

N° 22 | 2022

22 Revue des Lettres et de Traduction

Dossier thématique :
Dire le corps

Revue

**des Lettres
et de Traduction**

22
Revue
des Lettres
et de Traduction

Dossier thématique :
Dire le corps



Presses de l'Université
Saint-Esprit de Kaslik

La Revue des Lettres et de Traduction est ouverte à tous les enseignants-chercheurs en littérature, linguistique, traduction et traductologie.

Coordonnées :

Université Saint-Esprit de Kaslik
Faculté des Arts, Humanités et Sciences

B.P. 446 Jounieh, Liban
Tél : +961 9 600 066
Courriel : fas@usek.edu.lb
usek.edu.lb

*Les opinions exprimées dans ces pages n'engagent que leurs auteurs
et ne reflètent pas nécessairement le point de vue de la Faculté des Lettres.*

Direction de la revue : Carmen Boustani

Comité de lecture : Pierre Michel (*Université d'Angers*), Jacqueline Jondot (*Université de Toulouse*), Lucie Lequin (*Université Concordia, Montréal, Québec*), Ranya Salameh, (*Université Saint-Esprit de Kaslik*), Nicole Saliba-Chalhoub, (*Université Saint-Esprit de Kaslik*), Carmen Boustani (*Université libanaise*).

Comité scientifique international : Annie Richard (Sorbonne-Nouvelle-Paris3, France), Carmen Mata Barreiro (Université Autonome de Madrid), Christine Durieux (Université de Caen et ISIT Paris), Carmen Boustani (Université libanaise), Ranya Salameh, (Université Saint-Esprit de Kaslik), Nicole Saliba-Chalhoub (Université Saint-Esprit de Kaslik), Christine Planté (Lyon2, Lumière, France), Fayza el Qasem (École Supérieure d'interprètes et de traducteurs, Sorbonne-Nouvelle-Paris3, France) Gisèle Al Riachi (Université libanaise), Joseph Chraim (Université Saint-Esprit de Kaslik).

ISSN 1992-2116

© **PUSEK, Kaslik, 2022**
Tous droits réservés
Université Saint-Esprit de Kaslik

B. P. 446 Jounieh, Liban
Tél.: +961 9 600 275
Courriel : pusek@usek.edu.lb
usek.edu.lb

SOMMAIRE

Éditorial

Carmen Boustani 9

I-DOSSIER THÉMATIQUE 13

DIRE LE CORPS

Le corps de la mère

Annie RICHARD 15

Le corps parchemin de Denise Desautels, Louise Dupré
et Madeleine Monette

Marina LÓPEZ MARTINEZ 29

Corps féminin

Femme en question chez Elsa Triolet

Geneviève CHOURELAT-PÉCHOUX 41

L'entrelacs du corporel, de l'émotionnel et du cognitif
dans une sélection de poèmes d'Emily Dickinson

Pascale DENANCE 59

Une mutilation existentielle dans *Et ces êtres sans pénis*
de Chahrdott Djavann.

Rafca EL -HELOU 75

Corps, violence, dignité et résilience chez les déplacé.e.s
dans les écritures migrantes du XXI^e siècle

Carmen MATA BARREIRO 87

Corps peint et dépeint/dé-peint dans <i>The Map of Love</i> d'Ahdaf Soueif <i>Jacqueline JONDOT</i>	101
Dire le corps <i>Le Sommeil délivré</i> d'Andrée Chedid <i>Carmen BOUSTANI</i>	113
À propos du lien Corps/Nature dans l'œuvre littéraire de Giuseppe Dessi (1909-1977) <i>Laura PISANO</i>	123
Anorexie mentale ou quand le corps ne répond plus dans <i>Jours sans faim</i> de Delphine de Vigan <i>Christel FAHD</i>	141
Le Corps du Christ et le corps des chrétiens à travers la traduction <i>Felicia DUMAS</i>	153
Le corps au théâtre Corps du dialogue et corps de l'acteur en interaction <i>Philippe WELLNITZ</i>	165
Filmer les corps pour raconter des histoires. <i>Alain LEFEBVRE</i>	179
Le Corps du Christ et le corps des chrétiens À travers le défoulement des corps au sein de la fusion entre le féminisme moderne et l'ambiance orgiastique antique Étude du film Anglo-Américain <i>Eyes Wide Shut</i> de Stanley Kubrick <i>Mounira ABI ZEID</i>	187
Éloge de la main dans <i>Sido</i> <i>Flavie FOUCHARD</i>	197
Perceptions du corps : de la singularité à la pluralité, dans le roman <i>Avoir un corps</i> de Brigitte Giraud <i>Yasmine- Marie KHODOR</i>	205

