener Joseph à ne s'intéresser au christianisme que pour nourrir les apparences, ce dernier tronque quand même dans son cœur la religion chrétienne pour le judaïsme. À tel point que lorsque son père lui propose de préparer sa bar-mitsva, il refuse violemment :

Lorsqu'il me proposa de préparer ma bar-mitsva, ma communion, en m'inscrivant au héder, l'école juive traditionnelle, je refusai spontanément.
— Tu ne veux pas faire ta bar-mitsva ?

- Non.
 - Tu ne veux pas apprendre à lire la Torah, à écrire et prier en hébreu ?
 - Non.
 - Et pourquoi ?
 - Je veux devenir catholique !
- La réponse ne tarda pas : une gifle glacée, violente, sèche (Schmitt, 2004, pp. 43-44).

Ainsi, même si Joseph finit par céder aux instructions de son père, convaincu notamment par le père Pons, il est de tous celui qui a été le plus changé par la Guerre. Le judaïsme n'a été pour lui qu'une religion imposée par les traditions familiales, un élément culturel. Il est resté chrétien dans son cœur, car c'est par cette religion qu'il a pu avoir un vrai rapport au divin et qu'il apprend désormais à considérer son existence : il réhabite poétiquement le monde au sens heideggérien par le christianisme, et culturellement, il habite le monde par le judaïsme.

Cette dynamique de réhabilitation du monde se poursuit dans le cinquième volume de ce cycle. Elle se manifeste par une prise en compte du fait religieux. En effet, Jun est à la base hostile à Shomintsu et frise la misanthropie : « j'étais allergique à l'humanité » (Schmitt, 2009, p. 16) et est totalement fermé aux faits de spiritualité. Jun est un jeune qui a quitté sa mère, qui a abandonné ses études et qui dort à la belle étoile. Il survit en vendant de la contrefaçon. Shomintsu qui, paradoxalement, voit un gros en lui, l'invite sans cesse à assister à un match de sumo, quitte à être payé pour. Mais Jun le repousse sans ménagement à chaque fois. Néanmoins, Jun finit par perdre son fonds de commerce et donc par être dans l'incapacité de survivre dans la rue. Il répond alors, sans trop savoir pourquoi, à l'invitation de Shomintsu.

C'est à ce moment que la réhabilitation du monde de Jun débute : « cette nuit-là, si l'intelligence consiste à changer d'avis, je fis preuve d'intelligence. À cette compétition, j'étais entré hostile ; j'en sortis conquis. Alors j'avais commencé à regarder avec mes propres yeux, au cours de la soirée, j'empruntai les yeux des autres, ce qui bouleversa le spectacle » (Schmitt, 2009, p. 35). Dès lors, Jun entreprend de devenir un sumo. Commence alors pour lui un vaste enseignement par lequel il finit par comprendre qu'être un sumo, c'est aussi un état d'esprit, un mode de vie et de pensée : une spiritualité. Il réalise alors qu'« apprendre est agréable. Désapprendre l'est moins » (Schmitt, 2009, p. 43), il est emmené à déconstruire un grand nombre de préjugés et à entrer de plain-pied dans la spiritualité du bouddhisme zen. Celle-ci l'induit à une réorganisation totale de sa vie : « le gros en moi, ça y est, je le vois : le gros, ce n'est pas le vainqueur des autres, mais moi qui marche devant moi, qui me guide, m'inspire. Ça y est, je vois le gros en moi. Maintenant, je vais maigrir et entreprendre des études pour devenir médecin » (Schmitt, 2009, p. 77). Le retour anaphorique présent dans cette phrase pourrait traduire le fait que Jun ait su avec force percer le voile des apparences. Il entreprend alors d'adopter un mode de vie plus spirituel.

Les dix enfants que madame Ming n'a jamais eus, laisse percevoir par la démarche de son narrateur une autre manière d'habiter le monde, mais cette nouvelle manière d'habiter le monde, quoique particulièrement influencée par le confucianisme, ne débouche pas sur un mode de vie tourné vers le divin. En effet, ce personnage a pris le parti de vivre sans jamais fonder de famille, de n'avoir ni femme ni enfant.

Cependant, au contact de madame Ming, des anecdotes sur les dix enfants qu'elle n'a pas eus, de son éducation familiale basée sur le confucianisme, et surtout par la scène de l'hôpital où elle se retrouve heureuse d'être entourée par des gens qu'elle croit être ses enfants, l'homme d'affaire prend conscience de l'importance de la famille et décide d'en construire une : « je prends la mère et l'enfant » (Schmitt, 2012, p. 89), dit-il à la fin du récit. Il est donc emmené à réhabiter le monde, sans que cela coïncide systématiquement avec une considération spirituelle du monde.

Il en est de même dans *Madame Pylinska et les secrets de Chopin*. En effet, dans ce texte, réhabiter poétiquement le monde, c'est l'habiter musicalement. La musique est l'instrument par lequel le personnage d'Éric-Emmanuel Schmitt finit par changer sa manière d'habiter le monde : il adopte un mode de vie qui ne saurait désormais être pensé sans intégrer la musique, le piano en l'occurrence. Il découvre par le biais de sa tante le secret de Chopin : la dimension spirituelle de la musique de ce dernier. Cette vision de la musique de Chopin le conduit à de profondes méditations qui aboutissent à une réhabilitation (dans ce cas surtout musicale et spirituelle) du monde qui est ponctuée par la capacité de la musique de Chopin à susciter des émotions, des sentiments et à faire voir le monde d'une certaine manière. Réhabiter poétiquement le monde consiste dans ce texte à vivre désormais en considérant la dimension spirituelle de la musique. C'est considérer la musique comme un accès à une hygiène spirituelle.

Félix et la source invisible, dernier volume de ce cycle romanesque, rend en revanche bien compte de ce processus de réhabilitation poétique du monde, une réhabilitation qui se déploie notamment sous les jalons de l'animisme. En effet, Félix est, au début du récit, tout ce qu'il y a de plus indifférent en termes de religion ou de spiritualité, mais il finit le récit en animiste. Au début du récit, Félix est sans conscience religieuse, fermé au monde de la spiritualité. Mais après un voyage initiatique en Afrique, la perception qu'à ce dernier de l'espace parisien est désormais rattachée à sa spiritualité.

Noël a déplacé les tropiques à Paris. Grâce aux milliers de guirlandes lumineuses qui couvrent les rues de leurs branches, tapissent les façades, échevellent les toits, Maman retrouve les palétuviers moelleux, proches des rivières, dont les lianes tombent et s'entrelacent pour devenir à leur tour des racines, elle perçoit le chatoyement du soleil qui pénètre les ramures, les couleurs des oiseaux, la touffeur, l'abondance. Nous ressentons le bourdonnement de la matière, les maisons remuent sans remuer, ça oscille, ça danse, ça frémit. L'énergie de Paris se répand, se manifeste, en transe (Schmitt, 2019, p. 224).

Ce passage montre l'évolution du personnage de Félix et par là-même comment ce dernier réhabite le monde par l'animisme. En effet, ces propos tenus par Félix donnent des gages d'une conversion à l'animisme. En tant que spiritualité qui donne vie à la nature, une spiritualité de « vivification de la nature qui admet qu'en plus des êtres humains les animaux et les végétaux disposent également d'une âme » (Mihindou Mi-Moubamba, 2022, p. 93), Félix voit à Paris la vie spirituelle qui lui était cachée avant son initiation. Il fait alors une transposition de l'espace africain dans l'espace parisien afin de vivre en animiste converti. C'est ainsi sa manière de réhabiter poétiquement le monde.

3. Le « Cycle de l'invisible » ou le miroir du parcours de Schmitt

Ce processus de réhabilitation poétique du monde traduit par chacun des personnages de ce cycle romanesque a de très fortes similitudes avec le parcours de l'auteur. En effet, le « Cycle de l'invisible » serait en fait un groupement romanesque qui s'écrit sur la base d'un grand nombre de « biographèmes³ » tirés de la vie de l'auteur. En ce sens, le parcours de ses personnages serait une transposition (manifestement répétitive) de celui de l'auteur. Ce dernier naît et grandit au milieu d'une famille athée (particulièrement son père et sa mère). Puis il étudie dans un milieu universitaire qui conforte son athéisme. C'est lors de sa nuit mystique, le 4 février 1989, à 29 ans, que Schmitt fait l'expérience de Dieu⁴ et dès lors, il est amené à réhabiter poétiquement le monde et sa fiction romanesque, le « Cycle de l'invisible », en est l'expression littéraire. Ce cycle romanesque est ainsi le miroir d'une démarche propre à l'auteur. Le parcours des différents personnages semble calqué sur celui de l'auteur. Éric-Emmanuel Schmitt est somme toute un auteur qui habite le monde avec la hauteur que lui commandent ses convictions religieuses et spirituelles, un auteur qui habite poétiquement le monde au sens que donne Heidegger à cette expression.

Ainsi, réhabiter poétiquement le monde consiste pour Schmitt à quitter le rationalisme qui le caractérise pour admettre l'existence d'un monde spirituel, d'un monde invisible, d'où le titre qu'il donne à cette série de romans. En effet, il est connu que Schmitt se convertit au christianisme à la suite de sa nuit mystique au désert du Sahara. Une expérience qui marque sa vie d'une empreinte indélébile et qui constitue un des motifs majeurs de sa production fictionnelle au point d'en être une métaphore constante. Didier Anzieu affirme dans *Le Moi-peau* que « le Moi psychique se développe par étayage mais aussi par différenciation et clivage à partir du Moi corporel » (Anzieu, 1985, p. 156) pour montrer l'influence des expériences corporelles sur la configuration psychique de l'être humain. Si nous appliquons cela à Éric-Emmanuel Schmitt, nous dirons que son « Moi textuel » se développe par étayage (beaucoup moins par différenciation ou par clivage) à partir de son Moi psychique et corporel. En d'autres termes, l'expérience mystique qu'il vit dans le désert étant à la fois spirituelle et corporelle, elle s'ancre assez profondément dans son Moi psychique pour en ressentir les manifestations dans son univers romanesque. D'un certain point de vue, on peut considérer la production fictionnelle de Schmitt comme un processus circulaire de littérisation de cette expérience mystique qui, pour reprendre Charles Mauron, en devient une « métaphore obsédante » (Mauron, 1963).

C'est donc ce retour obsessionnel de la transition entre indifférence religieuse ou athéisme et conversion à la croyance qui nous induit à formuler l'hypothèse suivant

³ Dans *La Chambre claire, note sur la photographie*, (Barthes, 1980, p. 54), Roland Barthes affirme : « De la même façon, j'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des « biographèmes » ; la Photographie a le même rapport à l'histoire » (p. 54). Les biographèmes sont ainsi des épisodes de la vie d'un auteur, des éléments qui, d'une manière ou d'une autre, se rapportent à sa biographie.

⁴ C'est d'ailleurs cette expérience vécue dans le désert du Sahara qu'est tiré son roman intitulé *La Nuit de feu* (Schmitt, 2015).

laquelle « le cycle de l'invisible », loin d'être un *Ars moriendi*⁵, serait une expression littéraire de la réhabitation poétique du monde entreprise par Schmitt. Ce cycle est ainsi le miroir à travers lequel se donne à lire sa nouvelle façon d'habiter le monde : lire le « Cycle de l'invisible » revient ainsi à découvrir la matérialité esthétique de l'hygiène spirituelle à laquelle Éric-Emmanuel Schmitt aspire.

Précisons que nous préfixons d'un « ré » le mot « habitation » pour souligner le processus de recommencement qu'il implique. En effet, Schmitt a eu depuis sa naissance une façon d'habiter le monde qui ne prenait nullement en compte l'existence de Dieu ou la dimension spirituelle de la vie sur terre, ainsi qu'il le précise au cours de son entretien avec Catherine Lalane : « Je pousse sans sentir la présence de Dieu » (Schmitt, 2017, p. 95). Avant son expérience mystique, il se définit comme un « philosophe agnostique dominé par un certain scepticisme face au monde, peu enclin à croire en Dieu » (Gonçalves, 2019, p. 74) et a mené sa vie comme tel. À son arrivée au désert, il a donc un mode de vie déjà bien établi. Cependant, l'expérience mystique du désert occasionne en lui une forme de « renaissance », ainsi qu'on peut le lire dans *La Nuit de feu* : « Je suis né deux fois : une fois à Lyon en 1960, une fois au Sahara en 1989 » (Schmitt, 2015, p. 182). Celle-ci l'induit à une vision nouvelle du monde et par conséquent une nouvelle façon d'habiter le monde. C'est donc cette nouvelle manière d'habiter le monde qui fait du « Cycle de l'invisible » non seulement une invitation à une philosophie de la vie (qui passe par une problématisation de la mort), mais inscrit aussi ce cycle romanesque dans l'écriture d'un renouveau, d'un bouleversement identitaire (pour reprendre les propos de Michel Meyer, dans *Éric-Emmanuel Schmitt où les identités bouleversées*).

Conclusion

En somme, qu'est-ce que réhabiter poétiquement le monde au regard de la fiction romanesque schmittienne, et particulièrement de son « Cycle de l'invisible » ? Nous sommes ainsi parti des postulats de Martin Heidegger dans le commentaire qu'il fait du poème de Friedrich Hölderlin, « En bleu adorable », à l'intérieur duquel l'auteur suggère une habitation « en poète » du monde entreprise par l'homme. Selon Heidegger, cette habitation poétique du monde n'est rien d'autre qu'un mode de vie qui prend en compte l'existence de Dieu et qui est sans cesse porté vers lui. Nous avons ainsi, tenté de vérifier ce postulat dans les différents volumes du « Cycle de l'invisible » d'Éric-Emmanuel Schmitt.

Nous nous sommes ainsi aperçu que les personnages de Schmitt qui évoluent dans les différents volumes de ce cycle aspirent à une hygiène spirituelle qui les induit à mener une vie constamment tournée vers le spirituel ou le divin. Cependant, nous nous sommes également aperçu qu'il était plus opportun de précéder le substantif « habitation » du préfixe « ré » qui suggère un recommencement, une nouvelle manière d'habiter le monde, car ce cycle se caractérise par un mouvement circulaire de conversion qui amène ces personnages à quitter l'athéisme ou l'indifférence religieuse qui, au début du récit, les détermine, pour se convertir à une croyance spirituelle au bout d'un long parcours initiatique. Ils renoncent ainsi à leurs convictions

⁵ Ainsi que le pense Yvonne Hsieh dans son article de 2007 qui vise justement à caractériser le « cycle de l'invisible » de Schmitt, notamment dans ses trois premiers volumes, comme un « *Ars Moriendi* », comme un art de la mort.

de base pour adopter une nouvelle manière d'habiter le monde, une nouvelle manière d'exister. Un parcours qui n'est pas sans rappeler celui de l'auteur.

Fort de ce qui précède, le « cycle de l'invisible » est somme toute l'expression d'une double réhabilitation poétique du monde. Double en ce sens qu'il exprime la réhabilitation poétique du monde entreprise par l'auteur lui-même depuis son expérience mystique du Sahara d'une part, et d'autre part, par ses personnages. Le « Cycle de l'invisible » se pose ainsi comme le miroir du parcours de son auteur, comme la matérialisation littéraire de l'hygiène spirituelle à laquelle il aspire.

Bibliographie

- ANZIEU, D. (1985). *Le Moi-peau*. Paris : Editions Dunod.
- BARTHES, R. (1980). *La Chambre claire, note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil.
- BEAUVOIR, S. DE (1970). *La Vieillesse*, Paris : Gallimard.
- CHAVAGNAT, J. J. (2009). La solitude, le grand âge et la mort. *Études sur la mort*, n° 135, pp. 23-31.
- GENETTE, G. (1966). *Figures I*. Paris : Seuil.
- GONÇALVES, N. (2019). « La Quête identitaire dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt », Travail de candidature dirigé par Barthel Georges, Université d'Aix-Marseille (AMU).
- HEIDEGGER, M. (1958). *Essais et conférences*. Traduit de l'allemand par André Préau et préfacé par Jean Beaufret. Paris : Gallimard.
- HEIDEGGER, M. ([1980] 1988). *Les Hymnes de Hölderlin : La Germanie et le Rhin*. Texte établi par Suzanne Ziegler, traduit de l'allemand par François Fédier et Julien Hervier. Paris : Gallimard.
- HÖLDERLIN, F. (1989). « En bleu adorable ». In *L'Herne*, traduction d'André du Bouchet. Paris : Édition de l'Herne, pp. 81-84.
- HSIEH, Y. (2007). *Ars Moriendi* ou que faire devant la mort : le cycle de l'invisible d'Eric-Emmanuel Schmitt. *Frontières*, 19(2), pp. 62–67. <https://doi.org/10.7202/017500ar>
- JOUHANDEAU, M. (1956). *Réflexion sur la vieillesse et sur la mort*. Paris : Grasset.
- MAURON, C. ([1963] 1995). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti.
- MEYER, M. (2004). *Éric-Emmanuel Schmitt où les identités bouleversées*. Paris : Albin Michel.
- MIHINDOU MI-MOUBAMBA, J. T. (2022). Spiritualité et représentation des Espaces : l'animisme comme savoir endogène dans Félix et la source invisible d'Éric-Emmanuel Schmitt. *Revue Espaces Africains* (En ligne), Vol. 3. <https://espacesafricains.org/spiritualite-et-representation-des-espaces-lanimisme-comme-savoir-endogene-dans-felix-et-la-source-invisible-deric-emmanuel-schmitt/> [30/12/2022].
- SCHMITT, É. E. (1997). *Milarepa*. Paris : Albin Michel.
- SCHMITT, É. E. (2001). *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. Paris : Albin Michel.

- SCHMITT, É. E. (2002). *Oscar et la Dame rose*. Paris : Albin Michel.
- SCHMITT, É. E. (2004). *L'Enfant de Noé*. Paris : Albin Michel.
- SCHMITT, É. E. (2009). *Le Sumo qui ne voulait pas grossir*. Paris : Albin Michel.
- SCHMITT, É. E. (2012). *Les Dix Enfants que madame Ming n'a jamais eus*. Paris : Albin Michel.
- SCHMITT, É. E. (2015). *La Nuit d feu*. Paris : Albin Michel.
- SCHMITT, É. E. (2017). *Plus tard je serais un enfant, entretien avec Catherine Lalane*. Paris : Bayard Édition.
- SCHMITT, É. E. (2018). *Madame Pylinska et le secret de Chopin*. Paris : Albin Michel.
- SCHMITT, É. E. (2019). *Félix et la source invisible*. Paris : Albin Michel.
- SHE, S. (2012). « Hölderlin : critique de la raison et habitation poétique de l'homme », Thèse de doctorat en philosophie, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II.
- VILAIN, P. (2005). *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset.

Un monde futur, un monde potentiel. La perspective des animaux sur l'humanité dans *Demain les chats* de Bernard Werber

*A future world, a potential world. The perspective of animals on
humanity in Demain les chats by Bernard Werber*

Ewa Drab

Université de Silésie, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-2340-9269>

ewa.drab@us.edu.pl

Résumé : Le roman *Demain les chats* (2016) de l'écrivain français Bernard Werber favorise une analyse de la perspective animale dans le récit. Comprendre la manière de présenter les protagonistes félines ainsi que les liens entre les animaux et les humains peut permettre des conclusions sur un monde futur potentiel dans lequel l'humanité a échoué lors de la transition entre l'Anthropocène et une apocalypse, tandis que les animaux deviennent à la fois les victimes de la catastrophe et le nouveau groupe dominant. D'abord, il faut établir le contexte et fournir des informations de base sur l'auteur, son œuvre et le roman abordé, en ce compris ses protagonistes félines. Dans l'étape suivante, au centre de l'analyse se trouve la façon de dépeindre les personnages des chats, caractérisée à l'aide d'une classification focalisée sur la relation entre les animaux et les humains. Cela mène à l'observation du caractère hybride des personnages et de la perspective adoptée par l'auteur pour les décrire. Enfin, l'analyse aboutit à la caractérisation du monde observé par les animaux, une réalité dystopique dans laquelle l'apocalypse marque la fin de l'Anthropocène et le changement dans le rapport de forces existant.

Mots-clés : Bernard Werber, personnage animal, perspective animale, apocalypse, futur.

Abstract: The novel *Demain les chats* (2016) by French writer Bernard Werber favors an analysis of the animal perspective in the narrative. Understanding the way the feline protagonists as well as the relationship between animals and humans are presented can allow conclusions about a potential world of the future in which humanity has failed during the transition between the Anthropocene and the apocalypse. Thus, the animals become both the victims of the catastrophe and the new dominant group. First, the context of the argument needs to be established by providing the fundamental information on the author, his works and the novel in question, including the feline protagonists. In the subsequent stage, the analysis will shift to the manner in which the characters of cats are depicted, examined by the means of a classification focused on the relationship between animals and humans. It leads to the observation of the hybrid nature of the characters and the perspective adopted by the author to describe them. Finally, the analysis results in the examination of the world perceived by the animals, a dystopian reality where the apocalypse marks the end of the Anthropocene and the change in the existing balance of power.

Keywords: Bernard Werber, animal character, animal perspective, apocalypse, future.

Introduction

Bernard Werber se distingue parmi les écrivains français comme un créateur versatile, qui se plonge volontairement dans des thèmes diversifiés. Il a exploré les motifs mythologiques et les perspectives potentielles de l'humanité dans *Le Cycle des dieux* (2004-2007). En revanche, un de ses romans, *Le Sixième sommeil* (2015), aborde le sujet du rêve lucide. Pourtant, l'œuvre de Werber semble avoir été largement marquée par l'un des thèmes de prédilection de l'écrivain – les animaux. Les exemples de son vif intérêt pour ce domaine se multiplient également dans les entretiens pour les médias, où il apparaît en tant que créateur « amoureux des animaux » qui « les adore, les observe et les met au centre de ses romans » (Patri, 2021). Dans sa publication assez récente, *La Prophétie des abeilles* (2021), les insectes éponymes gardent un secret de l'humanité, que l'on pourrait découvrir en voyageant dans le temps. Néanmoins, Werber s'est intéressé aux animaux il y a déjà trente ans quand il a signé une trilogie consacrée aux fourmis, c'est-à-dire *Les Fourmis* (1991), *Le Jour des fourmis* (1992) et *La Révolution des fourmis* (1996), dans laquelle la rencontre avec la civilisation des insectes est comparée au premier contact avec des extraterrestres. Cette série de livres offre aussi au lecteur une réflexion philosophique sur l'existence humaine, surtout grâce à un certain éloignement qui permet de regarder l'humanité d'une nouvelle perspective.

Une approche similaire peut être observée dans le cycle félin du même auteur comprenant trois romans, à savoir *Demain les chats* (2016), *Sa Majesté des chats* (2019) et *La Planète des chats* (2020), où les animaux fonctionnent en tant que personnages principaux. La trilogie propose la vision audacieuse d'un monde dévasté progressivement par les décisions erronées et les comportements abusifs des gens, tant sur le plan politique que social ; elle se trouve ainsi dans l'espace entre le genre d'anticipation, un conte philosophique et la fiction postapocalyptique. Werber cherchait la meilleure optique pour le sujet qu'il voulait évoquer, comme il le dévoile dans l'un de ses entretiens :

...l'idée est née après l'attentat du Bataclan. [...] Il y avait un questionnement sur comment une espèce en est arrivée à faire ça. Le choix du chat permet d'avoir un point de perspective différent (Houot, 2021).

L'angle animal est en fait employé par l'écrivain pour introduire une nouvelle perspective sur des attitudes humaines provoquant des émotions intenses et parfois difficiles à comprendre. Un tel choix narratif contribue manifestement à l'augmentation du nombre de sens potentiels du texte, car « [p]ar le truchement de l'animal personnage, l'auteur peut dire des choses que ne peut exprimer aucun autre procédé littéraire » (Velitchko, 2018). Comme l'humanité semble être vouée à l'échec par sa tendance à la violence et à l'incompréhension de l'autre, ce sont les animaux qui prennent conscience de leur importance potentielle dans le remplacement des gens.

Le premier livre du cycle, *Demain les chats*, se focalise sur le début de l'écroulement du système dans lequel vivent les gens et sur le changement du rôle des animaux dans le cadre d'une nouvelle réalité qui est en train de se former. Toujours ancrée dans le réel, l'ouverture de la trilogie sert à faire une transition vers les composantes imaginaires du récit, c'est-à-dire des motifs dystopiques et postapocalyptiques, qui aident à broser l'image d'un monde du futur dans lequel les interactions homme-animal changeront complètement de dynamique. Aussi, la première partie de la série, conservant un caractère moins littéral que sa suite, offre une réflexion sur le potentiel des relations entre les humains et les animaux ainsi que sur l'avenir de la planète dans un contexte plus général. Effectivement, il faut prendre en considération la manière dont les chats sont présentés dans le roman, la caractéristique de leur perception des gens et des événements engendrés par les humains, et la façon de dépeindre l'avenir d'une réalité alternative qui se dessine dans la perspective des animaux. Une telle analyse a pour but de démontrer, d'une part, la fonction des personnages animaux dans le récit et d'indiquer, d'autre part, les remarques sur la nature humaine.