Fantastique et utopie, corporéité et queer dans les œuvres de Karim Rhayem <i>Mireille ISSA</i>	219
Le corps vieillissant et l'œuvre du temps dans <i>Un Amour de Swann et Le Temps retrouvé</i> de Marcel Proust <i>Roukaya YAZBECK</i>	235
Le corps amoureux dans le roman actuel <i>Christine ZAITER</i>	247
De la quête d'un espace tellurique à celle d'un espace narratif dans <i>Noir Liban</i> de Salma Kojok <i>Samia KOUTA</i>	255
 II-ARTICLES DIVERS	
De l'aboulie au bonheur conditionné dans <i>Oncle Vania</i> <i>Christian TALIN</i>	271
L'Histoire dans le récit de filiation, une enquête vers une nouvelle quête de soi. <i>Yvette NASR</i>	301
II. LUMIÈRES SUR LIVRES	323
III. NOTES SUR LES AUTEURS ET AUTRICES DU DOSSIER	351

ÉDITORIAL

Carmen BOUSTANI

Responsable scientifique de la revue

Le corps parle sans s'arrêter.

Françoise Sagan

Le XX^e siècle découvre l'inconscient qui parle à travers le corps, comme s'il mène à la prise en compte de l'image du corps dans la formation du sujet et dans les formes sociales de la culture. Le concept « moi-peau » de Didier Anzieu, s'étaye sur un moi corporel. N'est-il pas un point d'intercession des formes conscientes et des pulsions inconscientes ?

On constate quand on cherche à dire le corps qu'il y a différentes dénominations : corps biologique, corps maternel, corps érotique, corps malade, corps mystique, corps vieillissant, corps avili, corps dénigré, corps augmenté. Qu'est-ce que le corps ? Comment le traiter sous l'aspect du symbolique et du culturel ? Il est évident qu'il y a une corrélation entre le corporel et le spirituel, le cérébral et le mental. La déconnexion s'installe quand cela ne fonctionne pas du côté du mental et se répercute sur l'organisme.

Le corps commence à jouer le premier rôle dans les mouvements de protestation contre le poids des traditions et des hiérarchies. « Mon corps m'appartient » sera le slogan des féministes des années soixante-dix. Du lieu de répression le corps devient un moyen de libération et un objet de réflexion.

Il devient le vrai filon de la modernité et l'on n'en finira pas de citer des ouvrages et des dictionnaires qui évoquent ce partenaire exigeant. On ne finira pas de l'interroger dans la langue, la fiction et le réel. C'est de ce vécu du corps et de son expérience qu'il sera question.

Le dossier intitulé « Dire le corps » tente de saisir dans leurs détails que dans leur globalisation la nécessité d'interroger les dimensions du corps et aussi

la limite de l'humain : mon corps est-il toujours mon corps ? Plusieurs axes touchent au sens de la corporéité dans notre dossier : sens ultime, intime, vécu, fantasmé, contre-sens. Nous consacrons notre dossier à la thématique du corps élément essentiel dans nos vies.