1. La perspective des protagonistes félins

Au premier plan du récit se trouve la chatte Bastet, la protagoniste du roman qui vit sous la garde de Nathalie, sa propriétaire ou, d'après la femelle, sa « servante humaine » ou son « humaine personnelle ». La figure de la chatte semble bien s'inscrire dans le portrait traditionnel des chats dans les littératures de l'imaginaire au sein desquelles ils

ont conservé leur association mythique avec le foyer domestique et la fertilité, ainsi que l'énergie féminine, et sont donc généralement les compagnons des héroïnes¹ (Simsons, 2012, p. 178).

L'adoption de ce modèle par Werber rapproche le roman des genres imaginaires, mais permet en même temps de rompre les schémas dans la suite de l'intrigue. Les personnages féminins cités représentent donc deux groupes co-existants, animal et humain, mis en opposition par une crise qui mènera à l'effacement d'un ordre connu.

Pourtant, au début, les informations sur le monde romanesque sont limitées à ce que regarde Bastet, dont la perspective détermine également l'aperçu du lecteur. C'est à travers les yeux de la chatte que les événements bouleversant la vie des gens et des animaux sont observés, mais son point de vue dépend des connaissances concernant les comportements humains fournies par un autre personnage clef, le chat Pythagore. Doté d'une prise USB installée dans son crâne, il a accès à Internet, grâce auquel les deux animaux peuvent apprendre et mieux comprendre les problèmes bousculant la réalité des humains, bien que Bastet tire aussi les conclusions de ce qu'elle peut voir dans son entourage immédiat. Ses observations la conduisent ultérieurement à des considérations profondes sur l'humanité et à des questions de caractère presque philosophique telles que : « L'ingratitude serait-elle intrinsèque au comportement humain ? » (Werber, 2016, p. 156). Son parcours ressemble en effet à celui d'un enfant qui se transforme lentement en un adulte conscient des atrocités et

¹ « ...have retained their mythical association with the domestic hearth and fertility, as well as feminine energy, and so are commonly the companions of heroines. » (toutes les traductions dans l'article sont les miennes)

des absurdités dans le monde. En d'autres termes, Bastet essaie de saisir le sens des événements en cours, sortant ainsi d'une bulle de sécurité dans laquelle elle se trouve.

Il est possible de dire que le personnage fait l'objet d'une évolution. Au début, les activités quotidiennes l'intéressent le plus, tandis que son confort semble jouer le rôle principal dans son existence. Lors de cette période initiale, la protagoniste se concentre majoritairement sur les besoins de son corps, par exemple la nourriture et le repos. Son état d'esprit se compare facilement à l'égoïsme des humains qui ne pensent qu'à leur satisfaction et bonheur, sans aucune réflexion consacrée au bien-être d'une collectivité. Le côté obscur de la vie commence à se démarquer au moment où Bastet perd ses petits, tués cruellement par Nathalie et son ami, et quand la protagoniste observe les premiers signes de la désintégration de la société. Le lecteur ne connaît pas les détails de ce qui se déroule au niveau des interactions humaines, parce que la réalité dépeinte par l'auteur est filtrée par la perception de la chatte, mais, clairement, la contemporanéité montrée dans le roman évoque beaucoup de craintes : après les attentats terroristes, les troubles civils s'intensifient, et puis la structure sociale s'effondre, laissant place au chaos dont l'une des conséquences est la famine. Bastet tente de comprendre les actions des gens quand elle observe l'événement déclencheur du déclin de la société, qui s'impose brutalement dans son existence :

C'est à ce moment qu'une détonation me fait sursauter. Cela provient de l'extérieur de ma maison, de la rue. Elle est immédiatement suivie de plusieurs autres claquements secs, puis de cris aigus (Werber, 2016, p. 17).

La violence semble donc marquer tant les vies des individus, y compris celle de la chatte, que l'avenir du monde entier.

2. La typologie des personnages animaux

Pour comprendre la perspective d'un spectateur, un regard plus attentif devrait être attribué aux chats, les personnages centraux dans le récit, ainsi qu'à la façon de les dépeindre par l'auteur. Un critère de description pertinent est proposé par Inga Velitchko, dont la typologie des personnages animaux dépend de leur fonction et de leur relation avec des personnages humains dans le cadre du texte littéraire. La chercheuse distingue quatre catégories majeures. Le premier groupe rassemble les animaux qui se trouvent à l'extérieur de la sphère humaine parce qu'ils n'y appartiennent pas et qui, par conséquent, possèdent une fonction auxiliaire. Le second groupe inclut des animaux qui « interagissent avec les personnages humains dans une collaboration amicale ou dans une lutte plus ou moins brutale » (Velitchko, 2018). Les représentants de cette catégorie peuvent manifester une certaine ressemblance avec les êtres humains. Le troisième groupe noue l'animal et l'humain par un lien de métamorphose en créant un seul personnage en deux incarnations. Les animaux du dernier groupe entrent en contact l'un avec l'autre et évitent généralement le contact avec des humains. Dans cette classification, on relève naturellement des cas hybrides, qui mélangeront les traits caractéristiques de plusieurs catégories.

Si on souhaite décrire les chats créés par Werber à l'aide de la typologie susmentionnée, les traits spécifiés dans le deuxième et le quatrième groupes devront être pris en considération. La plupart du temps, les protagonistes félines du roman manifestent les caractéristiques de la dernière catégorie. Ils font preuve d'une

certaine indépendance en tant que personnages principaux qui, grâce à la perspective qu'ils adoptent, fournissent au lectorat une perspective sur la version romanesque du monde. En même temps, puisque les chats restent surtout en compagnie des autres animaux, les humains demeurent des personnages secondaires. Pourtant, il est possible de relever des exemples d'interaction entre les animaux et les gens dont le nombre augmente au fur et à mesure que l'intrigue progresse. Il semble que le passage entre la quatrième catégorie et la deuxième catégorie soit imposé par les circonstances dans lesquelles se trouve la nature et la civilisation de la vision de Werber. Comme le contexte de l'effondrement de la société nécessite de s'efforcer à améliorer la qualité de la communication inter espèces, le contact entre les animaux et les humains devrait s'intensifier.

Néanmoins, surtout à l'étape initiale, la relation entre les deux est troublée par plusieurs facteurs, tels que la soumission des animaux à la volonté de l'homme et le manque de compréhension des uns pour les autres. Bastet constate même que la réserve envers l'humanité se transmet de génération en génération : « Ma mère m'a toujours dit : Méfie-toi des humains, ils sont imprévisibles » (Werber, 2016, p. 19). La communication peut être également entravée par les expériences différentes de chaque groupe et le manque d'un langage commun. C'est pourquoi, pour la chatte, l'échange entre les espèces devient un objectif crucial de son existence. En outre, la protagoniste est convaincue qu'elle serait capable d'atteindre son but :

La communication m'apparaissait donc comme la solution à tous les problèmes et il ne tenait plus qu'à moi d'entamer un échange fructueux avec les autres (Werber, 2016, p. 12).

Bastet semble être une représentante spécifique de son espèce qui ne se limite pas au rôle stéréotypé d'un animal de compagnie.

Ce rôle stéréotypé détermine initialement le contact entre les animaux et les humains qui s'effectue au quotidien. En d'autres termes, Bastet et Pythagore interagissent avec leur propriétaires surtout quand ils sont obligés de le faire. Quand elle ne doit pas changer son comportement, la chatte se concentre sur ses activités quotidiennes en attendant le retour de Nathalie. La routine de Pythagore, résultat d'une expérimentation scientifique, est similaire malgré sa situation spécifique : il est presque toujours sous la garde de la chercheuse qui l'a modifié en lui installant le Troisième Œil, son accès à Internet. Ainsi, l'évolution des protagonistes se déroule en parallèle du développement du héros collectif. Ces deux personnages animaux représentent alors une tendance à trouver l'individualité, indépendamment des humains et de leur milieu. Un changement se produit au moment où le statu quo dans les relations animal-humain est perturbé et il faut prendre action afin de s'assurer la survie. D'une façon surprenante, les animaux sont à la fois dépendants et indépendants, intéressés par l'humanité et focalisés sur leur propre communauté ; d'un part, ils réduisent le contact avec les humains, peut-être à cause de la superficialité de leur communication, et ne cherchent pas leur liberté, d'autre part – ils montent dans la hiérarchie, s'émanent et tentent de développer une manière de communiquer plus efficace. Hybrides selon la classification de Velitchko, les animaux de Werber se réinventent, un peu par accident, ce qui détermine aussi l'établissement d'une nouvelle réalité au sein de laquelle les humains se trouvent dans une autre position qu'auparavant.

3. La double hybridité

Les personnages animaux du roman constituent des cas hybrides également dans le contexte de leur lien avec l'humanité. Initialement, leur passivité semble coïncider avec leur rôle d'observateur provenant de l'extérieur. Le lectorat est ainsi confronté à des comportements familiers filtrés par le prisme de la perception animale. Lorsque l'on essaie de deviner ce que la protagoniste regarde et analyse, on cesse d'accepter certaines attitudes telles qu'elles sont, sans réflexion. La description d'une attaque terroriste qui déclenche des troubles civils en constitue un bon exemple :

Je distingue un humain [...] qui brandit une sorte de bâton dont l'extrémité crépite de petites lueurs en direction de jeunes humains [...] Certains d'entre eux tombent et ne bougent plus ». (Werber, 2016, p. 17)

La figure d'un observateur, distant et positionné à la périphérie du conflit, permet de souligner les absurdités de l'existence humaine et d'attirer l'attention des lecteurs sur elles. Cependant, comme déjà constaté, les animaux influencent de plus en plus la situation dans laquelle la domination de l'humanité s'affaiblit. Au lieu de simplement regarder, les chats et d'autres espèces commencent à prendre des décisions qui dépassent la portée de leurs actions au quotidien.

Ils apprennent qu'ils peuvent façonner les actions des autres en développant un sentiment d'estime de soi par rapport à l'humanité ainsi qu'à une nouvelle prise de conscience de la configuration des puissances sur la Terre. Le statut élevé des humains se dégrade, surtout à cause de la réalisation qu'ils ne sont ni intouchables ni immortels. Bastet découvre que les animaux peuvent s'opposer aux humains, se battre à leurs côtés ou les combattre. Cela ajoute également aux réflexions progressives de la chatte sur la communication entre les espèces. D'abord, elle est convaincue que savoir communiquer pourrait épargner tout le monde de la violence, puis, après une confrontation brutale avec un assaillant humain, elle s'interroge sur le sens de ce conflit : « Ne pouvant pas dialoguer, on se frappe ? » (Werber, 2016, p. 173). Apparemment, cela peut être interprété comme critique de la société moderne exprimant sa frustration par la violence. En fournissant ce type de questions et de commentaires, Bastet commence à ressembler de plus en plus aux humains. En général, les animaux prennent l'initiative et commencent à copier certains comportements humains, comme négocier la meilleure stratégie, mettre en œuvre des projets ou former des alliances contre un groupe ennemi, en l'occurrence les rats.

L'hybridité semble caractériser l'œuvre de Werber : non seulement les personnages animaux manifestent des caractéristiques provenant des catégories distinctes de la typologie susmentionnée, mais ils mettent également en relief des traits humains. Cette propriété intéressante des personnages du roman élargit l'optique adoptée par l'auteur et permet de parler des animaux aussi bien que de l'humanité. Cela est possible car

l'humain et l'animal sont opposés l'un à l'autre et [...] la différence entre les unités opposées attire notre attention sur les ressemblances et, réciproquement, la ressemblance attire l'attention sur les différences (Velitchko, 2018).

Chez Werber, le point de vue des animaux est entrelacé avec la voix humaine, car il est impossible pour un écrivain d'abandonner la manière de penser propre à l'humain. Dans son livre *Biographies animales. Des vies retrouvées*, Éric Baratay

mentionne « [l']incapacité à sortir complètement de l'humain » (2017, p. 22-23), bien qu'il ne faille pas renoncer à une tentative utopique de regarder le monde avec les yeux d'un animal. Au contraire, en essayant d'adopter le point de vue des animaux, on gagne une perspective supplémentaire sur l'humanité. « Il s'agit de mieux comprendre les animaux et d'améliorer les relations en entrevoyant ce qu'un animal perçoit des hommes », constate Baratay (2017, p. 22), qui confirme que la perspective animale dévoile aussi des choses sur les humains.

Grâce à ce mécanisme, Werber peut atteindre deux objectifs complémentaires : d'une part, il place les animaux au centre de l'intrigue, en leur assurant attention et représentation, et, d'autre part, il réfléchit sur l'humanité, vue uniquement par rapport aux autres espèces et située dans un réseau d'interdépendances. L'auteur contribue en même temps à ce que Sophie Milcent-Lawson appelle « un décentrement narratif de l'humain vers l'animal » visant à la création de récits dans lesquels « les personnages animaux [...] sont désormais pris au sérieux et considérés dans leur individualité animale » (Milcent-Lawson, 2019). Chez Werber, ces personnages ne sont pas traités comme humains, même s'ils adoptent certaines de leurs caractéristiques et donnent un aperçu de l'humanité. Dans la relation complexe avec les héros humains, conditionnée largement par l'identité et le point de vue de l'écrivain, dont parle Baratay, la fonction des protagonistes félines est cruciale pour le récit. Ils parviennent à changer les attentes et les habitudes du lectorat en profitant de l'immersion fictionnelle qui implique l'identification du lecteur à un animal. Ainsi, puisqu'au-delà de la pratique du décentrement narratif les animaux semblent toujours se trouver dans une position subordonnée, le report de l'intérêt de l'auteur sur ces personnages n'enlève pas l'attention portée aux humains. Ultérieurement, ces deux trames, c'est-à-dire celle des animaux, qui domine l'intrigue et la narration, et celle des humains, qui est expliquée à travers une autre espèce, s'entremêlent dans le roman sans cesse, en donnant de nouveaux aspects de l'observation, peut-être même une réflexion sur la fin de la domination humaine.

4. Le monde futur : entre la dystopie et la fin de l'Anthropocène

Le portrait d'un monde né de la perspective susmentionnée a des traits dystopiques et postapocalyptiques. Une telle réalité, où la civilisation humaine se détruit et cède sa place à la nature, a le potentiel de se réaliser d'une manière ou d'une autre à un certain degré. Ainsi, cette vision remplit la fonction de dystopies littéraires qui servent d'avertissement ou de critique du moment présent, comme le font les classiques du genre, tels que *La Ferme des animaux* (1945) ou *1984* (1949) de George Orwell, les deux étant les parallèles de régimes politiques et des occurrences réels. Dans les deux cas, le totalitarisme et le stalinisme se trouvent au centre du récit, mais c'est le premier exemple qui partage avec l'histoire proposée par Werber l'emploi des personnages animaux permettant de parler des vices humains. Comme le note Harold Bloom dans un livre consacré aux interprétations de l'œuvre d'Orwell, l'auteur anticipait l'aggravation continue de la condition de l'humanité, « craignant que l'avenir technologique ne fasse qu'accroître la dépravation humaine »² (2009, p. 2). Il semble que Werber confirme la perspective d'Orwell, et en même temps les observations de Bloom, étant donné qu'il cherche à critiquer la direction prise par l'évolution du genre

² « ...fearing that the technological future would only enhance human depravity ».

humain, en faisant référence à la fois au monde animal et au développement technologique. L'auteur de *Demain les chats* perpétue également la tradition science-fictionnelle en rendant hommage à l'œuvre classique de Clifford D. Simak, intitulée en version française *Demain les chiens* (*City*, 1952), qui raconte l'effondrement de la civilisation dans un avenir dans lequel les chiens auraient supplanté les humains. Simak retrace l'histoire du remplacement des humains par des chiens, tandis que Werber choisit une perspective dynamique qui favorise le présent et le futur. Ainsi, au lieu de regarder vers le passé, il se focalise sur le passage de l'échec de l'humanité à l'avenir appartenant aux animaux.

L'œuvre de Werber ressemble également aux romans de fantasy ou de science-fiction dans lesquels la fin de l'humanité est accélérée par un événement marquant, comme une catastrophe naturelle, une invasion extraterrestre ou une épidémie mystérieuse. Parmi les exemples concrets, on peut énumérer des titres tels que *Swan Song* (1987) de Robert McCannon, où le monde est dévasté par une attaque nucléaire, qui est un point de départ similaire à celui des *Derniers hommes* (2002) de Pierre Bordage, *La Route* (2006) de Cormac McCarthy ou encore de *Je suis légende* (1954) de Richard Matheson, dont les intrigues se concentrent sur des maladies inexplicables. Quelle que soit la prémisse, ce qui en résulte, c'est un monde postapocalyptique, dépourvu de normes connues de vie sociale et focalisé sur la survie. Des histoires d'apocalypse similaires, racontées depuis l'aube de la civilisation (Zylinska, 2014, p. 12-13), ont un rôle similaire à celui de la dystopie : elles mettent en garde contre certains comportements. De plus, comme le remarque Joanna Zylinska (2014, p. 13), des récits possèdent en général une fonction performative, car ils peuvent provoquer des réactions concrètes. Dans *Demain les chats*, les raisons de l'apocalypse sont nombreuses, mais elles sont toutes liées aux erreurs commises par les humains. L'action encouragée par le roman de Werber serait donc de changer les attitudes des gens envers eux-mêmes, mais aussi envers d'autres espèces, afin d'éviter une catastrophe.

Dans le contexte de l'avenir de l'humanité, une catastrophe pourrait signifier la fin de l'ère de l'Anthropocène, défini en tant que « période géohistorique au cours de laquelle les humains seraient devenus la plus grande menace pour la vie sur terre »³ (Zylinska, 2014, p. 10). En d'autres termes, la conduite néfaste de l'humanité mène à la destruction de la planète à des niveaux variés, également par rapport aux animaux. Par conséquent, la catastrophe à l'origine de l'apocalypse pourrait être juste l'ère de l'Anthropocène, vue comme une série d'activités destructrices pour la nature. Dans ce cas, d'autres espèces, devenues pionnières du changement, seraient affectées. Bien que, selon Milcent-Lawson, la période de l'impact énorme de l'humanité sur la planète entraîne « la menace d'extinction massive d'un très grand nombre d'espèces » qui « assigne à la littérature une fonction nouvelle de conservatoire » (Milcent-Lawson, 2019), dans le roman de Werber, les victimes sont principalement les humains, qui font face à la nécessité d'abandonner leur position confortable au sommet de la hiérarchie. L'Anthropocène nuit majoritairement à ces derniers, parce que leur entêtement à continuer l'existence sans prendre en considération un réseau d'interdépendances avec d'autres individus, les condamne à l'extinction. Un symptôme des tendances autodestructrices des humains est la répétition de ces comportements nuisibles. Pythagore en parle lors d'une leçon qu'il

³ « ...geohistorical period, in which humans are said to have become the biggest threat to life on earth ».

donne à Bastet : les mauvaises décisions prises par les gouvernements et les sociétés se reproduisent dans les cycles de l'histoire, mais les répercussions n'ont pas d'effet durable sur l'humanité. Le passage du temps, ainsi qu'une paix relative dans la vie des générations suivantes, n'encouragent aucun changement, et les gens répètent les mêmes erreurs. Dans ce contexte-ci, le roman fournit une critique de l'ignorance en démontrant le fait que la capacité de tirer des conclusions et de trouver des analogies peut aider à prendre de meilleures décisions.

Conclusion

La perspective animale dans *Demain les chats* met en relief les défauts de l'humanité et rappelle à l'humain qu'il n'est pas le seul acteur sur la planète. Afin de s'adapter aux changements engendrés par lui-même, il devrait trouver une manière de communiquer avec d'autres espèces en perdant, peut-être inévitablement, son rôle dominant. L'égalité et le respect envers d'autres individus pourraient devenir un objectif prioritaire dans le contact entre les habitants de la Terre. C'est ce qu'explique l'un des personnages à Bastet, temporairement fâchée sur ses anciens maîtres et maîtresses, dans une déclaration aussi utopique que nécessaire :

Je pense qu'aucune espèce animale n'a d'ordre à donner à une autre espèce. La terre appartient de manière équitable à toutes les formes de vie, animale ou végétale, qui la recouvrent. Et aucune espèce n'a objectivement le droit de se déclarer « au-dessus des autres ». Ni les hommes, ni les chats (Werber, 2016, p. 284)

Naturellement, le roman de Werber offre de nombreuses pistes de recherche supplémentaires : cette œuvre peut être lue dans le contexte dystopique, écologique et social ; en outre, il est possible de l'analyser en se concentrant sur le symbolisme des chats et la ressemblance aux humains que ceux-ci affichent, mais aussi par rapport aux émotions ressenties par les animaux et leur capacité de les détecter chez les humains. Une autre interprétation pourrait concerner les thèmes provenant de la science-fiction, utilisés afin d'approfondir le potentiel des relations entre l'humain et l'animal. Toutes ces analyses souligneraient à chaque fois l'importance de la communication homme-animal, ainsi que la leçon que les animaux donnent aux représentants de l'humanité sur les conséquences de leurs actions pour l'avenir commun.

Bibliographie

- BARATAY, É. (2017). *Biographies animales. Des vies retrouvées*. Paris : Éditions du Seuil.
- BLOOM, H. (2009). Introduction. In Bloom, H. (ed.), *George Orwell's Animal Farm*. New York : Infobase Publishing, pp. 1-2.
- HOUOT, L. (2021). « Même sur une île déserte je continuerais à écrire » : Bernard Werber adapte *Demain les chats* en BD et fête les 30 ans de ses *Fourmis*. *FranceInfo Culture*. https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/meme-sur-une-ile-deserte-je-continuerais-a-ecrire-bernard-werber-adapte-demain-les-chats-en-bd-et-fete-les-30-ans-de-ses-fourmis_4628133.html [23/03/2023].

- MILCENT-LAWSON, S. (2019). Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? *Pratiques*, pp. 181-182. <http://journals.openedition.org/pratiques/5835> [30/03/2023].
- PATRI, A. (2021). Les conseils de Bernard Werber pour communiquer avec ses animaux de compagnie. *Europe 1*. <https://www.europe1.fr/culture/les-conseils-de-lecrivain-bernard-werber-pour-communiquer-avec-ses-animaux-de-compagnie-4043080> [24/03/2023].
- SIMSONE, B. (2012). The Animal World of Fantasy Literature. *Comparative Studies*, 4(1), pp. 173-180.
- VELITCHKO, I. (2018). Les personnages animaux dans la littérature – Esquisse de typologie et de fonctions. *Fabula / Les colloques. La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation*. <http://www.fabula.org/colloques/document5396.php> [27/03/2023].
- WERBER, B. (2016). *Demain les chats*. Paris : Éditions Albin Michel.
- ZYLINSKA, J. (2014). *Minimal Ethics for the Anthropocene*. Londres : Open Humanities Press.

Il corpo violato, il corpo liberato: autodistruzione e catarsi in *La Muñeca menor* di Rosario Ferré

The violated body, the released body: self-destruction and catharsis in La Muñeca menor by Rosario Ferré

Giovanna Giacchino

Università degli Studi di Palermo, Italia

 <https://orcid.org/0000-0003-3761-1537>
giovanna.giacchino@unipa.it

Riassunto: La teoria sull'auto-riconoscimento dell'universo femminile elaborata da Hélène Cixous nel saggio *La Risa de la Medusa* (1975) unitamente ai meccanismi di alienazione postcoloniale analizzati da Franz Fanon ne *I Dannati della terra* (1961) hanno, a mio avviso, ispirato Rosario Ferré nell'elaborazione delle strategie letterarie adottate nel racconto *La Muñeca menor*. L'intento di Ferré è quello di demistificare e rovesciare il sistema patriarcale vigente attraverso una scrittura autobiografica, sovversiva e iracunda. La ribellione che caratterizza le eroine femminili de *La Muñeca menor* si compie attraverso la catarsi e la consunzione dei loro corpi. La loro autodistruzione liberatoria apre la strada a una vera e propria decolonizzazione dell'anima. La scrittrice portoricana si prefigge di mettere in luce attraverso il racconto le ripercussioni emotive generate dai processi coloniali. Ferré teorizza inoltre una nuova cosmogonia in cui le donne portoricane, doppiamente vittime del sistema coloniale e patriarcale, possano rivestire un ruolo attivo e partecipativo.

Parole chiave: Rosario Ferré, *La Muñeca menor*, letteratura boricua, studi post-coloniali, studi femministi.

Abstract: The theory of self-recognition of the female universe elaborated by Hélène Cixous in the essay *The laugh of the Medusa* (1975) together with the mechanisms of postcolonial alienation analyzed by Franz Fanon in *The Damned of the Earth* (1961) have, in my opinion, inspired Rosario Ferré in the elaboration of the literary strategies adopted in her short story *La Muñeca menor*. Ferré's intention is to demystify and overturn the patriarchal system in force through an autobiographical, subversive, and angry writing. The rebellion of the female heroines is accomplished through catharsis and the consumption of their bodies. Their liberating self-destruction opens the way to a real decolonization of the soul. The Puerto Rican author aims to highlight in the short story the emotional repercussions generated by colonial processes. Rosario Ferré also theorizes a new cosmogony in which Puerto Rican women, doubly victims of the colonial and patriarchal system, can play a more active and participatory role.

Keywords: Rosario Ferré, *La Muñeca menor*, Boricua literature, postcolonial studies, feminist studies.

La Muñeca menor, racconto che inaugura la raccolta *Los Papeles de Pandora* (1976) di Rosario Ferré¹, presenta dietro l'apparente semplicità del *cuento infantil*² una tale complessità di significati da richiedere un'analisi approfondita ed un'interpretazione alla luce del contesto storico di riferimento, l'isola di Portorico³. La presenza nel racconto di riferimenti culturali, storici, politici richiede un approccio di studio multidisciplinare ed un'interpretazione che tenga conto della prospettiva di specifici orientamenti critici, quali: il post-strutturalismo di Svetan Todorov (1939-2017), autore de *La conquista dell'America* (1984), i *postcolonial studies*, i *multicultural studies* e i *gender studies*. Considerata una delle voci più autorevoli della *Generación del 70*⁴, Rosario Ferré inaugura con la sua collezione di racconti una fase letteraria caratterizzata da un profondo attivismo politico e dall'impegno in favore della causa femminista. L'intento narrativo che sottende alla letteratura di Ferré è quello di demistificare e rovesciare il sistema patriarcale vigente desacralizzando il mito dell'*eterno femenino*⁵ imposto dall'ideologia machista. Ferré teorizza mediante le sue opere una nuova cosmogonia in cui le donne portoricane, doppiamente vittime del sistema coloniale e patriarcale, possano rivestire un ruolo attivo e partecipativo. Sebbene la visione politica di Ferré subì negli anni dei profondi riorientamenti ideologici⁶, il suo impegno in favore delle donne portoricane rimase un caposaldo della sua produzione letteraria. Le protagoniste dei racconti di Ferré adottano una strategia sovversiva comune, ossia la *treta del débil*⁷, che permette di ribaltare la loro condizione sociale pur agendo da una posizione di subalternità. Sebbene si possa individuare una costante nelle eroine di Ferré, quella della donna appartenente alle classi meno abbienti che si ribella alla violenza del sistema, le barriere tra i livelli sociali appaiono permeabili⁸ (Caballero, 1997, p. 169). Per José Alcantara Almanzar (1981,

¹ Rosario Ferré Ramirez de Arellano, nata a Ponce, Porto Rico il 28 settembre del 1938 e morta a San Juan il 18 febbraio del 2016, è annoverata da illustri critici dell'America latina, fra i quali Efrain Barradas e Aralia López González, come una delle voci più rappresentative della letteratura ispano-americana del XX secolo. Autrice di racconti, romanzi, poesie, saggi di critica letteraria, fondò la rivista *Zona de carga y descarga* (1972), caratterizzata da una vena politica sovversiva, nella quale pubblicò alcuni dei racconti della raccolta *Los papeles de Pandora* (1976).

² La finalità didattica della letteratura infantile portoricana era la difesa dell'identità nazionale dalle ingerenze culturali nordamericane. Con l'avvento della colonizzazione statunitense (1898) i testi scolastici nord americani furono tradotti in spagnolo. Il materiale didattico preesistente, frutto di trascrizioni della tradizione orale, possiede oggi un mero valore folklorico. La colonizzazione statunitense ha agito sulla fascia di popolazione infantile operando un graduale processo di riorientamento culturale.

³ La critica letteraria ispano-americana manifesta a partire dal 1980 la tendenza al superamento dell'interpretazione semiotica e strutturale dei testi letterari. Dai contributi di Edward Said, Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Linda Hutcheon, e, in capo ispano-americano, di Anibal Quijano (1928-2018) e Antonio Cornejo Polar (1936-1997) emerge l'importanza di focalizzarsi sulla dimensione dell'altro nella letteratura e sull'importanza del contesto culturale di riferimento.

⁴ La scrittrice fu una delle massime esponenti del movimento letterario noto come Generazione del 70' caratterizzato da un profondo impegno politico e sociale.

⁵ Archetipo psicologico e principio filosofico che idealizza l'esistenza di un presunto universale femminile.

⁶ Le vicissitudini personali della famiglia Ferré portarono la scrittrice a mutare il suo orientamento politico. Se agli esordi della carriera il suo attivismo in favore della causa indipendentista emergeva con veemenza dalle pagine della rivista *Zona de carga y descarga* (1972), negli anni a seguire, Ferré dichiarò apertamente di sostenere l'orientamento politico del padre, Luis A. Ferré, leader del *New progressive party* e terzo governatore eletto di Portorico dal 1969 al 1973, favorevole al perfezionamento dell'annessione dell'isola agli Stati Uniti.

⁷ La strategia dei deboli.

⁸ L'estrazione borghese di Rosario Ferré e la sua provenienza da una famiglia altolocata non le impedirono di prendere le difese delle donne provenienti dalle classi sociali meno abbienti.

pp. 41-44) i racconti di *Los Papeles de Pandora* mettono in scena un universo sociale deformato dal colonialismo. Il riferimento mitologico del titolo rimanda alla struttura della collezione presentata come fosse una scatola dalla quale fuoriescono tutti i mali e le distorsioni della società. Un'analisi complessiva della raccolta permette di evidenziare un *trait d'union* nei racconti: il tema di Portorico (Carney, 1988, p. 121). Il *topic* della società portoricana è trattato da una prospettiva femminile, filtrato attraverso una visione oppositiva che sembra tramare per destabilizzare l'ordine vigente. I temi dell'identità femminile e dell'identità nazionale appaiono nella raccolta strettamente correlati tanto da influenzarsi vicendevolmente. Come sottolinea Beatriz Urrea (1996, p. 279) il tema del corpo femminile diviene nella letteratura *boricua*⁹ metafora della perdita dei valori dell'identità nazionale. Come scrittrice e donna portoricana Ferré testimonia attraverso la sua vita e le sue opere il dilemma culturale di Portorico: la sua costante oscillazione tra indipendentismo e annessionismo¹⁰. La necessità in Ferré di operare un sovvertimento linguistico e culturale della società è frutto della sua esperienza di autrice e donna portoricana. La differenza sessuale determina una differenza testuale aprendo la strada ad una maniera innovativa di fare letteratura¹¹. La ricerca di una identità personale diviene per la scrittrice urgenza che si traduce in indagine sulle proprie radici storiche. La letteratura di Ferré presenta una forte connotazione autobiografica, sovversiva ed iraconda. La scrittrice si prefigge di analizzare mediante le sue opere sia gli eventi storico-politici, sia le ripercussioni emotive generate dai processi coloniali. I personaggi che popolano i racconti di Ferré sono eroine mosse dal desiderio di riappropriarsi di uno spazio ideologico dal quale il sistema dominante le aveva storicamente estromesse. La scrittrice attribuisce a queste figure emblematiche di donne dei ruoli tradizionalmente interpretati da uomini, collocandole così al centro del dibattito ideologico sull'identità polarizzata (Sierra, 2020).

La Muñeca menor, racconto feticcio di Rosario Ferré, deve essere considerato un manifesto di libertà e decolonizzazione dell'anima¹². Il racconto è popolato da eroine che testimoniano in prima istanza le difficili condizioni di vita delle donne portoricane, intrappolate in un'isola colonizzata e snaturata, ossia, in una realtà che sono chiamate metaforicamente a rappresentare (Bilbija, 2001, p. 146). Rosario Ferré esplora nel racconto varie forme di oppressione generate dal patriarcato latino-americano e dalla dominazione neocoloniale statunitense. Contestualmente la scrittrice mette in discussione le convenzioni sociali dell'élite portoricana ponendo al centro della sua riflessione critica la questione del genere attraverso un progetto letterario dichiaratamente femminista (Celis, 2010, p. 560). Edna Acosta-Belén (1990, p. 299) sostiene che la condizione delle donne provenienti da territori che hanno sperimentato l'imposizione coloniale debba essere valutata alla luce di queste

⁹ Letteratura portoricana.

¹⁰ L'indeterminatezza culturale di Ferré si riflette nell'auto-traduzione di alcune sue opere giovanili dallo spagnolo all'inglese e viceversa (*Los Papeles de Pandora/ The Youngest Doll*) Le versioni di arrivo rivelano infatti un messaggio volutamente deprivato dell'efferatezza delle versioni di partenza. Il riorientamento dei messaggi veicolati risponde al cambiamento ideologico della scrittrice. La scelta di scrivere in inglese le valse in patria la fama di traditrice delle idee indipendentiste sostenute agli esordi della sua carriera.

¹¹ La buona letteratura per Rosario Ferré trascende il genere sessuale dell'autore e si colloca in uno spazio di neutralità in cui ciò che conta è saper padroneggiare le tecniche compositive.

¹² Ho coniato quest'espressione ispirandomi ai processi di accumulazione di violenza rilevati nei contesti postcoloniali.

esperienze; le relazioni di potere che si instaurano tra paesi dominanti e paesi dominati, così come tra uomini e donne, seguono degli schemi che tendono a replicarsi nelle società contemporanee senza presentare differenze sostanziali rispetto ai modelli originali. Nel problematizzare la relazione conflittuale tra universo maschile e femminile, Ferré adotta la prospettiva della donna portoricana come chiave di lettura utile a decodificare il suo orientamento ideologico e politico. Il racconto propone una visione femminile sulle problematiche sociali dell'isola suggerendo l'idea che le donne siano la chiave per la loro risoluzione. La frammentazione del linguaggio che caratterizza i personaggi femminili del racconto rappresenta per alcuni critici una presa di posizione contro il logo centrismo: la silenziosa, eppure, inesorabile ribellione delle eroine simboleggia l'irruzione di una forza femminile impossibile da contenere (Caballero 1997, p. 171).

La presenza nel racconto di termini della tradizione taina rivela l'intento di Ferré di riconnettersi ad un passato ideale, ossia, il periodo storico antecedente la colonizzazione spagnola (1492), allo scopo di riproporre una nuova cosmogonia matrilineare¹³. Attraverso questa forma di scrittura Ferré pianifica la propria autorealizzazione. Per mettere in atto il suo progetto di revisione politica della società portoricana Rosario Ferré fa ricorso a specifici espedienti letterari e narrativi, a mio avviso, ispirati ai meccanismi di alienazione post-coloniale descritti da Frantz Fanon ne *I Dannati della terra*. La lettura del saggio di Hélène Cixous *La Risa de la Medusa* (1975) le ispirò l'idea di rappresentare la catarsi mediante la consunzione dei corpi femminili, nonché l'adozione di un linguaggio trasgressivo e iracondo come strumento di destabilizzazione dell'ordine vigente.

La trama del racconto ruota intorno al personaggio della *Tía vieja*¹⁴, una donna appartenente all'aristocrazia *cañera*¹⁵, protagonista di un insolito incidente. Durante un bagno nel fiume, la donna viene morsa da una *chágara*¹⁶ che penetra nel suo polpaccio e vi si annida. Nonostante il medico la rassicuri sulla banalità dell'incidente, la donna constata il peggioramento costante della ferita e la progressiva crescita della gamba. Questa malformazione segna la definitiva rinuncia della donna alla dimensione sessuale e matrimoniale. Il desiderio irrisolto di una maternità negata dalle circostanze avverse trova nella *Tía vieja* una naturale realizzazione nell'accudimento delle sue nove nipoti e nella fabbricazione di bambole antropomorfe che ne ripropongono in maniera inquietante le fattezze. Il giorno del matrimonio la zia dona alla nipote in procinto di convolare a nozze l'ultima bambola realizzata a sua immagine e somiglianza accompagnando il dono con una misteriosa formula rituale «*Aquí tienes tu Pascua de Resurrección*»¹⁷ (Ferré, 1976, p. 5) e un bacio in fronte. Durante una delle consuete visite di controllo della zia, il medico decide di portare con sé il figlio che, dopo aver concluso i suoi studi in medicina negli Stati Uniti, si accinge ad intraprendere la professione paterna. L'inesperienza del giovane non gli impedisce di svelare l'inganno del padre, il quale, pur consapevole della banalità della ferita, aveva scelto deliberatamente di non curare la donna per sovvenzionare

¹³ I riferimenti alla cultura Taina nelle opere di Rosario Ferré hanno la funzione di veicolare il messaggio femminista. Jalil Sued Badillo, studioso della cultura e dei costumi dei taínos, sottolinea l'impianto patriarcale di questa società fondata sul principio di ereditarietà al femminile (Picó, 2008, p. 30).

¹⁴ Vecchia zia.

¹⁵ Aristocrazia arricchitasi grazie alla coltivazione della canna da zucchero.

¹⁶ Piccolo crostaceo che abita le acque dei fiumi nelle zone subtropicali.

¹⁷ «Ecco la tua Pasqua di resurrezione».

gli studi del figlio. Alle rimostranze del giovane il medico risponde con freddezza: «yo solo quería que vinieras a ver la chágara que te había pagado los estudios durante veinte años»¹⁸ (Ferré, 1976, p. 6). La logica utilitaristica prenderà ben presto il sopravvento sull'indignazione iniziale: il giovane medico, invaghitosi dell'ultima nipote nubile, pianifica un matrimonio dall'indiscutibile valore sociale. La realizzazione dell'ultima bambola nuziale, imbottita di miele e corredata da inquietanti elementi di derivazione corporea, i denti da latte della giovane sposa, può finalmente avere inizio. Il giorno delle nozze la nipote avverte un insolito tepore cingendo il corpo di quello strano alter-ego e realizza che gli occhi non sono altro che i suoi orecchini di brillanti. Dopo il matrimonio la minore si trasferisce in città, in una casa asettica dove viene obbligata a condurre un'esistenza vuota e ripetitiva. L'illusione di un riscatto dal dominio paterno svanisce ben presto quando la giovane realizza l'avidità del marito e la sua sete di prestigio. La scelta di prendere in moglie un membro dell'aristocrazia zuccheriera ormai in declino non comporta per l'uomo un reale vantaggio economico. Quest'unione rappresenta per lui un'opportunità di riscatto sociale e simbolico. L'avidità del medico lo porterà a sfruttare questo legame di parentela come esca per incrementare la clientela. Divenuto ormai ricco e affermato nella sua professione, il medico manifesta la sua indole violenta. Pur in assenza di una reale necessità, decide di estrarre con il bisturi gli occhi di brillanti della bambola e di impegnarli in cambio di un orologio da taschino. Questo gesto, tanto efferato quanto immotivato, determina la misteriosa sparizione della bambola e l'inizio di un transfert annunciato dal titolo del racconto: quello tra la nipote e la bambola. Insospettito dall'aspetto perennemente giovane della moglie e dal suo viso di porcellana il medico decide di svelare il mistero. Poggiando lo stetoscopio sul suo petto e cercando segnali di vita nel corpo della moglie il medico constata l'inspiegabile assenza del battito sostituito da un rumore d'acqua.

Mentre incredulo cerca una spiegazione plausibile al fenomeno, il medico intravede dalle orbite vuote della bambola un'orda furente di *chágaras*.

L'enfasi posta da Ferré sulla sessualità come strumento di auto-riconoscimento femminile è frutto dell'influsso esercitato dalle teorie femministe degli anni 60-70 di Hélène Cixous, Luce Irigaray, Judith Butler. Ad incidere in maniera determinante sull'ideologia di Ferré fu il saggio *La Risa de la Medusa* (1975) di Hélène Cixous in cui il corpo femminile appare mitizzato e rappresentato come fonte di energia creativa. Ne *La Muñeca menor* la battaglia per l'autonomia femminile si combatte attraverso il corpo e la liberazione del desiderio, represso dalla società patriarcale. Questo conflitto appare nel racconto fortemente drammatizzato ed enfatizzato dal contrasto tra corpi posticci e corpi in carne e ossa. Ferré trae spunto dalle idee rivoluzionarie di Cixous per l'elaborazione del suo progetto di riappropriazione linguistica ed etica di uno spazio femminile. Secondo la scrittrice e saggista francese le donne sono le uniche responsabili di un progetto etico ed estetico volto a porre fine all'egemonia della parola maschile e ai suoi paradigmi di definizione femminile. Per Cixous l'affermazione dell'illegittimità del discorso e delle pratiche patriarcali comporta la rivendicazione di una coscienza femminile in virtù della quale le donne devono opporsi al paradigma machista che tenta di definirle e connotarle. A tale scopo Ferré si avvale di specifiche strategie linguistiche: esplicitare dichiaratamente i messaggi

¹⁸ «lo volevo solo che vedessi la *chágara* che ti ha pagato gli studi per vent'anni».

sottintesi, nominare, definire la sessualità femminile, abbattere i tabù linguistici attraverso l'uso di un lessico diretto, crudo, irriverente, volgare, osceno caratterizzato da una lucidità iraconda. La scrittrice decostruisce i paradigmi del discorso coloniale avvalendosi dei suoi meccanismi coercitivi e ribaltandoli a proprio vantaggio. Operando una mimesi delle strategie del linguaggio coloniale, ossia, la definizione/denigrazione dell'*altro*, la stereotipizzazione, Ferré converte il linguaggio in strumento di decolonizzazione e resistenza. Mutuando la teoria di Cixous sulla funzione del corpo nel progetto di riappropriazione dell'identità femminile, Ferré converte i corpi delle protagoniste de *La Muñeca menor* in strumenti di interconnessione in grado di creare una rete di legami e di valorizzare la centralità dell'universo femminile. La creazione di questo *trait d'union* (la *chágara*) amplifica e legittima il processo di ribellione individuale e collettiva. Ferré enfatizza nel racconto il concetto di costruzione sociale del genere: il corpo diviene protagonista di un processo di soggettivazione e la *performance* acquisisce un potenziale sovversivo. Le protagoniste di *Los Papeles de Pandora* esorcizzano le restrizioni sociali attraverso il ballo, il canto, la creazione di bambole allo stesso modo in cui le vittime dei processi di colonizzazione descritte da Fanon esorcizzano le violenze subite mediante il movimento frenetico del corpo. Queste prassi rappresentano una strategia di mimesi trasgressiva delle pratiche patriarcali; il doppio livello di spiazzamento si realizza tanto sul piano del genere che su quello del linguaggio funzionale a sovvertire i ruoli tradizionalmente assegnati alla parola e alla pratica femminile. Ne *La Muñeca menor* il tema del corpo viene riproposto attraverso il personaggio dell'anziana zia. Oggetto di sacrificio, il corpo martoriato diviene un *trait d'union* tra la donna e le future generazioni femminili per mezzo delle *chágaras*. Nello spazio narrativo del racconto breve Ferré racchiude e condensa il suo progetto politico e letterario ossia, la denuncia del discorso patriarcale, l'opposizione alle convenzioni imposte all'universo femminile e il rifiuto verso ogni forma di emarginazione sociale perpetrata per mezzo dell'iscrizione testuale del corpo, del desiderio, della parola femminile. In accordo col pensiero espresso da Luce Irigaray, Ferré denuncia la mercificazione del corpo delle donne. Nella società patriarcale la donna diviene merce di scambio finalizzata a rafforzare il fallocentrismo del sistema. L'uso e consumo del suo corpo contribuisce a perpetrare e a rafforzare le gerarchie di potere, ad avallare dinamiche sociali nelle quali la donna non partecipa in qualità di soggetto bensì di oggetto, a meno che non sia disposta a rinunciare alla specificità del suo sesso (Irigaray, 1985 p. 85). Secondo Judith Butler per demistificare il potere patriarcale è necessario agire ad un livello simbolico, creativo e linguistico, dando forma a realtà alternative a quelle percepite dall'universo femminile come ostili e coercitive. La costruzione simbolica permette di immaginare e produrre una nuova realtà normativa in grado di mettere in discussione le gerarchie di potere. La prassi linguistica trasgressiva, che nel racconto trova massima espressione nella recitazione da parte della protagonista di misteriose formule rituali, diviene contestualmente strumento di smantellamento del sistema patriarcale. Sul piano simbolico, la creazione delle bambole permette alla *Tía vieja* di avere accesso ad una dimensione creativa generalmente preclusa all'universo femminile. In linea con le idee di Judith Butler (1993, p. 70) pertanto la creazione delle bambole rappresenta un atto performativo trasgressivo.

Ne *La Muñeca menor* si registra una costante tensione intorno al corpo femminile, tra il suo divenire mercanzia e la resistenza a farsi docile oggetto, ricettacolo della norma. La creazione delle bambole diviene atto allegorico del processo di

formazione dell'identità femminile (Celis, 2010, p. 572). Solo attraverso reiterazioni paradossali (la creazione ed accumulazione delle bambole) è possibile compiere il processo di de-programmazione identitaria e riprogrammazione compiendo così una vera e propria infrazione della norma. La metamorfosi donna-bambola, iperbole allegorica del processo di creazione dell'identità femminile, agisce come performance sovversiva mettendo non soltanto in discussione la violenza che scaturisce dall'imposizione di modelli precostituiti dall'ordine patriarcale, ma dando contestualmente luogo ad un processo di mimesi in grado di stravolgere il modello femminile imperante (Celis, 2010, p. 574). Come sostiene Helene Cixous, quando i sentimenti repressi dal sistema sociale, culturale riaffiorano manifestano una furia distruttiva uguale e contraria all'entità della violenza subita. Il gesto deliberato e violento di sottrazione degli occhi della bambola scatena il desiderio di vendetta che apre la strada all'epilogo del racconto in cui l'elemento surreale irrompe e sovverte definitivamente l'ordine predominante istituendo nuovi equilibri le cui dinamiche possono soltanto essere ipotizzate e intuite dal lettore.

Attraverso *La Muñeca menor* Rosario Ferré dà vita alla sua personale utopia femminista. La Scrittrice trae, a mio avviso, ispirazione dall'opera di Frantz Fanon *I Dannati della terra* per l'elaborazione di espedienti letterari che le permettono di muovere una feroce critica nei confronti dell'ideologia coloniale e imperialista. Mutuando i meccanismi coercitivi descritti da Fanon, Ferré struttura l'impianto narrativo del racconto secondo uno schema che ripropone il modello individuato dallo scrittore. È possibile, infatti, rintracciare uno schema ricorrente nelle dinamiche coloniali, che, seppur teorizzato a partire dalla vicenda algerina, trova riscontro in qualsiasi contesto che abbia sperimentato un'esperienza analoga di dominazione. I territori postcoloniali, intesi come spazi di ipersaturazione di violenza, fisica e psicologica, tendono a replicare al loro interno i modelli coercitivi utilizzati dalle potenze coloniali per compiere il loro condizionamento culturale. Come sostiene Fanon, la principale arma utilizzata dai colonizzatori è l'imposizione di un'immagine denigratoria per liberarsi della quale le popolazioni sottomesse non possono far altro che sottoporsi a un doloroso processo di epurazione. La coercizione, fisica e psicologica viene reiterata meccanicamente e immotivatamente come un atto funzionale al processo di de-programmazione culturale. L'assioma dell'inferiorità dell'«altro» (Todorov, 1984), legittima l'imposizione coercitiva giustificando ogni azione violenta in virtù di una presunta superiorità eurocentrica. Una prassi rilevata da Fanon tra le popolazioni che hanno sperimentato la violenza della colonizzazione è quella del recupero di tradizioni ancestrali come strumento di riappropriazione di un'identità autentica. Esacerbare i miti ancestrali permette di giustificare in chiave mistico-esoterica la violenza subita. Al culmine del processo di annientamento identitario, la vittima sperimenta il momento catartico dell'auto-riconoscimento e del contestuale misconoscimento dell'immagine denigratoria proiettata su di lui. L'insorgere di questa nuova consapevolezza fa scattare il desiderio omicida, la volontà di eliminazione del suo oppressore. Ritengo che analoghe dinamiche possano essere rintracciate nell'impianto narrativo de *La Muñeca menor*. Il focolare domestico è il luogo in cui i meccanismi coercitivi mutuati dai sistemi coloniali vengono riproposti. Le donne, come sottolinea Melissa Alvarado Sierra, sono doppiamente vittime del sistema coloniale e del sistema patriarcale, fragili bersagli di una violenza ingiustificata che si replica in un'infinita spirale (Sierra, 2020, pp. 13-17). Ma al pari del modello Fanon, le

vittime finiscono per sperimentare una vera e propria epifania, misconoscendo l'immagine denigratoria che i loro aggressori hanno proiettato su di loro e riscoprendo la loro identità originaria. La catarsi dei personaggi femminili richiede però il loro annichilimento; la vendetta si realizza attraverso l'autodistruzione dei loro corpi. In Ferré il recupero dei miti ancestrali si traduce nel rimando all'impianto matriarcale della cultura taina. Queste allusioni disseminate nel testo presentano un evidente intento sovversivo. Parole chiave come *chágara*¹⁹, *guanábana*²⁰, *higuera*²¹ sono utilizzate nel *corpus* come segni testuali che preludono o anticipano il momento della catarsi. L'opposizione tra gli elementi della fauna e della flora autoctona e il potere che irrompe dall'esterno rappresenta la metafora del soppiantamento della cultura *boricua* da parte del potere imperialista. La colonizzazione produce esseri ibridi, privati del loro substrato culturale, delle loro credenze e volutamente esclusi dalla dimensione culturale dominante. Analogamente in Ferré, la violenza patriarcale e coloniale dà luogo ad esseri indeterminati che, per effetto della disumanizzazione si convertono in bambole antropomorfe, dal corpo tiepido e dagli inquietanti elementi di derivazione corporea, unico retaggio della loro perdita umanità. Il prodotto ibrido che ne deriva ha imparato, grazie all'impianto di "occhi europei", a riconoscere il suo aguzzino, a misconoscere la sua narrazione machista, a decontestualizzarsi da un quadro culturale all'interno del quale non può che essere inerme. L'auto-riconoscimento apre la strada alla ribellione. La decolonizzazione passa attraverso la furia omicida.