Les articles du dossier offrent différentes visions du corps en interaction avec la littérature, la poésie, la fiction, le féminisme, le théâtre, le mythe, le cinéma. Les participant.e.s à ce dossier ont répondu à cette thématique. Annie Richard dans « Le corps de la mère » interroge la boîte du corps originelle, humaine mais « naturellement » considérée comme l'affaire exclusive des femmes. Marina López Martínez se penche sur trois écrivaines québécoises de la même génération : Louise Dupré, Denise Desautels et Madeleine Monette qui nous révèlent les cicatrices que la vie inflige au corps, mais aussi celles volontairement imposées sous la forme des tatouages, avant que le corps ne s'efface à jamais. Geneviève Chovrelat-Péchoux offre une étude appropriée de la thématique du corps dans l'œuvre d'Elsa Triolet, née Ella Kagan à Moscou en 1896. Cette thématique apparaît déjà dans son journal de jeunesse. La jeune Ella se juge dotée d'un corps problématique, et se plaint dans son journal de ce corps qu'elle voudrait « fait pour l'amour ». Pascale Denance analyse la dialectique corps / esprit chez Emily Dickinson qui se trouve parfois entravée par les interdits spécifiques aux femmes, par les limites sociales assignées au corps féminin. Rafca el-Helou dégage dans le roman de Djavann, le corps qui reçoit les coups de la violence patriarcale du régime socio-politique mais, sort triomphant par l'écriture. Carmen Mata Barreiro se focalise sur le corps comme lieu de l'inscription de l'expérience de la violence dans le parcours migratoire, violence liée aux frontières et aux camps d'internement ou de concentration et à la représentation des migrants comme « indésirables ».

Jacqueline Jondot dans *The Map of Love* de la romancière égyptienne d'expression anglaise Ahdaf Soueif explore la perception du corps féminin, peint, dépeint, dépend du lieu d'où on le regarde et de l'espace où il se trouve. Carmen Boustani souligne dans *Le Sommeil délivré*, premier roman d'Andrée Chedid les abus infligés au corps de la femme, par l'homme oriental. Telle sera la tâche de toute l'œuvre de la romancière qui s'intéresse à la société patriarcale du milieu du siècle dans sa victimisation de la femme. Laura Pisano analyse le corps et la nature, dans l'œuvre littéraire de l'écrivain italien Giuseppe Dessì conduisant à des réflexions sans distinction entre le corporel et le social, le physique et le moral, le naturel et le culturel, le biologique et le sociologique. Christel Fahd dans son analyse *d'Un jour sans faim* de Delphine de Vigan montre comment l'anorexie mentale, synonyme d'auto sabotage, serait un appel au secours auquel seule la

malade peut répondre en décidant de se sauver ou pas. Felicia Dumas propose une analyse traductologique du substantif français *corps*, tel qu'il apparaît dans divers contextes discursifs chrétiens d'emplois, à l'intérieur des syntagmes « le corps du Christ » et « le corps des chrétiens » (ou des fidèles).

Philippe Wellnitz étudie l'évolution historique du corps au théâtre, mettant l'accent sur l'occultation de la corporéité dans un théâtre classique qui tend à s'inverser lors de la période de la modernité au profit des corps, « porteurs du message essentiel de ce théâtre fait d'exubérance » Alain Lefebvre poursuit l'idée d'incarnation des corps des personnages et des acteurs et actrices, considérés comme essentiels dans l'acte de création cinématographique aussi bien de la part du cinéaste que des interprètes afin que l'histoire prenne vie à l'écran. Mounira Abi Zeid analyse le film *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick où corps, désir et morale interagissent au sein d'une fusion entre le féminisme du XX^e siècle et l'ambiance gréco-romaine. Flavie Fouchard examine la fonction du motif de la main dans *Sido* de Colette : outil de la description, elle permet à Colette de résumer l'essence des êtres et des corps. Yasmine- Marie Khodor étudie le parcours personnel de Brigitte Giraud à l'aune des caprices de son corps et de la tyrannie de ses émotions qui la dépassent. Le recours à l'écriture lui permet de transcender cette prison corporelle. Mireille Issa nous fait connaître un jeune et talentueux écrivain qui tisse une écriture romanesque et poétique pour traduire le monde et son espace intérieur. Roukaya Yazbeck décrit les changements des corps dans *À la recherche du temps perdu* de Proust qui obéissent aux fluctuations du temps. Christine Zaiter étudie le corps érotique dans les romans d'amour de Camille Laurens et de Jean-Philippe Toussaint montrant l'importance accordée à la corporéité et sa place amplifiée dans le roman actuel. Samia Kouta analyse dans *Noir Liban* le corps noir de la petite Maïmouna considéré par les autres comme un corps-péché ou un corps-souillure. Son histoire tragique trouve son salut dans un espace narratif compensatoire.