Nella prefazione all'opera di Fanon, Sartre definisce le popolazioni colonizzate degli "zombie" e allude al loro "desiderio costante di ucciderci" (Fanon, 2007, p 13).

L'omicidio diviene atto necessario ad innescare un processo di de-programmazione di quegli esseri che hanno perso il contatto con la loro identità. "Per lottare contro di noi l'ex colonia deve lottare contro sé stessa" (Fanon, 2007, p. 8). Per decolonizzarsi i personaggi devono auto-riconoscersi, disimparare ciò che è stato loro insegnato sulla loro disumanità. Analogamente, i personaggi femminili de *La Muñeca menor* incarnano la metafora coloniale; la loro storia è intrisa di violenze reiterate in virtù di una loro presunta inferiorità, le loro menti hanno assorbito i pregiudizi, l'altrui visione è stata assimilata, la lezione machista appresa, interiorizzata. *La chágara*, strumento di oppressione, diviene elemento in grado di innescare un desiderio di ribellione che scaturisce dall'ennesima violenza subita. La strada verso la "decolonizzazione dell'anima" passa attraverso la consunzione e la distruzione dei corpi femminili. La loro feroce dipartita implica l'eliminazione dei loro carnefici.

Nel racconto *La Muñeca menor* il simbolo della bambola appare altrettanto emblematico e rivelatore. Proprio come la *chágara*, la bambola diviene l'emblema dell'immobilità sociale, dell'oppressione, ma anche strumento catartico di vendetta. Segnali rivelatori del suo potenziale distruttivo sono gli elementi corporei impiegati nella sua realizzazione (denti da latte). L'imbottitura delle bambole antropomorfe, simbolicamente introdotta attraverso la bocca, viene ricavata da fichi²²

¹⁹ La *chágara* è il simbolo che più di ogni altro rappresenta metaforicamente l'ingerenza coloniale.

²⁰ *Guanabana*, frutto di *Annona muricata*, un albero sempreverde a foglia larga fiorito. È originario delle regioni tropicali delle Americhe e dei Caraibi.

²¹ Noto a Portorico come *tree fruit*, frutto dell'omonima pianta appartenente alla famiglia del ficus.

²² Il fico ha nella cultura taina una peculiare valenza rituale. Questa popolazione riteneva che fosse il frutto prediletto dei defunti.

metaforicamente descritti da Ferré come *craneos relucientes*²³ (Ferré, 1976, p. 4). Il transfert finale è preannunciato da una serie di elementi di rimando presenti contestualmente nella bambola e nella nipote minore.

Uno degli obiettivi fondamentali dell'opera di Ferré è compiere una vera e propria incursione nella sub-cultura femminile, divenendo voce rappresentativa tra le voci marginali escluse dalla cultura ufficiale ed egemonica. La strategia di ribaltamento dei valori della cultura dominante trova il suo fondamento in una scrittura percepita come anomala, subalterna, scandalosa (Guerra: 1984, 14). L'inibizione della sfera sessuale, esemplificata dall'esperienza della zia e della nipote, marca l'inizio del processo di de-umanizzazione dei corpi femminili anticipando la loro trasformazione in corpi posticci di bambole. Come sottolinea Ksenija Bilbija (2001, p. 156) il desiderio distruttivo precedentemente proiettato sulla bambola/sposa si ripercuote sul suo usurpatore al quale viene rivolto uno sguardo che è in grado di annichilire e distruggere. Ferré si appropria della metafora dell'oppressione per poi strumentalizzarla a suo vantaggio dando vita ad un circolo vizioso in cui la violenza si ritorce contro chi la esercita annientando con una furia devastante. La scrittrice codifica un linguaggio femminile del corpo in grado di smantellare il sistema di oggettivazione e condurre alla scoperta di una nuova e autentica identità femminile.

Bibliografia

- ACOSTA-BELEN, E. & BOSE, C. E. (1990). From Structural Subordination to Empowerment: women and development in Third World contexts. *Gender and Society, Sage Publications*, 4, pp. 299-320.
- ADÁN-LIFANTE, V. M. (2003). Historia y solidaridad femenina en la cuentística de Rosario Ferré. *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, 27, pp. 125-131.
- ALCÁNTARA ALMANZAR, J. (1981). Narradores puertorriqueños. *¡Ahora!*, pp. 41-44.
- ARBOLEYA CERVERA, J. (2008). *La revolución del Otro Mundo*. Guatemala: Editorial de Ciencias Sociales.
- BHABHA HOMI, K. (1990). *Nation and narration*. London; New York: Routledge.
- BHABHA HOMI, K. (2001). *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi.
- BILBIJA, K. (2001). *Cuerpos textuales: metáforas del génesis narrativo en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Berkeley; Lima: CELACP.
- BUTLER, J. (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. London; New York: Routledge.
- CABALLERO, W. M. (1999). *Ficciones Isleñas. Estudios sobre la literatura de Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- CABALLERO, W. M. (2012). *Las trampas de la emancipación. literatura femenina y mundo hispánico*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CARNEY VEGA, C. (1988). Sexo y testo en Rosario Ferré. *Confluencia*, 4, pp. 119-127.

²³ Teschi risplendenti.

- CASADEI, A. (2001). *La crítica letteraria del Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- CELIS, N. V. (2010). Algo tan feo en la vida de dos señoras bien: los relatos de formación de Rosario Ferré y Marvel Moreno. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34, pp. 559-579.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa; Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid; Madrid: Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer, San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- CORNEJO POLAR, A. (1994). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural de las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- CRUZ-MARTINEZ, G. (2020). *Puerto Rico, Colonialism, and Neocolonialism. The Palgrave Encyclopedia of Imperialism and Anti-Imperialism*. Cham: Palgrave Macmillan.
- FANON, F. (1962). *I dannati della terra*. Torino: Einaudi.
- FERNÁNDEZ OLMOS, M. (1988). Los cuentos infantiles de Rosario Ferré o la fantasía emancipadora. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37, Latinoamericana Editores.
- FERRÉ, R. (1976). *Los papeles de Pandora*. Nueva York: Vintage Español.
- FERRÉ, R. (1982). La cocina de la escritura. In *Sitio a Eros: trece ensayos literarios*. Mexico: Joaquín Mortiz, pp. 13-33.
- FERRÉ, R. (1986). *Sitio a Eros: Quince ensayos literarios*. Mexico: Joaquín Mortiz.
- GARCÍA ARÉVALO, M. A. (2019). *Taínos: arte y sociedad*. España: Popular.
- GUERRA-CUNNINGHAM, L. (1984). Tensiones paradójicas de La Femenidad En La Narrativa de Rosario Ferre. *Chasqui*, 13, pp. 13-25.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, L. & PRADO, G. & DOMENELLA, A. R. (a cura di). (1999). *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. México: Colégio de México.
- IRIGARAY, L. (1985). *This sex which is not one*. New York: Cornell University Press.
- LANDRY, D. & MACLEAN, G. (a cura di) (1996). *The Spivak reader. selected works of Gayatry Chakravorty Spivak*. London; New York: Routledge.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, A. (1985). *De la intimidación a la acción: la narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*. México: Universidad autónoma metropolitana.
- MAFFI, M. (a cura di) (1997). *Voci di Frontiera: scritture dei latinos negli Stati Uniti*. Milano: Feltrinelli.
- MIGUEL, L. (2019). *El Coloquio de las perras*. Madrid: Capital Swing, pp. 2-176.
- MORAÑA, M. (2010). *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana.
- MURPHY, M. (1997). Rosario Ferré En El Espejo: Defiance and Inversions. *Hispanic Review*, 65, pp. 145-157.
- PICÓ, F. (2008). *Historia General de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán.
- POKORNY BIRMINGHAM, E. D. (1994). The Legitimization of female voice, history, culture and space in Rosario Ferré's "La muñeca menor" *Confluencia*, 1, pp. 75-80.
- QUIJANO, A. (1990). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Quito: Editorial El Conejo.
- SAID, E. (1998). *Cultura e imperialismo: letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'occidente*. Roma: Gamberetti Editrice.
- SARDIÑAS, J. M. (2007). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

- SIERRA, A. M. (2020). *La Narrativa activista de Rosario Ferré. feminismo e identidad*. España: McGraw Hill.
- TODOROV, T. (1984). *La conquista dell'America: il problema dell'altro*. Torino: Einaudi.
- URREA, B. (1996). El cuerpo femenino: Identidad(es) problematizada(s) en dos cuentos de Rosario Ferré. *Revista de Crítica literaria Latinoamericana*. Lima: CELACP.
- VÉLEZ, D. L. (1984). Power and the text: Rebellion in Rosario Ferré's *Papeles de Pandora*. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 17, 1, pp. 70-80.
- ZEE, L S. (1994). Rosario Ferré's *La muñeca menor* and Caribbean Myth. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 23, pp. 102-110.

Approche stylistique de l'énonciation poétique dans *Symphonie musicale : pour une poésie de la Vie* de Jean-Baptiste Fondjo

*Stylistic approach to poetic enunciation
in Symphonie musicale: pour une poésie de la Vie
by Jean-Baptiste Fondjo*

Kangah Emmanuel Ettien

Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire

 <https://orcid.org/0000-0001-8216-3409>

ettienkangah@yahoo.fr

Résumé : Composé de quatre poèmes, de longueur variable, *Symphonie musicale : pour une poésie de la Vie* est un recueil de Jean-Baptiste Fondjo publié en 2022 aux éditions L'Harmattan de Paris. Cette œuvre poétique, essentiellement lyrique, se définit comme un hymne à la vie. Cette vie, si chère au poète, est célébrée à partir de la scène générique de la poésie, comme en témoigne le titre de l'œuvre. Mot-valise forgé à partir du morphème « poé », une troncation de la lexie « poésie » et du terme « vie », la poésie est un art poétique qui vise à promouvoir la vie, en mobilisant divers procédés d'écriture dont les plus représentatifs sont les déictiques, les marques suprasegmentales et la métaphore. Cette stratégie témoigne de la subjectivité du poète. Ces unités énonciatives donnent prise à l'analyse stylistique. Cette dernière se définit, en effet, comme une théorie et une méthode d'analyse structurale qui vise au décryptage et à l'interprétation des ressources langagières mises en œuvre par un écrivain, dans son texte. L'intérêt de cette étude est de montrer comment les outils de la linguistique de l'énonciation se prêtent à une interprétation stylistique de la poésie de Jean-Baptiste Fondjo.

Mots-clés : énonciation poétique, littérarité, scène générique, subjectivité, stylistique.

Abstract: Composed of four poems of varying length, *Symphonie musicale: pour une poésie de la Vie* is a collection by Jean-Baptiste Fondjo, published in 2022 by L'Harmattan editions in Paris. This poetic work, essentially lyrical, is defined as a hymn to life. This life, so dear to the poet, is celebrated from the generic scene of poetry, as evidenced by the title of the work. A portmanteau word forged from the morpheme "poé", a truncation of the lexeme "poésie" and the term "vie", poetry is a poetic art which aims to promote life, by mobilizing various writing processes, the most representative being deictics, suprasegmental marks and the metaphor. This strategy testifies to the subjectivity of the poet. These enunciative units give rise to stylistic analysis. The latter is defined, in fact, as a theory and a method of structural analysis which aims to decipher and interpret the linguistic resources implemented by a writer in his text. The interest of this study is to show how the tools of the linguistics of enunciation lend themselves to a profitable stylistic interpretation in the poetry of Jean-Baptiste Fondjo.

Keywords: poetic enunciation, literarity, generic scene, subjectivity, stylistics.

Introduction

Dans son recueil de poèmes intitulé *Symphonie musicale : pour une poésie de la Vie*, Jean-Baptiste Fondjo célèbre la vie, à partir d'une « scène générique » qui mobilise divers procédés dont les plus pertinents sont les déictiques, les marques suprasegmentales et la métaphore (Maingueneau, 2014). Ces procédés témoignent de la subjectivité d'un poète dont l'ambition est de promouvoir son art qu'il a qualifié de poésie, comme en témoigne le titre de son œuvre. Mot-valise forgé à partir du morphème « poé- » qui évoque la poésie et de la lexie « vie », la poésie se comprend comme un art poétique au service de la célébration et de la défense de la vie. Le postulat de cette étude est que la poésie est un genre littéraire qui se prête à la réalisation d'un projet d'écriture qui s'appuie sur une stratégie discursive, en l'occurrence l'énonciation poétique. Cette dernière donne prise à une analyse stylistique productive. L'énonciation est l'acte de production qui consacre la singularité du discours, et la stylistique, quant à elle, est l'étude des individuations langagières (Molinié, 1986). L'intérêt de la présente réflexion consiste à étudier, sous le prisme de la stylistique, les procédés énonciatifs dominants dans la « totalisation en fonctionnement », en vue de comprendre comment ceux-ci y font sens (Delas et Filliolet, 1973, p. 46). Le présent article comprend trois parties. La première partie se consacre à la justification des enjeux d'une approche stylistique, orientée vers l'énonciation. La deuxième partie est une analyse stylistique des éléments déictiques et des marques suprasegmentales dans les poèmes. La troisième partie s'intéresse à l'étude des métaphores de la vie.

1. Cadre théorique : des enjeux d'une stylistique de l'énonciation

L'énonciation est un concept emprunté à la linguistique du discours vulgarisée par les travaux de Benveniste (1970, p. 12). Celui-ci la définit comme « une mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation ». Il renouvelle et déplace ainsi la dichotomie saussurienne entre langue et parole et se propose de rechercher les traces de l'activité du sujet parlant dans son propre discours.

Une décennie plus tard, Kerbrat-Orecchioni, tout en s'inscrivant dans la continuité des travaux de Benveniste, propose une approche de l'énonciation qui consiste en une étude de la subjectivité dans le discours, qu'elle résume en ces termes :

[...] c'est la recherche des procédés linguistiques (*shifters*, modalisateurs, termes évaluatifs, etc.) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui (problème de la « distance énonciative »). C'est une tentative de repérage et de description des unités de quelque nature et de quelque niveau qu'elles soient, qui fonctionnent comme des indices de l'inscription dans l'énoncé du sujet d'énonciation (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 32).

La démarche qu'adopte Kerbrat-Orecchioni, dans l'étude de l'énonciation, rejoint celle de la stylistique. Celle-ci procède au repérage, à la description et à l'interprétation des « unités linguistiques dominantes » dans le texte littéraire (Molinié, 1986, p. 155). L'analyse stylistique s'intéresse aux individuations langagières. Sur cette base, elle se révèle une approche efficiente pour l'étude de la subjectivité langagière dans le langage poétique. Pour Dessons (2005, p. 29) :

Chaque poème a en effet sa spécificité, sa manière de dire. Et c'est cette spécificité que l'analyse [stylistique de l'énonciation] a pour fin de mettre au jour. *Importe moins ce qui est dit, que comment c'est dit.*

Une telle approche a l'avantage de considérer le discours littéraire comme une « totalisation en fonctionnement » au sein de laquelle la subjectivité devra être recherchée dans n'importe quelle couche du texte, à savoir la deixis, la caractérisation lexicale, la forme syntaxique des phrases, les figures, les éléments suprasegmentaux, la typographie, la spatialisation (Delas et Filliolet, 1973, p. 46).

En somme, la stylistique de l'énonciation¹ que postule cette réflexion consiste à montrer comment les unités subjectives activées par la lecture, à partir d'une « scène générique » quelconque (roman, théâtre, poésie), font sens dans le discours. Selon Maingueneau (2007, pp. 31-32), « la scène générique sert à désigner l'ensemble des normes caractéristiques d'un genre déterminé ». Le poète, en s'énonçant à partir de la scène générique de la poésie, suscite des attentes du côté de son lecteur qu'il entend sensibiliser sur l'importance de la préservation de la vie. La stylistique de l'énonciation est donc tributaire des travaux de Kerbrat-Orecchioni et de Maingueneau en linguistique du discours, des réflexions de Delas et de Filliolet, sur la totalisation des niveaux d'analyse, et des avancées théoriques de Riffaterre et de Molinié, en stylistique. L'approche stylistique de l'énonciation poétique vise ainsi à montrer comment les unités subjectives dominantes (les déictiques, les marques suprasegmentales et la métaphore) dans la poésie de Jean-Baptiste Fondjo, se révèlent une stratégie discursive au service de la célébration de la vie.

2. Les déictiques et les marques suprasegmentales de l'engagement

Les déictiques sont des « expressions qui renvoient à un référent dont l'identification est à opérer nécessairement au moyen de l'entourage spatio-temporel de leur occurrence » (Kleiber, 1986, p. 19). Autrement dit, les déictiques sont des unités linguistiques qui reçoivent un référent en situation d'énonciation. Les marques suprasegmentales, selon Dessons (2005, p. 47), désignent la ponctuation expressive, qui est un moyen de représenter le discours, sous forme écrite, c'est-à-dire « [tout] ce qui dans le langage n'est pas articulé, mais participe à la signification des discours ». Dans la poésie de Jean-Baptiste Fondjo, ces procédés dominants entrent dans plusieurs relations d'interdépendance, pour traduire l'engagement du poète dont la mission principale est de célébrer la vie, comme l'atteste cet extrait :

Poésie ! Poésie ! Poésie !
Vie ! Vie ! Vie !

¹ Les premières thèses sur une stylistique de l'énonciation sont à rechercher du côté de Bally (1926). Ce dernier s'est intéressé à l'étude de la subjectivité dans la langue maternelle, sans se préoccuper du langage littéraire qui n'est pas un langage spontané. L'argument qu'il avance est que le langage littéraire ne se prête pas à l'étude de la sensibilité du sujet parlant. Ces thèses, malgré leurs enjeux, sont, aujourd'hui, discutables et surannées.

Oh ! Merveille d'un concepteur sage !
La vie est une belle poésie
Que je veux déclamer, exalter, psalmodier
À fleur de peau, à cœur joie
Et de vive voix.
Je veux peindre la Vie
Sur un beau tableau.
Je veux être le peintre de la Vie
Assis sur un superbe plateau
Et posant la Vie-étoile
Sur une magnifique toile.
Je suis le peintre de la Vie.
Avec ma palette de couleurs en main
Et mon pinceau doté
D'une sensible humeur,
Je m'en vais offrir au monde
Des couleurs éclatantes.
J'entends colorier la Vie,
La rendre joviale dans
Une humeur latente

(Fondjo, 2022, pp. 19-20)

L'extrait du poème débute par le mot « poésie », itéré trois fois de suite au vers 1. Le locuteur a recours à l'épizeuxie, une figure du discours qui repose sur la répétition contiguë d'une lexie. L'expressivité du discours, quant à elle, est mise en relief par les marques suprasegmentales, en l'occurrence le point d'exclamation, à la fin de chaque occurrence du mot « poésie ». Cette unité subjective inscrit le locuteur dans son énoncé, et traduit la forte émotion qu'il éprouve à l'évocation de la lexie « poésie ». Celle-ci revêt une connotation méliorative dans le texte poétique. Une telle idée se justifie au vers 2, dans l'énoncé « Vie ! Vie ! Vie ! ». La séquence établit un parallélisme à la fois syntaxique et sémantique avec le vers précédent, le vers 1 : « Poésie ! Poésie ! Poésie ! ». La « Poésie » (v. 1) doit se comprendre comme le corrélat indifférencié de la « Vie » (v. 2). La pratique littéraire du poète, c'est-à-dire sa poésie qu'il qualifie de poésie, est le lieu d'expression ou le témoignage de la « Vie ». Elle s'entend au sens de ce qui participe du bien-être de l'Homme. La majuscule qui porte sur le phonème [V] dans les séquences « Je veux peindre la Vie » (v. 8), « Je veux être le peintre de la Vie » (v. 10) souligne le caractère singulier de la vie, au sein du système. Le substantif « Vie » retient l'attention par sa graphie (Riffaterre, 1971). La joie du locuteur qui s'identifie à l'auteur de la vie se lit, également, à travers l'interjection et le point exclamation « Oh ! » (v. 3). Il imprime, de manière explicite, ses marques à son discours à partir du vers 5 : « je veux déclamer, exalter, psalmodier ». Il a recours au déictique de la première personne du singulier « je » (v. 5), (v. 8), (v. 10), (v. 14), (v. 18) et (v. 20) et ses variantes, la forme flexionnelle du déictique « je », à savoir le déictique « me » (v. 18) et les adjectifs possessifs « ma » (v. 15) et « mon » (v. 16). Ces unités déictiques sont en effet « les éléments linguistiques les plus voyants qui manifestent la présence du locuteur au sein de son énoncé » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 68).

Cette stratégie discursive vise à mettre en avant les éléments qui composent l'art du poète, notamment la « Poésie » (v. 1) et la « Vie » (v. 2) desquels résulte le mot-valise poésie. Le sujet entend faire la promotion de son art, la poésie. Pour ce faire, il

se manifeste explicitement à partir du vers 5, à travers le déictique personnel « je » ; une manière pour lui de se mettre en retrait. La célébration est par ailleurs renforcée par la présence des marques suprasegmentales dont la virgule expressive qui organise le rythme dans le discours : « je veux déclamer, exalter, psalmodier // À fleur de peau, à cœur joie » (vers 5 et 6). La virgule a pour fonction la démarcation syntaxique des groupements logiques et l'inscription du rythme énonciatif propre au sujet (Dessons, 2005, p. 48). Dans le texte poétique, elle se manifeste à travers l'asyndète et vise à mettre en relief les termes mélioratifs « déclamer », « exalter », « psalmodier » d'une part, et d'autre part, les expressions clichéiques « à fleur de peau » et « à cœur joie ». Ce signe typographique révèle l'état d'âme d'un sujet en extase devant la beauté de la vie. Cette idée est traduite par le verbe subjectif « psalmodier » qui a une connotation religieuse et qui se définit comme une sorte d'acmé, au sein de la gradation ascendante : « déclamer », « exalter » et « psalmodier ». L'humeur joyeuse du locuteur qui célèbre la vie se ressent, également, dans l'usage de la virgule au vers 17 et au vers 20 respectivement : « D'une sensible humeur, Je m'en vais offrir » et « J'entends colorier la Vie, La rendre joviale ». Dans ces séquences, la virgule a une valeur à la fois pausale et rythmique (Dessons, 2005, p. 48). Elle met en relief le syntagme nominal « sensible humeur » et le substantif « Vie ». La virgule est un procédé qui établit une solidarité sémantique entre ces deux emplois. L'idée est que la « sensible humeur » du sujet est provoquée par son attachement à la « Vie ». Une vie que celui-ci se propose de « peindre » et de « colorier ». En ce sens, la poésie se comprend comme un tableau. La poésie renoue ainsi avec la pensée aristotélicienne. Elle s'appréhende comme une « *mimesis* poétique qui a l'ambition comme la *mimesis* picturale de produire une représentation artistique » (Vaillant, 1992, p. 13). Les déictiques et les suprasegmentaux se comprennent, dans ce contexte, comme le "matériau", devant servir à la réalisation d'une telle quête. En d'autres termes, « La Vie est une belle Poésie » (v. 1). Elle est sacrée. Sur cette base, elle a le mérite d'être célébrée, à partir d'une scène générique qui se veut tout aussi singulière, notamment la scène générique qui émerge de la poésie (Maingueneau, 2014).

Dans les vers qui suivent, le poète tient à apporter des précisions, en insistant sur ce que la « Vie » n'est pas :

La Vie n'est pas...

Oh ! Oui, elle n'est point...

Martyre

Souffrance

Guerre

Maux de toutes sortes, provoqués

Par mains de toutes sortes

Avides de sang et d'argent

Avides de puissance et de jouissance infinies

(Fondjo, 2022, p. 63)

L'absence des marques explicites du locuteur, en l'occurrence *je-lyrique* et ses variantes, constitue un contremarquage stylistique (Moliné, 1986). Cette dissimulation du poète dans son propre discours s'explique par la distance que celui-ci tente de

prendre avec la réalité décrite. Cette dernière se manifeste dans le discours poétique par l'abondance du lexique dépréciatif : « Martyre » (v. 3), « Souffrance » (v. 4), « Guerre » (v. 5), « Maux de toutes sortes » (v. 6), « sang » (v. 8), « argent » (v. 8), « puissance » (v. 9), « jouissance » (v. 9). Soit huit occurrences qui ressortissent au lexique dépréciatif sur un total de neuf vers. Ce qui revient à un emploi environ par vers. Cette dispersion du lexique du mal dans le poème est à l'origine du malaise du sujet. Ce sentiment est matérialisé dans le texte poétique à travers les marques suprasegmentales, les points de suspension dans les vers 1 et 2 : « La Vie n'est pas... » et « elle n'est point... », le point d'exclamation dans l'interjection « Oh ! », et la virgule dans l'énoncé « Oui, elle n'est ».

Les indices de subjectivité langagière ont une fonction à la fois rythmique et stylistique. Les points de suspension (v. 1 et v. 2) soulignent l'incomplétude sémantique et syntaxique des énoncés 1 et 2. Ces marques traduisent l'inconfort, voire le refus du sujet d'énoncer des réalités (guerre et souffrance) qui prennent le contre-pied des valeurs de bonheur et de bien-être qu'il prône. L'interjection « Oh ! » marque la désolation. Elle est provoquée, en partie, par la « souffrance » (v. 4), la « guerre » (v. 5), les « maux de toutes sortes » (v. 6). La virgule, quant à elle, a une valeur à la fois pausale et intonative. La ponctuation expressive témoigne de la présence de l'oralité dans le discours poétique. Cette correspondance de l'écrit avec l'oral se manifeste à travers les pauses, l'intonation, la ligne mélodique, qui participent du rythme (Catach, 1980). Une telle stratégie discursive s'appuie sur la forme syntaxique des phrases, en l'occurrence la négation (*ne pas* et *ne point*) en vue de mettre en relief certains comportements humains qui menacent la « Vie » (v. 1 et v. 2).

La typographie et la mise en page contribuent à la valorisation de la « Vie ». En effet, la lexie « Vie » (v1), dotée dans ce contexte d'une connotation méliorative, prend le dessus sur l'isotopie du mal, suggérée par les lexies « Martyre », « Souffrance », « Guerre », « Maux », « sang », « argent », « puissance », « jouissance », dans le vaste réseau signifiant. Le message principal est que la « Vie », parce qu'elle est précieuse, et irremplaçable une fois perdue, ne doit aucunement être menacée par des intérêts partisans et égocentriques.

Le malaise du sujet est à l'origine de ses questionnements, comme le montrent ces vers, où la subjectivité est mise en exergue par le point d'interrogation :

La Vie n'est point...
Elle n'est pas toujours ce que l'on croit ou ce que l'on
pense
La Vie n'est pas une saute d'humeur
Sur laquelle il faut tirer sa colère
Tirer sur tout ce qui bouge
Au nom de quelle loi ?
Tirer sur tout ce qui vit
Au nom de quelle foi ?
Tirer sur tout ce qui survit
Au nom de quel prétexte ?

(Fondjo, 2022, p. 60)

Le poète imprime discrètement sa présence à son discours. Cette réalité est justifiée par l'absence des déictiques personnels (*je* et ses variantes). En effet, selon Kerbrat-

Orecchioni (1980, p. 68), les déictiques sont « les éléments les plus voyants qui manifestent la présence du locuteur au sein de son énoncé ». La dissimulation du poète au sein de son propre discours s'explique par une atmosphère délétère, comme en témoigne le lexique dépréciatif : « saute d'humeur » (v. 4), « colère » (v. 5), « tirer » (v. 6, 8, 10) et la négation « La Vie *n'est point* » (v. 1), « Elle *n'est pas* toujours » (v. 2). Outre ces procédés, le malaise du poète se veut plus manifeste : « Au nom de quelle loi ? », « Au nom de quelle foi ? », « Au nom de quel prétexte ? » Les interrogations émises par le sujet lyrique sont des questions rhétoriques qui n'appellent aucune réponse du destinataire, dans la mesure où le discours épouse, dans ce contexte, la forme du monologue. Néanmoins, le poète, en sa qualité de porte-voix de son peuple, exprime des préoccupations collectives. Celles-ci portent, notamment, sur le rôle de la justice et de la religion, désignées métonymiquement par les lexies « loi » (v. 7) et « foi » (v. 9). Le constat est que ces deux institutions se sont détournées de leurs missions principales. Ce qui pousse le poète à affirmer qu'elles servent comme « prétexte » aux bourreaux, les ennemis de la « Vie » (v. 9), pour mettre à exécution leurs projets. Le point d'interrogation (v. 7, v. 9, v. 11) insiste sur une intonation montante qui traduit l'inquiétude du poète dont la volonté est de prendre ses distances avec la société qui banalise constamment la « Vie ».

En somme, le déictique personnel *je* et les suprasegmentaux : les points (d'exclamation, de suspension, d'interrogation) et la virgule, sont de puissants supports d'expressivité². Ces unités subjectives entrent en relation avec d'autres procédés, tout aussi importants (le lexique, la typographie, la forme syntaxique des phrases), pour rendre compte du positionnement du poète. Ils insufflent un rythme aux textes, à partir d'une scène générique singulière.

3. Les métaphores de la vie

Selon Dessons (2005, p. 63), « l'image tient une place particulière dans l'étude du poème. Elle présente en effet la particularité paradoxale d'être une composante essentielle du langage poétique ». Cette thèse a été longtemps défendue par plusieurs poéticiens, dont le plus illustre, Jakobson (1977), qui a soutenu que l'image littéraire en général et la métaphore en particulier sont des marques, par excellence, de poéticité, c'est-à-dire des faits dominants, dans le texte poétique. Le langage poétique, dans l'œuvre de Jean-Baptiste Fondjo, se prête à une analyse stylistique, à travers l'examen de la métaphore. Celle-ci se définit comme un poste énonciatif à partir duquel le sujet lyrique entend valoriser la vie (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 139). En d'autres termes, la métaphore, comme le relèvent Dessons et Meschonnic (2005), est un *mode de signifier*³ qui met en évidence la subjectivité du poète, comme en témoignent ces vers :

Poésie ! Poésie ! Poésie !
 Vie ! Vie ! Vie !
 Oh ! Merveille d'un créateur intelligent
 La Vie est une sublime poésie
 Une poésie vitale

² La présence massive du déictique personnel *je* dans un discours poétique se comprend comme un phénomène expressif qui témoigne de la subjectivité du locuteur. L'absence de cette unité déictique, dans un segment de discours, est une stratégie discursive, un fait stylistique expressif appelé contremarquage (Molinié, 1986).

³ Concept de Meschonnic qui peut se définir comme activité du langage qui produit la signifiante.

Une magnifique poésie
Qu'il faut psalmodier loin des crépitements sauvages

(Fondjo, 2022, p. 32)

Cet extrait met en relief la métaphore *in praesentia* dont la métaphore appositive. Cette dernière met en présence, dans un segment de discours, un terme apposant (en apposition) qui joue le rôle de comparant et un terme apposé qui assure la fonction de comparé (Jenny, 2011). Le vers 2 et le vers 3 reposent sur la métaphore dite appositive : « Vie ! Vie ! Vie ! // Oh ! Merveille d'un créateur intelligent ». La lexie « Vie » est le comparé (Cé) et le syntagme nominal « Merveille d'un créateur intelligent » est le comparant (Ca). Le comparant est un tour périphrastique, une figure expansive du comparé « Vie ». Le mot « merveille » réfère à une réalité qui suscite une grande admiration, du fait de ses qualités exceptionnelles, voire surnaturelles. Cette idée se lit dans l'emploi de l'interjection « Oh ! » qui assure une sorte de transition entre le comparé (Cé) et le comparant (Ca). La métaphore appositive procède, dans ce contexte, à une reconsidération du comparé, en le revalorisant. Bacry (1992, pp. 102-103) affirme, à cet effet, que la périphrase s'appuie sur « une relation métaphorique et a souvent des visées amplificatoires. Elle est plus noble, plus impressionnante, plus puissante que le mot simple ».

Du vers 4 au vers 6, le discours donne à observer des métaphores *in praesentia* de type prédicatif, construites avec la copule « être » : « La Vie est une sublime poésie » (v4) // « Une poésie vitale » (v. 6) // « Une magnifique poésie » (v. 7). Dans le vers 4, la lexie « Vie » est le comparé et le syntagme nominal « sublime poésie » est le comparant. Le comparé est doté d'un sème /abstrait/, tandis que le comparant « poésie » contient un sème /concret/. La poésie est une pratique littéraire qui fait appel à des représentations comme la beauté ou la musique (Vaillant, 1992, pp. 18-19). La « Vie », selon le poète, est belle. Elle mérite d'être valorisée et chantée. Elle s'oppose à la mort qui inspire la tristesse. La vie n'est plus une réalité fugace, mais elle se transforme en une réalité concrète, un bonheur que chacun doit expérimenter et promouvoir. Du vers 5 jusqu'au vers 6, la métaphore dite attributive repose sur une ellipse du comparé « Vie ». Cette forme d'écriture participe d'une rhétorique de l'économie langagière. Elle insiste sur les comparants « poésie vitale » et « magnifique poésie ». Les comparants sont mis ici en valeur et connotent la beauté ou l'art, comme le souligne le mot « poésie ». Cette thèse est renforcée par les épithètes subjectives, à valeur méliorative « sublime » et « vitale », tantôt postposées, tantôt antéposées au substantif « poésie ». La constante C, la lexie « Vie », est le comparé. La variable V regroupe les comparants « sublime poésie », « poésie vitale », « magnifique poésie ». La constante souligne l'aspect singulier et le caractère unique de la « Vie ». La variable repose sur des périphrases et traduit les multiples facettes de cette « Vie » et évoque, par ailleurs, le dynamisme et un sentiment de gaieté. Le poète enrichit le terme de référence, le comparé « Vie », en le désignant sous des réalités nouvelles, prises en charge, cette fois-ci, par les comparants. Le poète fait la promotion de la « Vie » qui procure la joie. Le bonheur de la « nouvelle vie » est source d'élévation spirituelle. Elle prend, de ce fait, le pas sur les vicissitudes du moment, désignées par l'expression « crépitements sauvages » (v. 7). Le verbe « psalmodier » (v. 7) qui le précède, dans la même chaîne syntaxique, vient renforcer ce postulat. Cet emploi

revêt une connotation spirituelle. Cette dernière idée est manifeste dans les vers ci-après :

La Vie vient... oui elle vient
 Cette Vie majuscule promise
 Viendra à coup sûr
 Pour essayer les urines paludéennes
 De tous les cœurs en souffrances
 La vie vient comme une pluie longtemps attendue

(Fondjo, 2022, p. 47)

La métaphore *in absentia* s'appréhende comme la figure dominante dans cet extrait. Le vers « La Vie vient » est une métaphore *in absentia* à pivot verbal dont la structure syntaxique ressortit à la forme [sujet + prédicat]. Selon Jenny (2011), « le présupposé de la relation sujet-verbe est que sujet et verbe ne comportent pas de traits sémantiques exclusifs l'un de l'autre. » La lexie « Vie » comporte les sèmes /non-animé/ et /abstrait/. Le prédicat « vient » contient un sème /animé/. Le sujet (S) et le prédicat (P) ont, de ce fait, des traits sémantiques incompatibles. La métaphore *in absentia* repose sur le verbe « vient » qui est le comparant. Il modalise un terme non littéral au sein de la relation grammaticale « sujet-verbe ». Le terme littéral absent, en l'occurrence le comparé, est le verbe « poindre ». La vie, à l'instar d'un soleil attendu, point désormais à l'horizon avec toutes ses promesses. Ce postulat est justifié par la métaphore adjectivale « Cette Vie majuscule promise » (v. 2). Dans cette séquence, le substantif « Vie » et l'adjectif postposé « majuscule » ont des traits sémantiques opposés. L'épithète « majuscule », terme comparant occurrent dans l'énoncé, modalise une notion non littérale. Le terme littéral absent, élément comparé, peut être mis en rapport avec les idées de grandeur, d'importance et de sacré qui s'opposent à la banalité. En d'autres termes, la « Vie majuscule » est une expression métaphorique qui sert à exprimer le caractère sacré de la « Vie ». Une telle thèse est renforcée par la majuscule qui porte sur le phonème [V]. Cette vie se comprend comme la promesse du « créateur intelligent » (p. 32). Le syntagme nominal « Vie promise » apparaît alors comme la recreation du cliché biblique « Terre promise », désigné sous l'appellation « Pays de Canaan ». Selon les religions révélées, la terre de Canaan serait promise par Dieu au peuple d'Israël. Ce territoire marque le passage d'une "ancienne vie" à une "nouvelle vie". La "nouvelle vie" consacre le bonheur et la paix éternels. Cette idée se lit à travers la métaphore du renouveau « essayer les urines paludéennes ». La vie est assimilée à « une pluie longtemps attendue » (v. 6). Le terme « pluie » revêt une connotation méliorative et suggère, dans ce contexte, la fécondité, la prospérité et le bonheur.

Une telle situation pousse le locuteur-poète à rejeter la vie que mènent les hommes et à appeler de tous ses vœux la « Vie promise » :

J'en ai marre de cette vie
 Faite de publicités séduisantes
 Qui appâtent les esprits lubriques
 Aux envies précoces
 Aux désirs atroces
 Et aux passions sanguines
 Qui ruissellent telle une rivière
 Se nourrissent de projets macabres

Et d'ambitions félonnes
Ces fourmis félines dansent sans cesse
Au rythme des battements mortels
De leurs cœurs impatients
De ligoter la Vie dans leur organisme carcéral

(Fondjo, 2022, p. 68)

La graphie expressive de la lexie « vie » (v. 1) retient l'attention du fait de la minuscule du phonème [v]. Riffaterre (1971, p. 12) qualifie ce phénomène de contraste stylistique. En effet, dans le vaste réseau signifiant, le poète dont la présence se signale de façon explicite à travers le déictique personnel *je*, oppose la « Vie majuscule promise » (Fondjo, 2022, p. 47) à la « vie // Faite de publicités séduisantes » (Fondjo, 2022, p. 68). La « vie minuscule » est à l'origine de la désolation, comme le souligne la densité du lexique dépréciatif : « publicités séduisantes » (v. 2), « esprits lubriques » (v. 3), « envies précoces » (v. 4), « désirs atroces » (v. 5), « passions sanguines » (v. 6), « projets macabres » (v. 8), « ambitions félonnes » (v. 9), « fourmis félines » (v. 10), « battements mortels » (v. 11), « cœurs impatients » (v. 12), « organisme carcéral » (v. 13). Soit onze occurrences du lexique dépréciatif, sur un total de treize vers que compte en tout ce passage. Ce qui revient à environ une occurrence par vers. La « vie // Faite de publicités » est donc au service du mal et de l'intérêt égoïste des « fourmis félines ».

Le poète exprime son inconfort devant cette réalité à travers les métaphores *in absentia* à pivot adjectival traduites, ici, par les syntagmes nominaux : « esprits lubriques », « passions sanguines », « organisme carcéral », pour ne citer que ceux-là. Les substantifs « esprits », « passions », « organisme » et les épithètes « lubriques », « sanguines », « carcéral » partagent des sèmes exclusifs l'un de l'autre. Les comparants modalisent un terme non littéral, au sein de la relation grammaticale [substantif + épithète (comparant)]. La métaphore adjectivale « esprits lubriques » repose sur une métonymie. L'emploi « esprits » sert à désigner certains individus, tandis que le comparant « lubriques » évoque les plaisirs de la chair. Les « esprits lubriques » sont des individus qui sont portés vers les plaisirs de la chair. Cette vie est remise en cause par le poète, dans la mesure où elle est à l'origine de la chute. Quant à la deuxième métaphore « passions sanguines », elle repose sur l'hyperbole. Le comparant « sanguines » modalise un comparé absent qui peut se traduire, en contexte, par le terme « meurtrières ». Le poète a l'impression d'être pris dans un étau, une sorte de prison, comme le suggère le mot « carcéral », dans la métaphore « organisme carcéral ». L'organisme dont il est question est le grand corps social malade. Cette thèse est explicitée par la métaphore de la torture « ligoter la Vie ». La métaphore adjectivale « fourmis félines » (v. 10) est l'autre appellation des « esprits lubriques » (v. 3). Les métaphores adjectivales visent donc à « révéler l'inconnu et l'essentiel » (Fromilhague, 2010, p. 90). Le projet du poète est de révéler la nature de tous les individus qui s'adonnent à cette « vie // Faite de publicités séduisantes » (v. 1-v. 2).

La métaphore est une stratégie discursive qui rend compte de la subjectivité du poète. Celui-ci exprime tout son attachement à la « Vie majuscule promise » qui procure le bonheur, et rejette la « vie faite de publicités ». Cette dernière provoque la

chute et conduit à la mort. Le discours poétique met ainsi en présence la « Vie » et la mort et invite le lecteur à choisir la « Vie ».

Conclusion

Le but de cette réflexion était d'étudier, sous le prisme de la stylistique de l'énonciation, le discours poétique, dans *Symphonie musicale : pour une poésie de la Vie* de Jean-Baptiste Fondjo. La première partie du travail s'est intéressée aux questions d'ordre théorique. Elle a justifié les enjeux d'une stylistique de l'énonciation, tributaire de la linguistique du discours de Kerbrat-Orecchioni et de Maingueneau, des réflexions de Riffaterre et de Molinié en stylistique, et des travaux de Delas et de Filliolet sur la totalisation des niveaux d'analyse. Cette approche a permis d'interroger le sens des poèmes dont le fonctionnement mobilise trois dominantes, en l'occurrence les déictiques, les marques suprasegmentales et la métaphore. Le déictique personnel *je* et les marques suprasegmentales témoignent de la subjectivité d'un poète engagé dans un combat pour la promotion de la vie. La forte présence de ces marques linguistiques dans le discours poétique se comprend alors comme une stratégie d'adhésion du locuteur au message émis. La présence amoindrie de ces indices de subjectivité dans le texte traduit, à rebours, la distance que le locuteur-poète prend vis-à-vis de la réalité décrite. En ce qui concerne le second procédé dominant, la métaphore s'est révélée comme une écriture qui valorise la vie. Ce procédé énonciatif met en présence deux modes de vie, notamment la « Vie majuscule promise » (Fondjo, 2022, p. 47) et la « vie // Faite de publicités séduisantes » (Fondjo, 2022, p. 68). Le poète invite son lecteur à pratiquer la première « Vie », car elle procure le bonheur, contrairement à la seconde « vie » qui provoque la chute et débouche sur la mort. Un tel projet d'écriture est rendu possible par l'activation du système énonciatif de son art poétique qu'il qualifie de poésie.

Bibliographie

- BACRY, P. (1992). *Les figures de style*. Paris : Belin.
- BALLY, C. (1926). *Le Langage et la vie*. Genève : Droz.
- BENVENISTE, É. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. *Langages*, 17, pp. 12-18.
- CATACH, N. (1980). La ponctuation. *Langue française*, 45, pp. 16-27. <https://doi.org/10.3406/lfr.1980.5260>
- DELAS, D. & FILLIOLET, J. (1973). *Linguistique et Poétique*. Paris : Larousse.
- DESSONS, G. (2005). *Introduction à l'analyse du poème*. Paris : Armand Colin.
- DESSONS, G. & MESCHONNIC, H. (2005). *Traité du Rythme. Des vers et des proses*. Paris : Armand Colin.
- FONDJO, J.-B. (2022). *Symphonie musicale : pour une poésie de la Vie*. Paris : L'Harmattan.
- FROMILHAGUE, C. (2010). *Les figures de style*. Paris : Armand Colin.
- JAKOBSON, R. (1977). *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil.

- JENNY, L. (2011). Les Figures d'analogie, pp. 1-19. https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/15-Les_Figures_Danalogie.pdf [15/03/2023].
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980). *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.
- KLEIBER, G. (1986). Déictiques, embrayeurs, « token-réflexives », symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? *L'Information Grammaticale*, 30, pp. 3-22. <https://doi.org/10.3406/igram.1986.2122>
- MAINGUENEAU, D. (2007). Genres de discours et modes de généralité. *Le français d'aujourd'hui*, 159, pp. 29-35. <https://doi.org/10.3917/lfa.159.0029>
- MAINGUENEAU, D. (2014). *Discours et analyse du discours*. Paris : Armand Colin.
- MOLINIE, G. (1986). *Éléments de stylistique française*. Paris : PUF.
- RIFFATERRE, M. (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion.
- VAILLANT, A. (1992). *La Poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*. Paris : Nathan.

La ville comme lieu de mémoire : représentations de la ville de Bruges dans *Bruges-la-Morte* (1892) et *Le Carillonneur* (1897) de Georges Rodenbach

*The city as a place of memory: representations of the city
of Bruges in Bruges-la-Morte (1892) and Le Carillonneur (1897)*
by Georges Rodenbach

Elena Dineva

Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid », Bulgarie

 <https://orcid.org/0000-0001-5842-2888>

endineva@uni-sofia.bg

Résumé : Cet article se propose de tracer l'image de la ville de Bruges, telle qu'elle se présente dans les deux romans de l'écrivain belge Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte* (1892) et *Le Carillonneur* (1897). En revêtant l'aspect d'un personnage principal à part entière, la ville de Bruges participe aux parcours mnémoriques des deux protagonistes, le veuf Hugues Viane et le jeune architecte Joris Borluut, qui devient le carillonneur de la ville. Il s'agit d'une image complexe à l'intérieur de laquelle la cité flamande se manifeste d'abord comme un espace symbolique que les protagonistes explorent, s'approprient, intériorisent et qui ne cesse de tenir en éveil leur mémoire individuelle. Bruges sera ensuite évoquée comme une scène de conflit entre l'ancien et le nouveau, autrement dit entre, d'une part, l'ordre préétabli et immuable qui gère la vie des deux hommes, et, d'autre part, tous les éléments perturbateurs qui cherchent à s'y infiltrer pour déstabiliser leur équilibre affectif. Enfin, analysée à travers le prisme de la mémoire, la cité flamande sera définie comme un espace fortement féminisé dont les caractéristiques principales nous tenterons de mettre en évidence dans la dernière partie de cet article.

Mots-clés : *Bruges-la-Morte*, *Le Carillonneur*, Bruges, ville, mémoire.

Abstract: This paper discusses the image of the city of Bruges, as represented in Belgian writer Georges Rodenbach's novels *Bruges-la-Morte* (1892) and *Le Carillonneur* (1897). By acquiring the dimension of a full-fledged character, the city of Bruges participates in the mnemonic journeys of the two protagonists, the widower Hugues Viane and the young architect Joris Borluut who becomes the city's bell ringer. It is a complex image within which the Flemish city first appears as a symbolic space that the novels' main protagonists explore, appropriate, internalize and which never ceases to keep their individual memory awake. Bruges will then be evoked as a scene of conflict between the old and the new, in other words between, on the one hand, the pre-established and immutable order which manages the life of the two men, and, on the other hand, all the disruptive elements that seek to penetrate it in order to destabilize their affective balance. Finally, analyzed through the prism of memory, the Flemish city of Bruges will be defined as a highly feminized space whose main characteristics we will try to highlight in the last part of this paper.

Keywords: *Bruges-la-Morte*, *Le Carillonneur*, Bruges, city, memory.

Introduction

Selon Jean-François Perrin, qui a réalisé une excellente étude consacrée au rapport étroit entre la mémoire et l'histoire dans le roman *Bruges-la-Morte*, « toute cité d'élection tend à devenir, pour qui l'a voulue telle, un théâtre de mémoire » (Perrin, 2022, p. 35). Il est incontestable que Georges Rodenbach s'en tient à ce principe dans l'évocation de la ville de Bruges, cette « ville vaporeuse dont il [Rodenbach] a fixé la physionomie pour la postérité » (Gorceix, 1997, p. 5) et qui traverse de part en part son œuvre poétique aussi bien que ses deux romans, notamment *Bruges-la-Morte* et *Le Carillonneur*. Tout, dans ces romans faisant l'objet de notre étude, contribue à cette mise en scène de la ville. À travers un dense réseau de rapports analogiques qui la rattachent aux personnages principaux, celle-ci revêt elle-même l'aspect d'un personnage principal tout en jouant le rôle d'une scène sur laquelle évolue l'action romanesque.

En effet, dans l'esprit des idées de Pierre Nora, les deux romans de Rodenbach mettent particulièrement bien en valeur la capacité de la mémoire de s'incarner en des lieux concrets (Nora, 1992, p. 20). Cela étant, les deux intrigues gravitent autour de quelques lieux emblématiques et facilement reconnaissables de la ville de Bruges qui permettent à la mémoire, aussi bien individuelle que collective, de se spatialiser (Bachelard, 1957, p. 28) et, par-là, d'acquérir des dimensions beaucoup plus concrètes. Étudier en parallèle *Bruges-la-Morte* et *Le Carillonneur* permet par ailleurs de suivre le déplacement progressif de l'accent de la mémoire individuelle vers la mémoire collective, processus lors duquel le lien intrinsèque entre les protagonistes et la ville de Bruges reste intact, ou, mieux encore, se solidifie.

Cela étant, dans *Bruges-la-Morte* le passé historique de l'ancienne cité flamande aux reflets mystiques est mis au service du drame personnel d'un veuf, Hugues Viane, qui, en se fiant à son sens inné des correspondances, choisit le décor brugeois pour y vivre le deuil de sa femme décédée cinq ans auparavant. *Le Carillonneur* est publié en 1897, cinq après la parution de *Bruges-la-Morte*. Le lecteur y devient témoin d'un changement de la perspective en fonction duquel l'histoire personnelle du personnage principal, Joris Borluut, le jeune architecte nommé également carillonneur de Bruges, reste dans une certaine mesure subordonnée à celle de la ville. La ville dépasse ainsi, dans ces deux romans, le cadre d'une simple toile de fond de l'action romanesque. Élevée au rang de personnage principal, ce qui est d'ailleurs annoncé dès l'*Avertissement* de *Bruges-la-Morte* où Rodenbach déclare que les paysages décrits participent « à l'événement même du livre » (Rodenbach, 1998, *Avertissement*), c'est aussi un lieu de questionnement historique et personnel. La ville inspire et dissuade les protagonistes. Dotée de pouvoirs suggestifs impressionnants, elle les façonne à son gré. Lieu de mémoire imbibé de plusieurs siècles d'histoire et de traditions culturelles et artistiques, la cité flamande s'associe également, selon le principe symboliste des analogies, aux différents états d'âme des personnages principaux. De cet enchevêtrement subtil de la mémoire individuelle et de la mémoire collective naît une image pluridimensionnelle de Bruges, rattachée par des liens très complexes aux destins des personnages, que nous tenterons de retracer dans la présente étude.