Dans Articles divers, Christian Talin donne une étude pertinente de la pièce de théâtre *Oncle Vanja* de Tchekhov, ce huis clos dans lequel les personnages sont en proie à la tristesse et à l'ennui engendrés tant par la pesanteur de leur existence que par leurs amours contrariées. Yvette Nasr aborde le thème de remonter l'Histoire par le biais des enquêtes chez Pierre Bergougnoux Charles Juliet et Claude Simon. « Une démarche qui leur semble essentielle dans leur parcours de la quête de soi. »

L'engouement actuel pour la corporéité qui caractérise les recherches actuelles, universitaires et autres (médiatiques, vulgarisantes, etc.) nous a poussé

à interroger **le dire du corps**. Notre objectif est d'inviter des chercheur-es et des universitaires de différentes disciplines (linguistes, sémiologues, littéraires, sociologues, psychanalystes, historiens, cinéastes etc.) à aborder le sujet l'enrichissant de leur savoir et de leur spécialité.

Je remercie chaleureusement les auteurs et autrices du dossier et des articles divers pour leurs articles de haute qualité. Leur travail et leurs perspectives innovantes enrichissent le contenu de notre revue.

Ma gratitude va aux collègues qui ont rendu compte des dernières parutions de livres. Je les remercie vivement. Je remercie notamment Monsieur le doyen Pascal Damien et Professeure Ranya Salamé de l'intérêt porté à la revue.

I. DOSSIER THÉMATIQUE

DIRE LE CORPS

Le corps de la mère

Annie RICHARD
Sorbonne-Nouvelle

Résumé

Le corps de la mère, boîte du corps originelle, humaine mais « naturellement » considérée comme l'affaire exclusive des femmes, permet aux hommes de se décharger du corps de la naissance pour se tourner librement vers toutes formes sublimatrices de domination, sociétales, politiques, créatrices, spirituelles. Le corps de la mère est une boîte noire enfouie dans les eaux maternelles.

Mots-clefs : corps, mère, femmes, hommes, domination.

Abstract

The body of the mother, box of the original body, human but « naturally » considered as the exclusive business of women, allows men to discharge themselves from the body of birth to turn freely to all sublimating forms of domination, societal, political, creative, spiritual. The mother's body is a black box buried in the mother's waters.

Keywords: body, mother, women, men, domination.

Le corps des femmes au centre des mouvements féministes des années 70 en France pose en premier lieu la question de la fonction maternelle, en rupture avec les premières féministes suffragistes aux USA qui revendiquent la condition spécifique de mère selon elles, inaliénable.

Il faut attendre la nouvelle vague du radicalisme féministe avec l'ouvrage fondamental de l'Américaine Betty Friedan pour qu'aboutisse la révolution de décloisonnement des domaines masculin et féminin de l'existence. La maternité

devient un choix avec les possibilités offertes par la science accompagnée de luttes législatives pour obtenir la maîtrise de la procréation : reconnaissance de la contraception par la loi Neuwirth en 1967 contre la loi rétrograde de 1920 qui l'interdisait et pénalisait l'avortement ; aboutissement à la loi Simone Veil, ministre de la santé, de 1975 sur l'interruption volontaire de grossesse avec son vote définitif en 1979 et en première mondiale, le 4 mars 2024, l'inscription de l'IVG dans la Constitution française.

Ce rappel historique donne la mesure anthropologique du féminisme ainsi que le pointe Camille Froidevaux-Metterie (2015, titre).

Nous sommes à même à présent d'en entrevoir la portée.

C'est l'objectif de mes deux études : *M (m) ère-Auto essai* et *La boîte noire de la mère* (2015, 2022)

Portée symbolique : dans la langue, face au Père en majuscule, associé à des significations qui le dépassent en tant qu'homme, humain au sens universel, masculin, viril qu'en est-il de la Mère ?

Portée existentielle : la boîte originelle, le corps d'où nous sommes issu.es « naturellement » considéré comme l'affaire des femmes ne serait-elle pas la boîte noire de notre condition humaine enfouie dans les eaux maternelles ?

Boîte symbolique

Les questions de genre sont d'une actualité brûlante voire explosive, étroitement liées aux questions politiques.