Celle-ci s'articulera à cet effet autour de trois axes principaux que l'analyse des deux romans permet de dégager. En premier lieu, la ville de Bruges sera présentée comme un espace symboliquement chargé et qui ne cesse de tenir en éveil la mémoire individuelle des personnages principaux. En deuxième lieu, la ville sera évoquée comme une scène de conflit entre l'ancien et le nouveau, autrement dit entre, d'une part, l'ordre préétabli, immuable qui gère la vie de Hugues Viane et de Joris Borluut et, d'autre part, tous les éléments perturbateurs qui cherchent à s'y infiltrer pour déstabiliser l'équilibre affectif des deux personnages. Enfin, conçue à travers le prisme de la mémoire, Bruges se donnera à voir comme un espace fortement féminisé dont nous tenterons de mettre en évidence les caractéristiques principales dans la dernière partie de cet article. L'ophélisation de la ville (Bachelard, 1942, p. 121), qui sera abordée ici, n'est pas sans rappeler la pulsion incontrôlable des protagonistes rodenbachiens de plonger au plus profond de leur âme pour en explorer les recoins les plus sombres, entreprise qui sera, comme on va le voir, vouée à l'échec et aboutira à leur mort.

1. De la ville réelle à la ville symbolique

En étudiant l'idée de la mémoire dans les deux romans de Rodenbach, il faut noter que celle-ci se déploie dans un rapport très étroit avec la ville, perçue comme un espace à la fois très concret (en témoignent les multiples références et toponymes facilement identifiables) et fortement symbolique. Dans cet ordre d'idées, en enchevêtrant des éléments réalistes dans la représentation symbolique de la cité flamande, Rodenbach invite son lecteur à concevoir cette dernière comme un *topos* aussi bien que comme un *trope* (Hibbitt, 2017, p. 352).

Hugues Viane s'installe à Bruges parce que cette ville correspond à son état d'âme. Il choisit la cité flamande dans l'espoir de pouvoir y vivre le deuil de son épouse morte. Or, comme le souligne à juste titre Piotr Śniedziwski en se référant à Freud, le veuf s'avère incapable d'effectuer ce travail de deuil susceptible de le libérer du poids du passé et de lui redonner par conséquent la maîtrise de sa propre vie (Śniedziwski, 2019, p. 51). Joris, lui, est admiratif face à l'architecture magnifique de Bruges. L'objectif principal de sa vie est notamment de préserver l'aspect authentique de la ville à travers la restauration fidèle des anciennes demeures dont il cherche à préserver le charme. Les deux figures féminines qui marqueront profondément sa vie, les sœurs Barbe et Godelieve, les deux filles de l'antiquaire Van Hulle, n'interviennent que plus tard dans la relation qui s'établit entre le jeune architecte et la ville. David Paigneau met particulièrement bien en relief le rapport intime entre la ville flamande et les protagonistes des deux romans tout en soulignant que celui-ci constitue le principe unificateur de toute l'œuvre de Rodenbach :

Les interactions entre l'évolution intérieure des protagonistes et leurs déambulations dans l'espace d'une ville conçue soit comme leur interlocutrice privilégiée, soit comme leur alter ego, constituent l'un de ces principes unificateurs qui assurent la cohérence d'ensemble des écrits de l'auteur (Paigneau, 2020, p. 5).

En outre, une des raisons principales pour lesquelles Hugues Viane et Joris Borluut se sentent attirés par Bruges, c'est son aspect de ville-musée hors du temps. Partageant le même sort de personnages solitaires voire seuls, chacun d'eux construit, à l'intérieur de cette ville-musée son propre musée, refuge de la réalité austère et difficile à vivre : pour Hugues, c'est sa propre demeure située au Quai du Rosaire, tandis que pour Joris, c'est le beffroi qui surplombe la cité flamande.

En même temps, ces endroits-refuges participent aux parcours que les deux hommes effectuent à l'intérieur de la ville et en marquent tant leur point de départ que leur point d'arrivée. Il s'agit dans les deux cas de parcours mnémoniques lors desquels Hugues et Joris sont à la recherche d'éléments susceptibles de tenir leur mémoire éveillée : mémoire de la femme morte pour le veuf et mémoire de la ville pour le jeune architecte. Cela étant, si similaires qu'ils soient, ces parcours diffèrent en fonction des supports ou des éléments déclencheurs de mémoire qui y sont mis en œuvre.

Ainsi, dans *Bruges-la-Morte*, Rodenbach fait de la mémoire affective du héros le fil rouge de l'intrigue. Tout en transformant son roman en une sorte d'apologie de la ville de Bruges, pour ranimer constamment la mémoire de Hugues, l'écrivain y mise sur des images *virtuelles* plutôt que sur des lieux à proprement parler. On suit facilement les déambulations du veuf à l'aide de quelques repères que Rodenbach nous fournit, mais la ville elle-même ressemble plutôt à une ville hantée dépourvue, à quelques exceptions près, de toute présence humaine, sensation renforcée d'ailleurs par les clichés photographiques intercalés entre les pages de l'édition originale. Hugues guide le lecteur à travers une ville irréelle, immatérielle. Le paradigme de ces éléments déclencheurs de mémoire est clairement centré sur l'image de la femme dont le veuf est en deuil. Obsédé par ses souvenirs, il transforme sa demeure en musée, voire en « un vrai sanctuaire » (Komandera, 2011, p. 42) conservant toutes les traces, objets et images qui lui rappellent sa femme défunte. L'intérêt du lecteur est particulièrement attiré par la chevelure de la morte conservée dans un coffret de verre et trônant au centre du salon de la demeure solitaire dont elle constitue l'âme.

Pour ce qui est du *Carillonneur*, Rodenbach y assujettit la mémoire de Joris Borluut à une conscience mémorielle supérieure, à la mémoire historique de la communauté et de la ville entière. Joris est l'architecte de Bruges. Celle-ci lui apparaît par conséquent beaucoup plus tangible : il en restaure les façades, redonne la vie à ses pierres anciennes. Conçue dans cette perspective, pour être réactivée, la mémoire de Joris nécessite un autre type de support qui lui est fourni par la ville en tant que telle, dans ce qu'elle a de plus matériel. L'accent se déplace donc des *images de mémoire* aux *lieux de mémoire* à proprement parler. À travers ce processus, un autre visage de la ville prend progressivement forme dans *Le Carillonneur* : plus palpable et concret que celui qu'on retrouve dans *Bruges-la-Morte* et qui sera esquissé, entre autres, dans la partie suivante de notre texte.

2. De la ville croyante à la ville nouvelle

Outre cet aspect de la ville perçue comme un espace mobilisant la mémoire des protagonistes, il y a d'autres aspects de celle-ci qui sont mis en valeur par Rodenbach dans ses deux romans. Il s'agit d'une part de la ville dont la mer s'est retirée après

l'ensablement du canal de Zwyn, figée dans une sorte d'atemporalité et susceptible de garder intacte le souvenir de son passé flamand aux reflets mystiques et religieux, et d'autre part, de la ville nouvelle, dont le projet de construction est au cœur du *Carillonneur*, une ville revivifiant l'image de l'autre Flandre, celle des richesses, des relations commerciales et culturelles intenses.

Il est évident que Rodenbach opte pour ce premier aspect pour construire *Bruges-la-Morte*, ce qui lui vaut d'ailleurs plusieurs critiques acerbes de la part de ses compatriotes, mais ce qui est également en même temps à l'origine du succès du roman essentiellement sur la scène littéraire française à laquelle il apporte une touche d'exotisme nordique en cette fin de siècle. En effet, cette Bruges « qui paraît presque humaine » (Rodenbach, 1998, *Avertissement*), selon l'auteur, revêt « un visage de Croyante » (Rodenbach, 1998, p. 197) dès le début du roman et cette image se concrétise au fur et à mesure que la narration progresse. Le narrateur note dès le premier chapitre que la ville fournit à Hugues des analogies à son deuil. Le silence infini qui l'enveloppe lors de ses promenades rappelle un silence religieux transformant toute la ville en une sorte de temple, mieux encore de tombeau. Mais, paradoxalement, ce n'est que dans cette ambiance mortuaire que le veuf est en mesure de poursuivre sa vie car « la vie ne lui serait supportable qu'ici » (Rodenbach, 1998, p. 66). Atténuant sa douleur, le décor brugeois permet à Hugues de mieux se remémorer son souvenir de la morte dont le visage se reflète tout le long des canaux muets. Indissolublement lié à l'élément aquatique, le paysage urbain s'inscrit ainsi parfaitement bien dans l'« esthétique du reflet » (Malinowski, 2003, p. 178). Cette image de la ville qui aspire la mort et sur laquelle s'ouvre le roman est en harmonie parfaite avec l'état d'âme du veuf jusqu'au moment où, au chapitre II, il rencontre au hasard d'une de ses promenades habituelles le long des canaux, une jeune femme dont la ressemblance avec son épouse morte est troublante à tel point qu'il en reste sidéré :

À sa vue, il s'arrêta net, comme figé ; la personne, qui venait en sens inverse, avait passé près de lui. Ce fut une secousse, une apparition. Hugues eut l'air de chavirer une minute. Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe (Rodenbach, 1998, p. 77).

À partir de ce moment-là, il délaisse, dirait-on, la ville, du moins le temps que durera l'illusion que la femme réelle, Jane Scott, qui s'avère une danseuse de théâtre, pourrait se substituer à la femme morte. Depuis cette rencontre fatale, toutes les actions du veuf sont guidées par son désir de calquer l'image de la femme morte sur celle de la femme vivante. Ce n'est qu'au moment de la prise de conscience de l'échec de son projet mental que Hugues se retournera de nouveau vers la ville dont « les cloches tintaient si pâles, si lointaines » (Rodenbach, 1998, p. 186). Ainsi, petit à petit, la ville reprend son empire sur Hugues qui commence à s'éloigner de Jane.

Or, le veuf redécouvre cette fois Bruges sous un autre angle : ce n'est plus la ville qui est censée faire revivre son souvenir de la femme morte, mais une autre Bruges qui éveille en lui un sentiment religieux très fort, le faisant réfléchir au péché qu'il a commis et au salut de son âme. Dans cet ordre d'idées, Jean-François Perrin remarque à juste titre que la ville de Bruges « lui offre à parcourir les stations d'une sorte de pèlerinage dans son théâtre de mémoire catholique de façon que sa propre mémoire chrétienne y renaisse » (Perrin, 2022) :

Dans les rues vides où de loin en loin un réverbère vivote, quelques silhouettes rares s'espaçaient, des femmes du peuple en longue mante, ces mantes de drap, noires comme les cloches de bronze, oscillant comme elles. Et, parallèlement, les cloches et les mantes semblaient cheminer vers les églises, en un même itinéraire. Hugues se sentait conseillé insensiblement. Il suivait le sillage. Il était regagné par la ferveur ambiante. La propagande de l'exemple, la volonté latente des choses l'entraînaient à son tour dans le recueillement des vieux temples (Rodenbach, 1998, pp. 198-199).

Bref, la rencontre avec Jane marque une rupture dans la manière initiale dont le veuf perçoit la ville. Cessant de l'associer à la femme morte, celui-ci redécouvre la « vraie » Bruges, celle dont le mysticisme l'enveloppe tout doucement afin de le mener vers la prise de conscience du salut impossible qui aboutira à la fin du roman au meurtre de Jane que Hugues étrangle en se servant de la tresse de la morte. Ainsi, la relique sacrée se transforme vite en instrument de la mort. L'harmonie entre la ville et le veuf, qui vole en éclats avec l'entrée en scène de Jane, se voit rétablie. Bercé par le son des cloches dont le tintement marque la fin de la procession de Saint-Sang, Hugues tente d'entonner lui aussi leur mélodie en répétant :

« Morte... morte... Bruges-la-Morte... » d'un air machinal, d'une voix détendue, essayant de s'accorder : « Morte... morte... Bruges-la-Morte... » avec la cadence des dernières cloches, lasses, lentes, petites vieilles exténuées qui avaient l'air — est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe ? — d'effeuiller languissamment des fleurs de fer ! (Rodenbach, 1998, p. 273).

En plus du décor qui est marqué par un aspect religieux très prononcé, l'image de la ville croyante se présente également à travers des lieux de culte réels qui parsèment le texte : au début, Hugues se rend souvent à l'église de Notre-Dame pour y contempler les tombeaux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, ensuite son pèlerinage l'emmène à la basilique du Saint-Sauveur, mais il préfère surtout, en cherchant un remède à son mal, se rendre à l'hôpital Saint-Jean où il peut se délecter à loisir du chef-d'œuvre de Memling la *Châsse de Sainte-Ursule* : un reliquaire en forme d'église gothique présentant sur ses côtés l'histoire de la sainte et des onze mille vierges qui l'accompagnent. Lors d'une de ses visites à l'ancien hôpital, Hugues, en fin connaisseur d'art, fait une description ekphrastique du reliquaire. Cette pause contemplative marque une rupture à l'intérieur du récit. Hugues est bouleversé :

Hugues s'émouvait. Il songeait à la foi de ces grands artistes de Flandre, qui nous laissèrent ces tableaux vraiment votifs – eux qui peignent comme on prie ! (Rodenbach, 1998, p. 210).

Ainsi cette Bruges héritière d'une tradition artistique séculaire s'associe dans le roman au catholicisme exemplaire dont le veuf enfreint les dogmes. La ville est présentée comme « un exemple de piété et d'austérité, la contagion d'un catholicisme induré dans l'air et dans les pierres » (Rodenbach, 1998, p. 211).

Cet aspect à la fois religieux et artistique de la cité flamande est développé par Rodenbach à travers la représentation du béguinage. On pourrait y voir une sorte de condensation de l'image de la ville croyante : un enclos bien préservé du reste de la ville, ayant sauvé l'esprit des anciens maîtres flamands. Effaçant subtilement la frontière entre la réalité tangible et l'art, Rodenbach recourt de nouveau à une

description ekphrastique grâce à laquelle le lecteur a l'impression de s'abandonner à la contemplation paisible d'un tableau :

Déjà, ici, le silence d'une église ; même le bruit des minces sources du dehors, dégoulinées dans le lac, arrivant comme une rumeur de bouches qui prient ; et les murs, tout autour, des murs bas qui bornent les couvents, blancs comme des nappes de Sainte Table. Au centre, une herbe étoffée et compacte, une prairie de Jean Van Eyck, où paît un mouton qui a l'air de l'Agneau pascal. Des rues, portant des noms de saintes ou de bienheureux, tournent, obliquent, s'enchevêtrent, s'allongent, formant un hameau du Moyen Âge, une petite ville à part dans l'autre ville, plus morte encore. Si vide, si muette, d'un silence si contagieux qu'on y marche doucement, qu'on y parle bas, comme dans un domaine où il y a un malade (Rodenbach, 1998, p. 158).

Aussi, dans *Bruges-la-Morte* Rodenbach construit-il une image complexe de la ville, à la fois matérielle et immatérielle, lointaine et proche de ceux qui y séjournent, mais qui reste immuable dans sa fonction de correctif de leur comportement. Revêtant l'aspect d'un personnage principal et fortement humanisée, elle façonne ses habitants « selon ses cloches et ses sites » (Rodenbach, 1998, *Avertissement*).

Le Carillonneur reprend certains éléments de cette Bruges croyante et en rajoute d'autres. Mais, aux côtés de la ville au visage religieux, l'écrivain met en place une ville nouvelle dont la représentation est certainement influencée par le progrès technique et l'accélération de l'Histoire qui marquent profondément la fin du siècle. Sensible à ces changements, Rodenbach élargit la perspective en ce qui concerne la représentation de la ville de Bruges dans son deuxième roman en y bâtissant une image assez ambivalente parce que tiraillée entre modernité et Histoire, mais aussi entre mémoire et histoire individuelle et collective.

En effet, *Le Carillonneur* synthétise la conviction post-romantique selon laquelle la remise à neuf de l'ancien, la restauration sont conçues comme une infraction au respect du passé qui se voit en quelque sorte sacralisé. En ce sens, toute atteinte au passé se présente comme une profanation. La préservation de cet aspect sacré de la ville de Bruges est déterminante pour Joris. Le regard tourné des siècles en arrière, on dirait que le jeune homme cherche à reconstruire cette ville ancienne, imbibée de catholicisme, croyante, dont la beauté est dans le silence et dont la gloire est « de ne plus appartenir qu'à un peu de prêtres et de pauvres, c'est-à-dire à ceux qui sont les plus purs parce qu'ils ont renoncé. » (Rodenbach, 2008, p. 18). Par un subtil glissement de la perspective, Rodenbach établit une équation entre la ville croyante et la ville morte. Préserver la vie à travers la mort, telle est la tâche principale du jeune architecte-carillonneur. Le culte du passé côtoie dans cet ordre d'idées le culte de la mort. Ainsi, restaurer la ville revient à éveiller le souvenir du passé glorieux de Bruges. Cela étant, l'idée d'une ville rénovée, palpitante d'agitation et de vie, telle que la voit Farazyn, jeune avocat et porte-parole de ceux qui veulent rénover la ville, dans son projet, fait peur à Joris Borluut qui y perçoit une menace colossale pour l'avenir de la cité flamande. Cette idée entre en collision totale avec sa propre vision du beau. Joris se propose donc de préserver l'usure des demeures, de les restaurer, mais non pas de les rénover, c'est là qu'il faut chercher son idéal de beauté.

Travail délicat aussi, car le danger est double : celui de ne pas restaurer, de perdre ainsi de précieux vestiges qui sont les blasons d'une ville, l'anoblissement du présent par le passé ; et celui de trop restaurer, rajeunir, remplacer pierre par pierre, au point que la demeure et le monument n'aient plus rien de leur séculaire survie, ne soient plus qu'un simulacre, une copie trompeuse, le masque de cire, substitué, d'une momie, au lieu de son authentique visage, maquillé par les siècles. (Rodenbach, 2008, p. 36).

Joris doit se faire guérisseur de la ville. Il doit saisir le moment le plus propice pour intervenir et la sauver à la fois de sa décomposition totale et de son rajeunissement lui ôtant son charme séculaire : « Il faut se hâter, embaumer la mort, panser les sculptures, guérir les fenêtres malades, assister la vieillesse des murs » (Rodenbach, 2008, p. 35). Il y a donc quelque chose de foncièrement paradoxal dans le comportement du jeune homme : il a pour mission de faire revivre la gloire ancienne de la ville, mais dans sa conscience, la gloire de Bruges s'associe à la mort. Le jeune architecte devient ainsi à la fois l'éveilleur et l'embaumeur de Bruges :

Il fut l'embaumeur de cette ville. Morte, elle se fût décomposée, désagrégée. Il l'avait faite momie, dans les bandelettes de ses eaux inertes, de ses régulières fumées ; avec des dorures, aux façades, de la polychromie, comme de l'or et des onguents aux ongles, à la denture ; et le lis de Memling en travers du cadavre, comme l'ancien lotus sur les vierges d'Égypte. (Rodenbach, 2008, p. 35).

Les soins que Joris apporte à la ville sont par conséquent des soins qu'on apporte au corps d'un mort. Soigner la ville selon les dogmes religieux revient pour lui à croire en sa résurrection future. Or cette vie éternelle que Joris espère pouvoir lui rendre passe inévitablement par la mort. Restaurer sa beauté séculaire veut dire mettre en valeur son aspect mortuaire et rester fidèle à ce principe jusqu'au bout finit par coûter au jeune architecte et carillonneur sa propre vie.

En fin de compte, Joris n'arrive pas à défendre sa cause. Son projet est voué à l'échec. Trahi par ses amis et confrères qui votent en faveur du projet de construction d'un canal reliant Bruges à la mer, ayant vécu une déception amoureuse très amère après son mariage malheureux avec Barbe et la relation adultère avec sa sœur Godelieve, il décide de mettre fin à ses jours en se pendant à une des cloches du carillon. C'est Bruges-de-mer qui l'emporte sur Bruges-de-pierre. Les vagues du progrès et de la nouveauté déferleront et effaceront progressivement la mémoire gravée dans les pierres.

Mais avant d'en arriver à ce stade, Joris, à l'instar de Hugues, effectue dans le roman un parcours initiatique qui est profondément marqué par la force suggestive de la ville. Il n'est pas ici non plus tellement question de la ville réelle, mais d'une ville sous-jacente, invisible, autoritaire à sa manière. C'est cette ville-là justement que Rodenbach évoque dans *l'Avvertissement de Bruges-la-Morte*, une ville personnage au même titre que les autres personnages des deux romans. La Bruges de Hugues est une Bruges artistique, catholiquement austère, silencieuse, traversée par des canaux à l'eau stagnante qui orientent les déambulations du veuf. Celle de Joris, non moins artistique et catholique, est une ville de monuments, de façades, et surtout de beffrois et de clochers dont le chant ponctue le silence, mais aussi le quotidien de ses habitants. Cette fluctuation entre la solidité de la pierre et la fluidité de l'eau révèle

un autre aspect de l'image de la ville, une image mythique et atemporelle dont il sera question dans la dernière partie de notre texte.

3. La ville et la femme ou la ville-femme ?

Dans *Bruges-la-Morte* et *Le Carillonneur*, la représentation de la ville de Bruges dépasse largement, comme nous l'avons déjà noté, le cadre d'une simple toile de fond de l'action romanesque. Grâce à son statut de personnage à part entière, la ville se dote dans les deux romans de traits féminins qui attirent fatalement les deux personnages masculins, notamment Hugues et Joris. L'étude comparée des deux textes permet d'avancer l'idée que, étant conçue comme un espace rêvé, onirique, irréel, la ville dans *Bruges-la-Morte* se prête tout de même plus facilement à ce processus de féminisation qui traverse le roman de part en part : « Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges » (Rodenbach, 1998, p. 69), s'exclamera le narrateur. Cette identification de la femme morte avec la ville est déterminante pour l'évolution de l'intrigue et active constamment la mémoire de Hugues Viane. En personnage symboliste par excellence, le veuf s'installe à Bruges, mené par son sens aigu des analogies, car la ville est en harmonie avec son état d'âme. Qui plus est, fortement dématérialisée, elle fournit à Hugues une suite d'éléments lui permettant de reconstruire une sorte d'hologramme de son épouse morte. Dans *Bruges-la-Morte*, la ville existe parce qu'elle est rêvée, mais aussi et surtout parce qu'elle est vue. Hugues perçoit donc la ville essentiellement par le biais de la contemplation et se lance à la recherche d'éléments susceptibles de stimuler son regard, y compris son regard intérieur ayant sauvé les réminiscences de l'image de la morte. À la différence de Joris Borluut pour qui le nom de Bruges s'associe à une mémoire collective et à une cause qui va bien au-delà de ses intérêts personnels, Hugues s'intéresse à Bruges dans la mesure où la ville est capable d'éveiller ses sens et de lui permettre de reconstituer l'image de la morte, entreprise qui, comme nous l'avons déjà constaté, s'avère vouée à l'échec et aboutit non pas au simple éveil de ses sens, mais à leur dérèglement, à commencer par la vue : « Est-ce que sa raison périssait à présent ? Ou bien sa rétine, à force de sauver la morte, identifiait les passants avec elle ? » (Rodenbach, 1998, p. 78) s'interroge le narrateur dans le deuxième chapitre du roman. Cherchant à faire revivre le souvenir de celle qui n'est plus, Hugues révèle une autre dimension de la ville : une ville ophélisée, complètement identifiée à la morte. Ainsi, par le biais de la mise en abîme la ville ophélisée abrite la morte ophélisée :

Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait mieux revue, mieux entendue, retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons. (Rodenbach, 1998, p. 69).

Ville ophélisée, c'est aussi une ville d'en bas qui pousse sans cesse Hugues, telle l'héroïne de Shakespeare, à s'abîmer lui aussi dans l'eau :

Dans cette solitude du soir et de l'automne, où le vent balayait les dernières feuilles, il éprouva plus que jamais le désir d'avoir fini sa vie et l'impatience du tombeau. Il semblait qu'une ombre s'allongât des tours sur son âme ; qu'un conseil vînt des vieux murs jusqu'à lui ; qu'une voix chuchotante montât de l'eau — l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d'Ophélie, ainsi que le racontent les fossoyeurs de Shakespeare. (Rodenbach, 1998, p. 71).