Les débats ont conduit à s'interroger sur les idées et les principes qui déterminent, d'une façon plus ou moins consciente, les conduites individuelles ou collectives.

Les figures clefs du genre, homme/femme, masculin/féminin renvoient à une nébuleuse de croyances : *M (m) ère. Auto-essai* vise à les porter à la conscience, parce qu'il est le lieu d'une enquête à la fois personnelle-fondée sur mon expérience singulière- et générale, de recherche des présupposés philosophiques, religieux, psychanalytiques et ethnologiques qui les sous-tendent.

Cela revient à se poser la question du genre sur un plan symbolique : qu'est-ce que signifie se reconnaître comme Homme ou Femme ? La langue indique cette voie des significations avec les vocables qu'elle utilise : « femme », « féminin » renvoient à une racine indoeuropéenne qui signifie « têter », assimilant la femme à la mère alors que l'homme n'est pas *a priori* assimilé au père, le mot « homme »

est doté d'emblée d'un sens susceptible d'être élargi à l'humanité. Être dit « masculin » évoque des qualités spécifiques morales et physiques qui appellent l'adjectif « viril ». (Richard, 2022, p. 50). Cette constellation sémantique produit le Père symbolique.

Voici donc le Père en majuscule inscrit dans la langue : il n'y a pas de Mère en majuscule c'est-à-dire, comme le Père, associé à des significations qui le dépassent en tant qu'homme, humain au sens universel, masculin, viril. La mère en tant que femme est féminine, c'est-à-dire originairement mère.

Ce Père doit, dans le dogme psychanalytique toujours opérant, séparer l'enfant de la mère spontanément fusionnelle voire incestueuse : « Méfiez-vous des mères ! » dit-on en quelque sorte implicitement à la fille qui est en puissance de le devenir. Le Père serait ainsi le garant de l'accès au symbolique par excellence, le langage, qui permet d'exprimer abstraitement par des signes, des choses concrètes. La mère et le féminin qui lui est attaché en sont logiquement exclus parce que, par essence, trop proches de la matière, du corps de l'origine.

Selon l'aphorisme de Lacan « La (L majuscule) femme n'existe pas » (Lacan, 1976, 2005, p.128),

Nous verrons dans un deuxième temps les conséquences existentielles de ce partage.

Il s'agit dans un premier temps d'explorer, à travers les mots, à travers les œuvres, les champs symboliques ignorés attachés à la maternité, en fait refoulés par l'interprétation traditionnelle dominante qui cantonne la Mère spécifiquement à la charge des enfants.

Une figure symbolique lui est bien attachée mais qui n'a pas de portée universelle : la Femme ne représente pas l'espèce humaine, contrairement à l'Homme, alors qu'elle est la voie obligée de la reproduction de l'espèce.

Dès lors, la figure symbolique de la Mère, Mère en majuscule, ne convient qu'aux femmes.

Personnellement, j'ai pris peu à peu conscience de cette Mère en majuscule qui ne tenait pas à des qualités particulières de ma propre mère mais qui constituait un modèle éthique, une façon convenue de répondre au principal mystère, celui des origines.

C'est cette grande question en effet que « résout », si l'on peut dire, le système du genre que nous connaissons, conforté par l'institution religieuse et la psychanalyse.

Les propositions, en exergue de *M (m) ère* d'Annie en résument la problématique :

D'Elle, on attend tout : que la maison soit parfaite, douillette, qu'il n'y manque rien...

D'Elle, les hommes attendent le TOUT et pour cela qu'Elle signifie le Manque, privée de Phallus.

Il est temps de poser la question du Genre symbolique tel qu'il est vécu si le but des questions sur le genre est de restaurer la relation entre les sexes. (Richard, 2015, p. 9).

Que la Mère en majuscule soit un modèle de dévouement absolu, sacralisé notamment par la religion chrétienne dans le culte de la Vierge, n'est plus à démontrer. Ce qui est nouveau est la prise de conscience par les jeunes mères que cette attitude systématique d'oubli de soi leur revient spécifiquement, laissant leur compagnon juger librement de son implication dans la tenue d'une famille.

Comment parler du genre aujourd'hui sans essayer de repenser le système symbolique dans lequel il est pris ?

La langue nous parle autant que nous la parlons : quand un auteur d'autobiographie, (Fournier, 2013) se présente comme un père parlant à sa fille, il convoque un ordre de la famille et du genre. Père est ô combien, une figure régulatrice facile à mettre à jour dans son historicité. D'autres figures agissent d'autant plus insidieusement qu'elles sont occultées. Or la figure de la Mère est largement instrumentalisée.

Le conflit, la femme et la mère (Badinter, 2010, p. 11) disait déjà nettement le clivage au profit de la mère, entre le féminin et le maternel : la dissociation a été une des pièces maîtresses de la construction masculine non seulement religieuse mais aussi psychanalytique, prônant la nécessaire intervention du père pour que l'enfant échappe à la mère potentiellement incestueuse.

Symboliquement, le père en quelque sorte transmet au fils son monopole spirituel (Annie Richard, 2015, chapitre 4), son rôle civilisateur que Freud présentait comme une loi anthropologique et que Lacan sacralisait dans le Phallus (Lacan, 1971, p. 172).

Il en a et la femme n'en a pas.

L'héritage symbolique mère-fille est celui de « la même néant » (Tardieu, 1951, 2005, p. 335), marqué par le rien à la place de l'emblème visible du Phallus (Richard, 2015, p. 127).

- *Quoi qu'a dit ?*
- *A dit rin.*

- *Quoi qu'a fait ?*
- *A fait rin.*

- *A quoi qu'a pense ?*
- *A pense à rin.*
- *Pourquoi qu'a dit rin ?*
- *Pourquoi qu'a fait rin ?*
- *Pourquoi qu'a pense à rin ?*
- *A' xiste pas.*

Ouvrir la boîte symbolique du féminin serait interroger le sujet féminin dans son rapport avec « son intériorité viscérale » (Schneider, 2006, p. 201) à même de saisir un rapport au monde de dépossession, de lien entre présence et absence, de vide-plein, en perpétuelle naissance de la vie. Certaines œuvres approchent cet imaginaire du vide qui n'est pas le manque, comme les grands pastels de Diana Quinby sur « l'arbre vertébral » montrés et commentés par elle-même lors de la journée d'étude « Mères recomposées » qui sera évoquée en deuxième partie à propos de la boîte existentielle.

Ouvrir la boîte serait aussi repenser la Loi qui en découle (Geneviève Morel, 2008, p. 3). La transmission symbolique mère-fille est dès lors bouleversée, du côté non du manque mais de l'accès à l'autonomie du sujet.

Repenser la Mère symbolique ne peut cependant s'accomplir qu'en remettant en cause le fondement même de toute élaboration : le lien, à la base, du corps de la mère et de notre origine charnelle.

Portée existentielle : la boîte noire du corps de la mère

Le système de pensée en vigueur place du côté masculin la capacité de l'humain à s'arracher à sa condition mortelle vers la sublimation et la transcendance, en considérant comme autre celle qui porte le poids de notre finitude, la mère.

Les conséquences en sont visibles : les femmes dans toutes les religions sont, à quelques exceptions près, écartées des instances spirituelles suprêmes : prêtre, rabbin, imam ; elles ont été dans notre culture et le sont encore dans d'autres, maintenues au second plan des sphères éthérées de la philosophie, de l'art.

On voit bien dans notre histoire occidentale combien la place des femmes dans la famille et la cité a été directement liée au système du genre : si le droit de vote est maintenant accordé aux femmes qui jusque-là n'étaient pas citoyennes

pas plus qu'elles n'étaient capables, mariées, de gérer leur compte en banque sans l'approbation du mari, c'est que les données du rapport masculin/féminin se sont modifiées.

Arriver à la source de ces blocages, du plafond de verre, c'est buter sur le réel du corps de la mère comme boîte.

Ce mot « boîte » (Richard, 2022, titre) n'est pas une image, pas une métaphore mais un cri, l'instante demande formulée par ma mère au moment même de sa mort.

« Ouvre la boîte ! » m'a intimé ma mère en mourant (Richard, 2022, p. 26). Or elle était là sous mes yeux, concrète, cette boîte, pour moi, celle du début de la vie, pour ma mère, celle du trépas : la boîte du corps de notre origine et de notre fin charnelles.