L'eau a une force transformatrice impressionnante dans le roman à un point tel qu'au contact de celle-ci « les héros se détournent du corporel pour s'ouvrir à une réalité autre » (Malinowski & Sobierajska, 2018, p. 7). Cette image, qui inscrit *Bruges-la-Morte* dans la longue tradition littéraire remontant à Shakespeare, permet de mieux saisir les pouvoirs suggestifs de la ville invisible, de cette ville en filigrane dont la représentation côtoie celle de la ville réelle. La ville réelle, elle, n'est qu'un point de départ dans l'exploitation de cette autre ville qui se dérobe aux yeux, ville rêvée, intériorisée, remémorée, à l'image de la femme morte.

Dans *Le Carillonneur*, Rodenbach construit une image en miroir de la ville de Bruges. La ville *Ophélie* de *Bruges-la-Morte* revêt ici le visage d'une ville *Eurydice* (Prince, 2003, p. 61), celle que Joris cherche en vain à retrouver en dépit de tous ses efforts. La musique du carillon de Bruges étant profondément attachée à son mysticisme ne suffit pas à éveiller en elle les forces latentes censées l'aider à reconquérir sa gloire d'antan. Délaissé par Godelieve et dressé face à la réalité amère qui l'oblige à accepter le fait que le projet d'urbanisme de Farazyn l'emportera sur le respect de l'histoire et de la tradition, Joris n'est plus en état d'assumer ses fonctions de carillonneur comme auparavant. Sa musique n'est plus la même :

Borluut, dans ce temps-là, vécut atone et résorbé, sans regret comme sans espérance, seul, durant des heures entières, dans la chambre de verre du beffroi. Similitudes de l'âme et de la saison ! Le carillonneur ne joua plus que des musiques pâles. Ce furent des sourdines, des notes blanches, couleur de la brume elle-même, des sons incolores comme si les cloches étaient d'ouate et s'effeuillaient, une chute lente de flocons et de laine cardée, l'éparpillement, en duvets, de l'oreiller d'un doux enfant qu'on n'a pas eu ! (Rodenbach, 2008, p. 199).

Face à cette idée d'échec, le jeune architecte, tel un Orphée déchu, verra dans ses cloches à la fin du roman l'instrument par excellence de sa mort. Conçue dans cette optique, la ville d'en bas de *Bruges-la-Morte*, celle dont le chuchotement vient charmer Hugues du fond des canaux, est relayée ici, dans un mouvement vertical, par la ville d'en haut, celle qui prend forme quand on la regarde depuis le carillon et qui n'est accessible qu'à Borluut :

Comme Bruges était toujours belle, vue ainsi de là-haut, avec ses clochers, ses pinacles, ses pignons, dont les gradins sont aussi des marches pour ascensionner dans le rêve, remonter aux beaux temps d'autrefois ! Entre les toits, des canaux éventés de verdure, des rues tranquilles où quelques femmes en mantes cheminent, oscillent comme des cloches de silence. Paix léthargique ! Douceur du renoncement ! Reine en exil et veuve de l'Histoire, qui ne désirait plus, au fond, que sculpter son propre tombeau ! Borluut y avait contribué. (Rodenbach, 2008, p. 65).

Cela étant, l'incapacité de Hugues et de Joris de réactiver un type de mémoire spécifique, plutôt affective et personnelle pour le premier et plutôt historique et collective pour le second, mène inévitablement à la mort qui clôturera les deux romans : celle de Jane rythmée par les cloches et celle de Joris qui reste attaché à ses cloches à tout jamais.

De Bruges-la-Morte à Bruges-la-Belle, de Bruges-de-pierre à Bruges-de-mer, Rodenbach construit dans ces deux romans une image complexe de la cité

flamande, hors du temps et n'appartenant ni complètement au passé, ni complètement au présent, ni complètement au futur (Flanell-Friedman, 1990, p. 99). Participant pleinement à l'intrigue au lieu de lui fournir une simple toile de fond, la ville de Bruges représente sur le plan symbolique un *topos* fructueux de l'esthétique symboliste : « ville souvenir, ville intériorisée, transfigurée par la conscience du héros plutôt qu'une ville réelle » (Malinowski, 2003, p. 182). Dans les deux romans de Rodenbach, la ville de Bruges revêt ainsi l'aspect d'un espace dématérialisé, s'attachant à la réalité immédiate pour mieux la transcender et s'ouvrir sur une réalité autre, immatérielle, invisible. En même temps, en présentant la cité flamande à la fois comme une ville morte aux reflets mystiques et comme une ville cherchant à se projeter dans l'avenir à travers le projet de la construction du canal la reliant à la Mer du Nord, Rodenbach va bien au-delà d'un travail purement esthétique. L'écrivain s'associe en effet aux revendications de toute une génération d'écrivains et de poètes qui aspirent à la reconnaissance des lettres belges sur la scène européenne et pourquoi pas également mondiale ?

Bibliographie

- BACHELARD, G. (1942). *L'Eau et les rêves*. Paris : José Corti.
- BACHELARD, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.
- FLANELL-FRIEDMAN, D. (1990). A Medieval City as Underworld: Georges Rodenbach's *Bruges-la-Morte*. *Romance notes*, 31(2), pp. 99-104.
- GORCEIX, P. (1992). *Réalités flamandes et symbolisme fantastique*. Bruges-la-Morte et Le Carillonneur de Georges Rodenbach. Paris : Lettres modernes.
- HIBBITT, R. (2017). Bruges as Symbolic Capital. *Forum for Modern Language Studies*, 53(3), pp. 349-359. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqx012>
- KOMANDERA, A. (2011). Entre l'absence et la présence de la Morte dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach. *Quêtes littéraires*, 1, pp. 39-47. <https://doi.org/10.31743/qj.4645>
- MALINOWSKI, W. (2003). *Le Roman du symbolisme*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- MALINOWSKI, W. & SOBIERAJSKA, A. (2018). Sur la conjonction de l'ophélique et du narcissique dans l'œuvre poétique de Georges Rodenbach. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 42(3) pp. 4-17. <http://doi.org/10.17951/lsmll.2018.42.3.4>
- NORA, P. (1992). Comment on écrit l'histoire de France. In NORA P. (éd.), *Les lieux de mémoire*, t. 3. Paris : Gallimard, pp. 11-32.
- PAIGNEAU, D. (2020). La poétique de la Ville de Georges Rodenbach. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 44(4), pp. 5-15. <https://doi.org/10.17951/lsmll.2020.44.4.5-15>
- PERRIN, J.-F. (2022). Mémoire et histoire dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach : de l'analogie comme diabolie. *Poétique*, 191, pp. 35-58. <https://doi.org/10.3917/poeti.191.0033>

- PRINCE, N. (2003). Bruges-de-pierre et Bruges-de-terre. Les paradoxes de la restauration dans *Le Carillonneur* (1897) de Georges Rodenbach. In CLAVARON, Y. & DIETERLE, B. (éd.), *La mémoire des villes. The Memory of Cities*. Paris : Université de Saint-Etienne, pp. 57-68.
- RODENBACH, G. (1998). *Bruges-la-Morte*. Paris : Flammarion.
- RODENBACH, G. (2008). *Le Carillonneur*. Paris : Editions du boucher.
- ŚNIEDZIEWSKI, P. (2019). Le repliement de l'histoire personnelle – la mélancolie dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach. In LOBA, M. & SUKIENNICKA, M. (éd.), *Histoire et imagination : mélanges offerts à Wiesław Mateusz Malinowski*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, pp. 49-58.

Llúcia Martín Pascual, *Bestiari medieval*. Barcelona: Editorial Barcino, Colección Biblioteca Barcino, 2022, 212 p., ISBN 978-84-7226-905-7

El *Bestiari medieval* de Llúcia Martín Pascual constituye un estudio solvente con una clara voluntad de edición crítica, que marca un hito en la investigación del imaginario medieval en lo referente a la presencia y significado metafórico de los distintos animales en la literatura medieval.

La autora toma como punto de partida la edición de Saverio Panunzio de 1963-64 y realiza una profunda actualización de dicha versión, dando noticia de nuevos fragmentos de bestiarios que han aparecido recientemente. A su vez, Martín Pascual profundiza en la estrecha relación que existe con la edición crítica del Bestiario toscano, del que no había ediciones modernas hasta 2020.

Se puede decir que esta actualización y esta profundización constituyen los elementos de mayor interés de la obra, tanto para la investigación sobre el tema como para su divulgación. De hecho, el haber sido publicado en la colección Biblioteca Barcino de la Editorial Barcino muestra no solo el carácter académico de la obra, en este sentido dirigida a filólogos, estudiosos e investigadores, sino también la voluntad de la autora de darle un carácter divulgativo a su contenido, pensando, de este modo, en lectores curiosos y cultivados, interesados en profundizar en el conocimiento sobre el imaginario de la sociedad medieval. Otra de las fortalezas de esta obra reside tanto en su erudición como en el carácter descriptivo del bestiario medieval, plasmado en la presentación de cuarenta y cinco animales, entre los que se encuentran también seres fantásticos como el unicornio o el ave fénix.

En cuanto a su estructura, la edición va precedida de un estudio profundo del lugar que el bestiario ocupaba en el imaginario medieval como fuente inagotable de entretenimiento y curiosidad. De este modo, analiza el papel de los animales en la Edad Media, época en la que la naturaleza se concebía como una obra del Dios de los cristianos, reflejo de la esencia del Creador. Esta visión contrasta con la de las religiones primitivas, basadas en la sacralización de los elementos naturales que convierten a los animales en dioses a los que adorar.

Así pues, en el primer capítulo, se describe la simbología de los animales a lo largo de la historia. En el segundo, la autora hace un recorrido por el concepto de bestiario y sus precedentes, hasta llegar a los bestiarios románicos en el tercer capítulo y

centrarse finalmente en el bestiario catalán y su presencia en la literatura medieval catalana, repasando la huella del saber animalístico en los autores medievales.

Cabe señalar que el segundo capítulo constituye un estudio pormenorizado y bien documentado de los precedentes del bestiario, desde el opúsculo "*Physiologos*" de época paleocristiana escrito en griego, que apareció en Alejandría a principios de nuestra era, hasta sus versiones latinas, que se difundieron en la Edad Media desde Islandia hasta Inglaterra, Francia, Italia y toda la Europa central. El nombre *Physiologos* se atribuye a Adán, que fue el primero que puso nombre a todos los elementos de la naturaleza: animales, vegetales y minerales. Este "tratado" sobre la naturaleza conjuga las nociones del naturalismo clásico y los cultos totémicos antiguos con la intención de explicar algunos de los misterios de la naciente religión cristiana. Aunque no se puede decir que sea sinónimo de bestiario, se puede afirmar que, junto con los *physiologi* latinos que nos llegan en la Edad Media, son su precedente literario.

En el capítulo tercero, la autora repasa la aparición de los distintos bestiarios en la Romania medieval, escritos en lenguas romances como el francés, el toscano, el portugués, el occitano o catalán, que siguen un mismo modelo de bestiario que se generaliza en la Europa medieval: un texto en prosa estructurado a partir de materiales procedentes de los *physiologi* latinos junto con otros que provienen de tratados enciclopédicos.

Se describen los dos bestiarios escritos en francés: el bestiario moral atribuido a Pierre de Beauvais¹ y el *Bestiaire d'amour* atribuido a Richard de Fournival. A continuación, el *Libro della natura degli animali* (LNA), escrito en italiano, que constituye la fuente inmediata del bestiario catalán.

En el capítulo cuarto, la autora clasifica la descripción de los animales en el imaginario medieval según se trate de animales menores, aves, reptiles, animales marinos o cuadrúpedos. Esta clasificación documenta el conocimiento de los animales que aparecen en el bestiario en la literatura catalana. Por ejemplo, Ausiàs March trata en su obra la virtud de la castidad a través de la imagen del castor; además, las hormigas están presentes en los sermones de San Vicente Ferrer como ejemplo de trabajo. Asimismo, Jaume Roig expresa su misoginia a través de los animales, para exagerar la crítica a la mujer.

Antes de presentar la edición del bestiario catalán, en el quinto capítulo describe los distintos testimonios del bestiario catalán: los testimonios completos, los fragmentarios y el manuscrito perdido. El elemento lúdico que se introduce en el libro es un total de quince láminas medievales con motivos animales que ilustran y dan colorido a esta edición.

Todo el aparato teórico y descriptivo contenido en la introducción y en los cinco capítulos que preceden a la edición del *Bestiari medieval*, que se presenta a partir de la página 95, está perfectamente documentado y fundamentado en la bibliografía más relevante de este ámbito de investigación, lo que constituye una

¹ Pierre de Beauvais, *Le Bestiaire*, version longue attribuée à Pierre de Beauvais, éditée par Craig Baker, Paris, Honoré Champion, 2010 (Classiques Moyen Âge, 163).

actualización solvente y un tesoro actualizado para los filólogos e investigadores del imaginario animalístico medieval presente en la literatura.

Por último, llegamos a la parte nuclear de esta obra, en la que Martín Pascual presenta la edición revisada, actualizada y reestudiada del *Bestiari Medieval* a partir del manuscrito ya editado por Panunzio en 1963, edición minuciosamente cotejada con el original italiano, razones por las que esta publicación constituye un hito y un nuevo punto de partida en la investigación de la presencia de los animales en el imaginario medieval y, en consecuencia, en la literatura de la época.

Montserrat Planelles Iváñez

Universidad de Alicante, España

 <https://orcid.org/0000-0001-8033-7794>
montserrat.planelles@ua.es

Aldo Trucchio, *Les deux langages de la modernité. Jean Starobinski entre littérature et science*, BHMS, 2021, 244 p., EAN 978-2-940527-17-5

On lit moins Starobinski de nos jours, mais on l'étudie davantage. En témoigne le nombre croissant de travaux académiques consacrés à son œuvre. La lecture de Jean Starobinski est l'effet de deux postures principales : celle de l'enseignant à l'université, lu par ses étudiants, et celle du penseur quand il passe à la postérité. Son public s'élargit et commence à prêter attention à sa nouvelle conception du monde, de la langue et du langage, étroitement liée à la critique littéraire et à la médecine comme le montrent des concepts nouveaux ou savamment revisités. Son travail repose sur des images puissantes qui s'appuient sur les fonctions de la parole. Ses idées ont été certainement reprises par ses étudiants, mais c'est à partir de la publication de certains de ses essais comme *La Transparence et l'Obstacle*, que ceux qui cherchent la vérité étudient plus méthodiquement l'ensemble de sa pensée.

Qu'en est-il aujourd'hui, trois ans après sa mort ?

On peut dire que sa production aimante car elle n'est ni superficielle ni passionnelle, ce même quand elle est contestée. Aujourd'hui, on peut dénicher de nouveaux horizons dans la production de Starobinski. Nous vivons dans un monde enclin à la raison et à l'expérimentation, qui nous fait découvrir de nouvelles facettes de sa pensée et une œuvre riche et beaucoup plus diversifiée que ne le croyaient ceux qui, de son vivant, avaient fréquenté Starobinski.

Aldo Trucchio compte parmi ceux qui ont étudié l'œuvre de Starobinski. Il publie en 2021 aux éditions BHMS (Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé) *Les deux langages de la modernité. Jean Starobinski entre littérature et science*. L'ouvrage est issu du remaniement d'une thèse de doctorat ès lettres soutenue au sein du Département de langue et de littérature françaises modernes de l'Université de Genève. Il est la quintessence de la prodigieuse production de Jean Starobinski : « *Ses livres et articles, ses carnets de notes et textes inédits, ses projets et sa correspondance* » (Trucchio, 2021, p. 8). C'est un essai sur le bien-fondé de la pensée de Starobinski, l'histoire de l'enchevêtrement du langage médical et de la question littéraire et philosophique à travers les âges. L'auteur aborde d'abord le totalitarisme (nazisme et fascisme) et son rapport aux discours médical et littéraire. Ce dernier est fondé sur des mythes occidentaux issus du narcissisme et qui ont perverti la pensée médicale. Pourtant, pour Starobinski, l'histoire des sciences doit dépasser le simple inventaire des succès et des erreurs. Il est contre la transfiguration de l'homme moderne : une telle ambition se solde par le totalitarisme et la soumission de l'être humain, terrassé par des mythes politiques prétendument unificateurs, comme en témoignent les conséquences néfastes de la modernité du XIX^e siècle.

Redonner vie à certaines formes d'expression comme la littérature, qui englobe d'autres formes artistiques, s'avère une solution idoine. Elle peut être salvatrice et salutaire au sein du chaos du XX^e siècle. Starobinski essaie de comprendre les transformations qui ont traversé l'autobiographie et qui reflètent la scission permanente de la psychologie de l'Homme des temps modernes. Son approche se veut « rationnelle » et éloignée de toute méthode bridée par des clauses. Il faut, selon lui, interroger le corps longtemps bafoué. Son appréhension nous fait comprendre les désordres politiques issus des pulsions narcissiques. Dans ce sens, la naissance de nombre de nouvelles spécialités de la médecine - notamment la psychiatrie - est décisive.

Starobinski tente de prouver la pertinence de la théorie par l'expérience, notamment pour la pharmaco-thérapie psychiatrique, et de vérifier l'éthique dans la science moderne. Il n'y a de vérité que dans le montage et la mise en rapport des éléments prélevés dans ces deux domaines distants en apparence. Les points qui les opposent doivent les faire communiquer. Chaque entité abstraite a son double dans le concret.

Dans leur cahier des charges, art, littérature, philosophie et médecine doivent se prêter mutuellement secours. Ils ne s'excluent pas, bien qu'ils soient en apparence opposés. L'hégémonie des sciences exactes a permis l'essor de l'imagination, en opposition et en accord avec elles, et elle a donc contribué au développement de l'art. La dialectique de cette dichotomie sciences exactes/sciences humaines est appelée « bilinguisme » par Aldo Trucchio.

Après s'être assigné l'objectif d'investiguer et de découvrir le monde sous ses différents aspects, Starobinski condamne tout enfermement dans des écoles : les mouvements et les courants ne sont que des tremplins vers l'universalité et le cosmopolitisme qui débouche sur l'humanisme. C'est sur cela que les chercheurs doivent se pencher. Les structures qui pourraient contraindre leur pensée peuvent se résorber les unes dans les autres.

Sa double formation peut expliquer les tendances de sa pensée : « Entre les années 1940 et 1950, il a mené des études de littérature classique et de médecine dans cette institution [la Faculté des lettres de l'Université de Genève] » (Trucchio, 2021, p. 9).

Après la Seconde Guerre mondiale, Starobinski fait sa première apparition sur la scène intellectuelle. Il adhère aux idées des intellectuels engagés qui se sont dressés contre les régimes nazis et fascistes : « Le travail littéraire, orienté vers la critique et l'imagination, se développe à l'écart de toute politique » (*Lettre de Jean Starobinski à Jacques Chenevière, 16 septembre 1948, BGE, Trucchio, 2021, p. 17*).

L'influence de Jouve à travers les cours de Marcel Raymond est indéniable, surtout au début de sa carrière où il n'était pas encore sorti de la lecture devenue compulsive des ouvrages de ce maître.

Influencé par Jouve, Starobinski considère que le « je » est le jeu des pulsions qui détruisent le monde devenu narcissique. Ce qui rappelle le péché originel qui fait que dans tout être humain sommeille un animal féroce. Il condamne l'inaction de certains intellectuels qui négligent l'importance de la poésie comme outil de résistance. La poésie s'arroge un langage qui lui est propre. Le vers poétique reflète

la poétique de l'univers adouci par l'art. D'après Starobinski et selon ses propres termes, la poésie est un « acte de connaissance » (Trucchio, 2021, p. 22).

À côté de Jouve, il faut noter l'ascendant de Gaston Bachelard, que Starobinski lisait avec beaucoup d'attention. Ce dernier lui a fait comprendre l'engagement non dans la politique, mais dans l'apprentissage que nous offre la vie. Les sciences exactes, censées être objectives, ne peuvent nous initier à cet apprentissage, il est l'apanage de la poésie.

Ensuite, les rencontres internationales de Genève (RIG) constituèrent, elles aussi, les balises de la pensée de Starobinski, ce qu'explique la participation d'intellectuels tels que Karl Jaspers, Denis de Rougemont, Georges Bernanos, Julien Benda et Georg Lukács, qui discutaient entre autres du sujet de la relation entre la science et la littérature. C'est là où il rencontre Maurice Merleau-Ponty.

Parmi les premières manifestations d'engagement littéraire intellectuel qui ont fasciné Starobinski, il faut citer le magazine *Lettres*. On trouve en exergue du premier numéro publié en mars 1994, une citation de Vauvenargues : « *La servitude abaisse les hommes jusqu'à s'en faire aimer* » (Trucchio, 2021, p. 24).

Toujours dans le cadre de son engagement intellectuel, notons qu'il prenait le contre-pied de Bataille au sujet de la bourgeoisie et du sacré. Bataille est pour la bourgeoisie dans son parti pris en faveur du sacrifice de l'être humain au profit de la gloire. Starobinski conclut que ce rang social sacrifie l'homme car il est mû par un sacré inexistant. D'où l'excès dans les écrits de Bataille qui invoquent le transcendantal, contrairement à Starobinski qui faisait prévaloir l'immanence dans le traitement de l'humain. Starobinski donne l'exemple du masque et de son rapport avec le saltimbanque. Car l'uniforme des soldats nazis et l'ensorcellement qu'exerçait leur défilé sur les peuples s'inscrit dans la lignée du clown, mais à des fins totalitaires.

Dans son mémoire sur *Lucien Leuwen* de Stendhal, qu'il a rédigé pour l'obtention d'une licence en littérature sous la direction de Marcel Raymond, il explique la naissance du masque collectif à partir des masques individuels dans le récit de vie au XIX^e siècle comme arme pour déjouer la censure.

Le pseudonyme de Stendhal va se révéler, sous la plume de Starobinski, une attitude à la fois étrange et familière, singulière et commune : c'est vouloir se déprendre de soi, de son nom, de ses origines, c'est se placer à distance de soi, une manière de se séparer de soi, en se dissimulant (Gagnon, 2001, p. 47).

Pour le critique, l'origine du masque réside dans les relations complexifiées entre l'art, la littérature et la philosophie d'une part, et la science moderne et son hégémonie de l'autre. Starobinski s'inscrit dans la lignée de La Rochefoucauld pour qui le masque est un alibi dans la mesure où il cache un vide et un manque essentiels.

En 1970, Starobinski publie *Portrait de l'artiste en saltimbanque* où il explique que le naturalisme et la médecine expérimentale ont poussé la bourgeoisie à repenser le « scabreux » et à accepter le cirque et la foire où le corps est exposé délibérément. Le corps svelte des saltimbanques contraste avec celui déformé des bourgeois. Ce qui a instauré la modernité dans la conception du corps qui nécessite une vision binoculaire pour être comprise.

Le travail de Starobinski obéit aux impératifs d'une certaine éthique du sens en traitant la notion de saltimbanque comme une métaphore musicale dans une sémantique historique où prime le travail sur l'Histoire. Il faut méditer sur le passage d'une époque de simulacre à l'affichage débrillé de la réalité humaine.

Grand lecteur de Baudelaire, de Bachelard et de Maurice Merleau-Ponty qui étaient contre le modernisme et ses conséquences et contre le morcellement du corps humain, dicté par les « *théories continuistes (en biologie), localisationnistes (en neurologie) et comportementales (en psychologie)* » (Trucchio, 2021, p. 65), Starobinski pense que la première moitié du XX^e siècle a connu la matérialisation du monde par les mythes occidentaux justifiés à tort par les technosciences. Selon le critique, l'informulé doit être supérieur au formulé, contrairement à l'idée qu'un esprit trop positiviste véhiculait. La « systématisation » malade et totalitaire a occulté le corps et ses émotions. Starobinski pense que les technosciences imposées par l'ère contemporaine sont problématiques. Le « machinisme » est brandi contre l'homme, son créateur. L'esprit d'unité a cédé la place au morcellement, au souci de précision dans l'expérience. Du coup, la médecine commence à perdre de son éthique. La médecine moderne s'enquiert du résultat et non des moyens qui correspondent à la machine. En témoigne le nombre croissant des spécialités apparues récemment et qui négligent la complexité du corps humain due à sa psychologie en étroite relation avec les organes.

La totalité préconisée par des penseurs dont les œuvres constituent les références de Starobinski, réside dans la fusion de l'abstrait et du concret. Ces penseurs apportent comme démenti à la séparation du corps et de l'âme la nature de l'univers humain. La phénoménologie est la seule voie qui soit sûre. Merleau-Ponty, à titre d'exemple, a préféré Edmund Husserl à Ernst Cassirer. Le premier insiste sur le corps conscient et ses manifestations dans la relation avec l'Autre, étant donné que la dimension quantitative de la recherche épistémologique de la vérité doit fusionner avec celle basée sur la qualité qu'il faut accoler à la notion d'organisme.

Dans cette problématique du corps, le critique pense qu'il faut se déprendre de l'emprise de la médecine. La médecine doit être bénéfique pour l'humanité. Elle doit signifier la recherche de vérité qui mènerait au bonheur de l'homme. À ses yeux, la médecine moderne a fragmenté l'homme et l'humanité a perdu de son harmonie et de sa beauté. Starobinski propose un contrôle de la technologie. Il le dit sous l'égide d'un précurseur des Lumières, Descartes, qui pensait que le corps humain appartient à la nature. Une telle idée a été longtemps postulée mais également critiquée au XIX^e siècle, ce qui a engagé le débat sur la métaphysique. Selon Starobinski, les modernes l'ont parfois poursuivi à des fins belliqueuses et dans une volonté de soumission. Il donne l'exemple des conditions précaires des Juifs ayant subi les conséquences indésirables du totalitarisme et de la médecine moderne. Beaucoup de penseurs et d'écrivains juifs ont relié cet état de choses à l'avènement de la modernité : Spinoza, Bergson, Kafka, dont la pensée est universelle. Les textes de Kafka émanent d'un couplage subtil entre une construction raffinée et un esprit humaniste qui procure au lecteur un pouvoir. Il en découle un organisme sur lequel on pourrait s'appuyer pour revisiter et redéfinir le langage qui n'escamote aucun élément de la nature pour comprendre le chaos et les mésententes de l'homme moderne.

Starobinski trouve cette idée de couplage dans la pensée de Bachelard et de Canguilhem, tout en préférant le deuxième. Bachelard a soulevé une controverse excessive, mais Canguilhem a excellé dans l'histoire rigoureuse de la médecine qui fait comprendre qu'on ne peut concevoir l'être vivant à travers des approches quantitatives. Pour Canguilhem, ce qui doit primer c'est le bonheur de vivre comme aux temps des Lumières. L'homme et la politique sont de nos jours suppléés par la machine et le nazisme s'est appuyé sur cette dernière composante pour éliminer le libéralisme.

Starobinski s'accorde avec Michel Foucault sur l'importance de l'œuvre de Canguilhem, notamment pour la dialectique de l'histoire des sciences qui se base sur le rythme croissant et changeant des idées : « Foucault montre la séparation, en France, entre "une philosophie de l'expérience, du sens, du sujet" (Sartre et Merleau-Ponty) et une "philosophie du savoir, de la rationalité et du concept" (Cavaillès, Bachelard, Canguilhem) (Trucchio, 2021, p. 73).

Pour Foucault, Canguilhem garde le mérite d'avoir critiqué la science dans sa complicité avec l'économie et la politique.

Starobinski a bien aiguisé son approche de la médecine et de la philosophie en suivant les cours de Marcel Raymond, qui était très attentif aux travaux de l'épistémologue Gaston Bachelard sur la science, et à ceux des vitalistes allemands comme Otto Lubarsch dont l'approche psychosomatique étudie les réactions intrinsèques du corps et non pas celles provoquées par les conditions extérieures. C'est ce qui a poussé Starobinski à s'inscrire en faux par rapport à Hans Selye dont les travaux reposent sur les théories classiques d'après lesquelles le stress est nécessairement une réaction à une action extérieure. Notre penseur est pour la continuité de l'histoire de la science qui doit rester novatrice tout en gardant espoir dans la médecine populaire qui peut émaner d'une connaissance vérifiable si elle garde l'esprit de système sans tomber dans des contre-pensées. Ce faisant, le discernement entre l'intellect et l'imagination est décisif. Cette dernière a poussé nombre de médecins (Speransky) et de penseurs à se ranger du côté du totalitarisme en adoptant une approche physiologique de la société à parti unique (la société soviétique), donc idéologique, à laquelle Starobinski est hostile.

L'on comprend dès lors que le fil directeur de l'œuvre de Starobinski est la relation entre médecine, mythe et politique. Il est contre l'idée de « normalité » qui fait qu'une maladie peut forcément être lue à l'aune d'une normalité observée auparavant. Pour le critique, la vie a ses pouvoirs sacerdotaux pour apporter le démenti à cette affirmation. Car l'être humain est un organisme complexe, une unité pas encore totalement connue.

Dans une perspective historique, le monde se présente davantage dans sa complexité. D'où la nécessité d'étudier les réactions humaines face à des civilisations en perpétuelle mutation et talonnées par le progrès scientifique. Ce qui est faux en médecine est récupéré par le langage artistique dans ses aspects surréalistes et absurdes. L'angle de vue ne doit jamais être quantitatif comme celui de la médecine ancienne d'avant Claude Bernard qui entama la rupture avec les remèdes populaires en promouvant l'expérimentation accompagnée de l'écoute des tréfonds de l'être humain. En effet, nous sommes devant une poétique des sciences exactes grâce aux travaux de Starobinski sur le langage.

Starobinski prône le retour à la langue primitive dans une analyse passionnante des mystères de la nostalgie. Cette langue doit rassembler toutes les disciplines de la pensée. Il juge que la langue sophistiquée de la médecine est l'avatar d'une langue elle aussi perfectionnée, celle de la littérature. L'union des deux constitue sans l'ombre d'un doute la langue primitive. Ce qui pourrait amener une nouvelle lecture de l'Histoire passée et modifier son devenir. Leur langage intérieur et individuel contraste avec la réalité extérieure tout en changeant les proportions.

Pour Starobinski, l'élément primitif est la matière infinie ou illimitée. Ce qui change et devient suppose des bornes ou une limite, que l'infini au contraire ignore. C'est pourquoi le devenir n'a pas pour cause ou pour principe le changement de l'élément, mais la séparation, par suite du mouvement éternel, des contraires. On mesure l'importance philosophique de cette représentation du problème du monde au reproche qu'il formulait contre la médecine ancienne d'avoir confondu substance et matière. Naître d'une substance, c'est devenir fini ; mourir en matière, c'est retourner au principe de toute chose, car tous les êtres qu'a connus et que connaîtra le monde ont été et seront en nombre infini.

Dans son *Histoire du traitement de la mélancolie*, Starobinski a expliqué le concept de la nostalgie. A l'appui de sa « sémantique historique », il envisage de lire « mélancolie », « nostalgie », « chlorose », « cénesthésie », « passion » et « réaction » dans leur contexte historique en prenant en compte le changement du discours scientifique.

Il faut donc se passer du statut linguistique des termes. La nécessité de l'histoire de la langue se fait plus pressante. À titre d'exemple, le changement de la définition du mot « mélancolie » :

Le terme « mélancolie » est aujourd'hui officiellement considéré comme obsolète par l'OMS. Or, les historiens ont montré qu'il a été utilisé afin de désigner une série de symptômes que l'on attribuerait aujourd'hui à des pathologies distinctes, de la schizophrénie à la dépression endogène, d'Hippocrate jusqu'au milieu du XX^e siècle. (Trucchio, 2021, p. 151).

La première manifestation de la double formation de Starobinski est son premier livre publié sur les Lumières en 1953, *Montesquieu par lui-même*. Pour le critique, Montesquieu est doté d'une pensée qui « ne vise pas à affirmer que rien n'est absolu, mais plutôt que tout est en relation » (Trucchio, 2021, p. 76) (Propos de Starobinski tirés de *Montesquieu par lui-même*, p. 111). Il faut croire en les liens entre les éléments de la nature et être contre la subdivision dans un rapport de causalité permanent fondé sur l'esprit de coalition. Un individu conscient des forces extérieures est naturellement conscient de lui-même et de ses changements et mutations. La réalité de l'univers est très complexe et son explication l'est plus encore. « Sans adhérer à des écoles de pensée et des méthodologies de recherche, et en dépassant les spécialisations arbitraires et les frontières disciplinaires » (Trucchio, 2021, p. 78), Starobinski se présente en anthropologue du savoir face aux masques des disciplines qui tracent des frontières et des lignes de démarcation.

Étant du côté de l'anthropologie et de la philosophie pour expliquer le monde, Starobinski, en grand critique, établit les différences entre Leo Spitzer et Georges Poulet.

Pour Poulet, le rôle de l'âme du critique dans le texte littéraire est indéniable, il l'appelle la « conscience réceptrice » du critique. Au-delà du langage de l'entourage de l'écrivain, on peut invoquer la subjectivité du lecteur. Poulet s'appuie sur une approche généraliste qui marque l'influence exercée sur lui par des écrivains-philosophes comme Sartre, Wahl, Merleau-Ponty et Bachelard. En revanche, Spitzer invite à pointer les différences entre les écrivains et leur aire culturelle et invoque de fait l'objectivité et les singularités de l'écrivain dans une approche plutôt structuraliste.

Starobinski est entre les deux, il mêle les deux approches. Sa problématique est la suivante : dépister la maladie de Rousseau qui définirait le fossé entre son style et le langage d'alors. En se basant encore une fois sur Canguilhem, il explique la maladie de Rousseau par l'écart entre ses idéaux et ceux de ses contemporains. Son malaise permanent est ainsi dû à sa différence et à son absence de parti pris. Il faut selon Starobinski adopter une vision binoculaire pour pouvoir se prononcer sur la question. Une telle vision n'escamote jamais l'histoire des sciences dans le but de passer de la pensée d'Aristote (l'univers est délimité) à celle de Newton (l'univers est ouvert et infini) :

L'histoire médicale représente les sciences humaines dans la mesure où elles affectent la médecine ou sont affectées par elle. Cela implique principalement l'histoire elle-même ainsi que les aspects historiques du langage, de la sociologie et de la philosophie (Traduction de Trucchio d'un passage extrait d'un article de Temkin, Trucchio, 2021, p. 96).

D'où la nécessité de former les médecins à l'histoire de la médecine afin d'être toujours à jour et de côtoyer de près les problèmes de son époque. La mélancolie et l'évolution de son traitement à travers les âges, sujet de sa thèse en médecine, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, publiée en 1960, peut illustrer ce point de sa pensée. Starobinski déclare que, comme l'épilepsie, la mélancolie a été traitée non seulement par des médecins, mais aussi par des hommes de lettres et des philosophes comme Zola, Nietzsche et Dostoïevski. Mieux encore, grâce à eux, elle a été traitée dans son terroir, loin des réductions dans des constats biologiques (John Hughlings Jackson).

Etre philologue pour Starobinski c'est traiter l'œuvre en rapport avec son contexte en comparaison avec d'autres œuvres, sans oublier la relation que le critique doit tisser avec l'œuvre. Ce dernier se doit de créer un style « *qu'il considère comme des méta-méthodes* » (Trucchio, 2021, p. 121). On se fie dans ce cas à l'étymologie du terme « critique » : distinction, refus de l'autorité qu'on peut reformuler par « coup de foudre » entre le critique et l'œuvre, que Starobinski appelle « sympathie spontanée » qui respecte la différence, ou encore « compréhension critique ». La philologie est à la fois science et méthode. Dans ce sens, on note l'influence d'Ernst Cassirer, de Leo Spitzer et de Ferdinand de Saussure (Starobinski a été l'étudiant d'Albert Séchehayé qui a été étudiant de Saussure et a contribué à publier les cours de son maître). Trucchio se sert du sens étymologique pour expliquer la définition philologique de « critique » : « L'amour des mots, l'étude de leur histoire, du contexte social, historique et culturel dans lequel ils naissent et sont utilisés par la suite » (Trucchio, 2021, p. 121).

Sans verser dans des exercices de style pédants, Starobinski joue sur le verbe philologique dédoublé dans une dialectique de l'activité et de la passivité. Son appréhension du langage se modèle sur la structure, qui trouve son écho dans le rythme. Le savoir pour lui n'est pas un ensemble d'images isolées. Tantôt il s'affiche en tant qu'humaniste, tantôt il revêt le froc d'un linguiste acharné contre les compréhensions simplistes du monde du langage. Son œuvre se veut moins disposée à dicter qu'à essayer de comprendre le monde. Dans sa tentative pour sonder le fonctionnement psychologique de ce dernier, il s'adjuge le pouvoir d'expliquer l'importance de la liaison synchronique et diachronique du monde.

Trucchio revient incessamment dans son ouvrage sur le pouvoir de la médecine moderne qui devient de plus en plus autoritaire à travers la nouvelle posture du médecin. Il faut, selon Starobinski, revisiter la relation médecin-patient. Cette sollicitation procède de son expérience dans une clinique psychiatrique où il avait rencontré le syndrome de quérulence qu'on définit ainsi : « Un délire de revendication identifié depuis le XIX^e siècle qui consiste en une tendance pathologique à faire des revendications continues et (pour la plupart) infondées » (Trucchio, 2021, p. 101).

Son univers est particulier quant au langage universel qu'il envisageait d'instituer, et il est symptomatique que nombre de penseurs et de chercheurs, après la lecture de son œuvre, soient passés de la description sentimentale à une méthode beaucoup plus objective, plus scientifique et plus structurale.

En analysant la différence entre la psychiatrie et la psychologie, il affiche son intérêt pour les travaux de Karl Jaspers, psychiatre anglais qui relie la psychopathologie à la biologie et aux sciences humaines, et avance qu'elle peut supplanter la psychanalyse. Starobinski se dresse contre la psychanalyse qui impose l'adaptation d'un patient à son entourage. D'obédience vitaliste, il stipule plutôt la refonte des relations de l'individu à la collectivité où il évolue.

Selon Starobinski, Sigmund Freud mêlait romantisme et positivisme dans sa méthode de travail, ce qui donne un pessimisme anthropologique. Freud avait recours à la littérature dans le dessein de donner à son œuvre un caractère universel. Dans ce cas, la littérature remplace le mythe. La renommée de Freud induit l'exclusivité d'une telle méthode en son temps. Le lecteur critique passe pour un psychanalyste puisque l'œuvre littéraire l'interpelle.

Starobinski était poussé par les exigences de sa méthode et affichait souvent sa réticence à enseigner la littérature comparée, car celle-ci est bridée par des clauses. Il aimait enseigner l'histoire des idées puisque l'idée peut changer d'un penseur à l'autre, mais son histoire demeure ancrée dans la mémoire collective. La critique thématique est diachronique, elle s'insère dans l'histoire des thèmes et de leurs migrations à travers les époques. Mais il faut aussi se rendre compte de l'importance du travail sur la personnalité de l'écrivain dans le cadre d'une histoire qui transgresse toutes frontières entre les disciplines. Cette démarche semble être une réponse à Foucault sur la question de « la dispersion du sujet » (Trucchio, 2021, p. 115). Foucault était contre la subjectivité dans la tentative d'analyse, mais à travers ses écrits on la sent poindre à côté des clauses impersonnelles. D'où sa particularité en ce qui concerne l'idée de la mort du sujet qui rejette la linéarité du

progrès scientifique. Il a délivré un nouveau discours occidental qui se revendique pluriel.

Starobinski propose une nouvelle optique qui insiste sur l'histoire des idées d'un point de vue philologique qui pourrait résoudre le problème et nous faire sortir de l'impasse en unifiant ce qui a été dispersé aux yeux de Foucault. Car Starobinski considère dans son entendement philosophique que ce qui est contingent est ce qui peut être ou ne pas être, ce qui n'a ni en soi, ni hors de soi, son principe d'être. La contingence de l'être signifie donc qu'on n'en peut rendre compte ni par une explication, ni par une justification ; elle implique sa pure facticité et la nécessité, pour l'homme, d'inventer ses propres valeurs, partielles et partiales. C'est l'expérience philosophiquement ontologique qui conceptualise la présence de l'homme au monde. Ce faisant, Starobinski se démarque par son nouveau traitement du « moi » intime qui, pour lui, existe en dépit des transformations de l'entourage. La conjugaison de la recherche et de la mélodie du monde est le résultat de ses travaux sur l'histoire quand il enseignait l'histoire de la médecine. Les deux carrières (dans le domaine de la littérature et de la médecine) témoignent de la combinaison des deux domaines dans son système de pensée : sciences humaines et sciences exactes. Son rejet inébranlable de la « méthodomanie » est une position irréversible contre des prises de position parfois malades : « Les deux piliers sur lesquels repose la démarche intellectuelle de Starobinski sont donc la recherche historique d'une part et la subjectivité du chercheur d'autre part » (Trucchio, 2021, p. 115). Les deux langages sont une constante dans la pensée de Starobinski : « Une note éveille ses harmoniques. Ce que je perçois dans la vie présente évoque d'autres expériences de la vie, mais aussi des figures du passé. La note retentit dans un espace de mémoire » (propos tirés d'un dialogue de Starobinski avec Frédéric Wandelère sur *Le Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Trucchio, 2021, p. 125).

On peut lire dans ce passage que la musique est dans la littérature comme une construction totalisante, un mouvement interminable et infini, comme l'univers qui fait écho à l'Histoire. À partir de son système, on pourrait lire la psychologie du texte qui renvoie à l'amertume de son aire (ère). C'est un objet substantiel, où le parcours individuel prend le dessus au sein d'une collectivité donnée. Telle est la tâche du chercheur de la vérité : sa capacité empirique doit s'éclaircir en pointant les objets du monde qu'il a choisis. La subjectivité trouve ses limites dans le tissu textuel qui émane nécessairement des questions à poser et des styles d'interprétation à adopter. L'objectivité vient après une étude rigoureuse de la société où l'artiste évoluait : des études et des textes littéraires où interfèrent objectivité (Histoire) et subjectivité (structure).

Toutes les frontières entre critique littéraire et histoire des idées ne sont plus de mise. Le lexique de la musique présent dans l'œuvre de Starobinski est assez révélateur. La musique y est comme une infinité qui certifie des efforts individuels que le critique peut déployer. Comme dans la musique, la sériation, tout en gardant l'unité, est stipulée dans les travaux critiques (à partir du XVIII^e siècle). Cette méthode peut être futuriste et influencer sur les événements de l'histoire, et être une esthétique salvatrice. Là encore, Starobinski donne l'exemple de la confrontation entre le vitalisme et le mécanisme qui boude l'importance du « sensible ».

L'espace que Starobinski lègue aux philosophes et aux penseurs qui se sont succédé après lui, forme un univers composé d'idées et de spéculations. Sa pensée marque un retour décisif au sensible, aux choses de la terre. L'Homme entendu comme une des représentations de ces choses, est sa première préoccupation. C'est la genèse du monde émotionnel et non pas celui exposé à la perception ordinaire et simpliste qui est mise en exergue dans ses écrits. Il est légitime dans ce cas de nous demander si nous sommes capables d'expliquer le monde. Selon Starobinski, le monde nous offre les conditions d'une renaissance ancrée en ce dernier, à nous de savoir en saisir l'occasion.

Au XVIII^e siècle, les artistes commençaient à mettre en cause l'autorité de la nature : faire « comme la nature, et non d'après la nature » (Trucchio, 2021, p. 132). Au XX^e siècle, le mot « sensibilité » apparaît sous son avatar « sensorialité » qui donne « la conscience cénesthésique » (Henri Michaux), que l'on peut résumer à la question suivante : comment faire la paix avec l'extérieur à partir de l'intérieur ?

À partir d'une période charnière, la deuxième moitié du XIX^e siècle, on a commencé à se rendre compte de la sensibilité humaine, négligée par Copernic.

Derrière toute proclamation révolutionnaire telle que celle de Starobinski, verbale ou basée sur l'expérience se cache une émotion humaine, une intuition ou un présage qui se mue en une impuissance face à un monde barbare (capitalisme). Preuve en est que l'argent sous tous ses aspects – palpables ou chimériques – se dissimulant derrière des masques ornés de coups de fard immanents, vise à soustraire l'affaire réelle (totalitarisme) d'une structure beaucoup plus profonde, la structure muette et violente d'une société donnée.

L'individu comme « sujet désireux » et « envieux » généralement négligé est en perpétuelle confrontation avec un sujet « social » aliéné par des conjonctures. Détourné de la recherche scientifique, ce dernier prive le premier de tout essai de la recherche de sa vérité. Le manque et la frustration du sujet social suscitent un obscurantisme qui se manifeste à travers plusieurs avatars comme l'armement enragé du XX^e siècle. Les contrastes de ce procès d'excommunication retracent les limites de l'espace des bredouilllements humains et plus précisément celui du bredouillement littéraire : « Eddington compare l'une de ses formules mathématiques qui décrit la formation du mouvement des vagues à un poème de Robert Brooke qui évoque une tempête sur un lac » (Trucchio, 2021, p. 131).

C'est un appel à relire l'histoire des sciences dans leur structure immédiate et dans celle tournée vers le passé. Ce passé taraudant rappelle le rôle des artistes dans la nouvelle conception du récit de vie qui a commencé au XVIII^e siècle. Ils envisageaient de faire surgir les tréfonds du corps oublié par la science qui commençait à le décomposer quantitativement de sorte que la psychologie fut évincée. Puisque l'objet de l'écriture autobiographique est le moi, c'est-à-dire l'individu, on ressent la prévalence de l'expérience personnelle sans obéissance à la théorie de Copernic trop encline à décrire l'homme physiquement. Raconter n'est pas relater une vie, mais traiter de la relation de l'écrivain avec son passé vécu comme le faisait Rousseau. Son pacte est un discours sur l'immanence et la transcendance. Pour lui, l'aventure autobiographique est la conjuration d'une certaine maladie et de sa situation de paria au sein de la société d'alors : « Chez lui,

l'école conjecturale, la pensée politique et religieuse, le rêve romanesque, la représentation de soi sont d'un seul tenant » (Trucchio, 2021, p. 138).

Conformément à sa conception de la notion de système qui confère la légitimité aux deux langages, sciences exactes et sciences humaines, Starobinski insiste sur « l'existence masquée » qu'on lit dans *La transparence et l'obstacle*, thèse devenue son essai sur Rousseau publié en 1957. Pour le philosophe, l'homme éloigné de la nature, le fief de la spontanéité, est par définition méchant. L'extérieur devient obstacle à la vérité de notre pensée.

Pourtant, pour Starobinski, Rousseau est tombé dans l'altération qu'il essayait de combattre, par le fait que le tableau dressé par lui et de lui-même devient factice et éloigné de sa réalité intérieure. Rousseau voulait imposer sa pensée à une société qui le considérait comme un paria, dont la liberté est du coup bridée. Starobinski va plus loin en condamnant Rousseau d'avoir séparé la raison et la sensibilité : « L'erreur, comme dans les Dialogues, c'est de faire en sorte que ces deux moments de la conscience – la réflexion et la sensation – deviennent tellement étrangers l'un à l'autre qu'ils ne paraissent plus appartenir au même être » (Trucchio, 2021, p. 143). Pour prouver la fausseté de sa logique, il impute l'avènement de la modernité à cette anomalie qui a tavelé tout un siècle.

Ayant compris que le corps abrite le concret (matière) et l'abstrait (élans psychiques), à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, on devient plus attentif au corps et la relation médecine/littérature change. La littérature commence à traiter des sujets qui étaient jusqu'alors l'apanage du laboratoire : Balzac, Zola, Flaubert et Huysmans.

Dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, Charles Bovary est présenté par Flaubert comme un médecin qui a négligé l'existence des psychosomatiques. Sa femme est une paysanne qui a remplacé la privation de la parole par la fuite dans l'expression du corps. L'erreur de son mari est l'erreur de tous les médecins de son époque : oublier la deuxième version, cachée, du corps, la psychologie. Flaubert sollicite l'attention à la psychologie qui commençait à émerger à son époque, une telle attention doit être basée sur l'assimilation de l'importance de la parole.

Il faut accepter l'échec du progrès occidental pour être présent au monde, le considérer comme une période transitoire vers une nouvelle appréhension du monde. Comme Montaigne, Starobinski prône la communication et l'autocritique, le dialogue entre le moi et l'autre :

Il s'agit de penser un mode de relation humaine qui s'appuie sur un travail verbal d'approfondissement et de complexification – travail nécessairement solitaire – d'où peut naître la possibilité d'une communication qui ne soit pas tout à fait vaine, d'un rapport juste à autrui et à ce qui nous environne (Willer, 2018, p. 74).

Parce que l'Histoire est inhumaine, la narration selon Starobinski se cherche un pouvoir par le biais de l'éloignement des contraintes idéologiques mal structurées. Face au pouvoir politique, le récit s'ingénie à trouver un fond d'évidence et non pas un mot d'ordre en vue d'une « révolution par le texte ». Son pouvoir peut émaner d'une structure majeure et indépendante des autres disciplines du savoir tout en étant un élément de l'univers qui les englobe toutes. La littérature est un bloc et non pas une mouture. Le couplage de toutes les disciplines stipule le droit à la

complexité basée sur une structure qui peut répondre aux revendications de la clarté. L'espace du texte littéraire renvoie à l'anatomie d'un être entre théorie et fiction. Toutes les œuvres du monde restent en grande partie à recréer. La narration, tout comme la machine, tente de le faire. Au cours de ce processus articulé par une structure signifiante, la pulsion du créateur s'organise réellement comme un montage surréaliste mais qui peut obéir aux études psychanalytiques. Le critique, comme le psychiatre, essaie de fragmenter le langage de celui qui écrit et de lui donner un champ, le moins stéréotypé possible.

Sallem El Azouzi

Université d'Oujda, Maroc

 <https://orcid.org/0009-0002-4759-4486>
sallemelazzouzi@hotmail.com

Bibliographie

- GAGNON, É. (2001). Jean Starobinski : « critique et légitimation de l'artifice ». *Nuit blanche*, 84, pp. 46-48.
- TRUCCHIO, A. (2021). *Les deux langages de la modernité, Jean Starobinski entre littérature et science*. Genève : BHMS.
- WILLER, C. (2018). Compte rendu de *La beauté du monde*. La littérature et les arts de Jean Starobinski. *Spirale*, 264, pp. 73-75.