C'était la même.

Nous n'aurons de cesse, toutes et tous, de nous affranchir des limites de la boîte de notre corps,

Physiquement de toutes les manières, en bougeant, marchant, voyageant jusqu'à chercher à s'élever en pensée, sublimer, transcender le corps par toutes formes de spiritualité.

Sortir de la boîte par le haut.

Sortir de la boîte ou mourir, l'alternative est la même à la naissance et à la mort.

Voilà que le partage ancestral des tâches entre les hommes et les femmes prend un tout autre éclairage à partir de la mise en évidence du corps comme boîte.

Aux femmes la gouvernance des domaines du dedans, maternage et domesticité, aux hommes les domaines du dehors, politiques, sociétaux, religieux.

Pourquoi cette hargne patriarcale à assurer ce partage, à s'efforcer de le pérenniser sinon pour s'arroger le pouvoir d'éloigner de soi l'appartenance à la boîte du corps ?

Cette intimation « ouvre la boîte », les hommes qui n'ont pas d'attache viscérale à l'enfantement, ne l'adressent-ils pas spécifiquement aux femmes depuis toujours ?

« Ouvre la boîte, prends-la en charge, délivre m'en ! » (Richard, 2022, p. 26)

L'époque contemporaine est celle d'une profonde remise en question de ce partage.

Des études se font jour actuellement sur la manière réelle dont les femmes accueillent la maternité au-delà du symbolisme traditionnel du mot Mère en majuscule.

La dernière en date de Camille Froidevaux-Metterie, (2023) est le résultat d'une enquête de la philosophe dans une maternité : l'intime du corps y est questionné à partir de l'expérience vécue de la grossesse.

En fait, la question, nouvelle, sur les mères : qu'est-ce qu'être Mère ? aboutit à la Mère en tant que question.

De la Mère en question à la Mère-question

« Qu'est-ce qu'être mère ? » était la problématique d'une journée d'étude organisée par l'association Femmes Monde le 3 décembre 1916 au Reid Hall à Paris sous le titre « Mères recomposées ». En voici un rapide parcours, tel que retenu à partir des communications audibles sur le site www.femmesmonde.com

Notre époque est celle d'une révolution procréatrice, selon Michèle Perrot : l'historienne souligne le caractère révolutionnaire du passage de « l'enfant subi à l'enfant choisi ».

Anne-Marie Baron, critique littéraire et cinématographique, analyse dans l'œuvre balzacienne le reflet de la situation des femmes du XIX^e siècle, inspiré par l'exemple de la propre mère de Balzac : assujettie par le mariage à la maternité subie, la figure de la femme qui se libère par l'adultère et privilégie « l'enfant de l'amour », « enfant choisi », marque la vie et l'œuvre de Balzac.

Pour Camille Froidevaux-Metterie, la maîtrise de la fonction procréatrice par les femmes a une portée anthropologique : le choix de ne pas être mère, « child free », en est le prolongement actuel.

La difficulté de la lutte pour la maternité librement choisie suscite la figure de Simone de Beauvoir évoquée par le témoignage personnel de Claudine Monteil, historienne, jeune militante féministe à ses côtés dans les années 70 : « mère spirituelle » pleine de de dévouement, de disponibilité, d'audace à la pointe des combats, notamment pour le droit à l'avortement.

Mais ne simplifions pas : il n'y a pas d'avant et d'après.

En réalité, souligne Michelle Perrot, il s'agit de prendre la mesure des changements considérables sans schématiser. Ainsi la maternité constituait certes

dans le passé le statut des femmes, rythmait leur vie, conditionnait leur longévité et l'idée de « la peur au ventre » donne la mesure de ce qu'était leur terrible sujétion mais leur passivité n'était pas absolue : péché d'Onan, marque d'entente entre époux, avortements clandestins et infanticides, « leçon » des prostituées comme la « capote anglaise » dès le XVIII^e siècle, étaient autant de moyens utilisés pour limiter les naissances.

Aujourd'hui, les résistances demeurent : d'après Camille Froidevaux-Metterie, la libération des femmes de la maternité obligée entre en contradiction avec l'idéalisation actuelle de la fonction maternelle servie par le développement des techniques de la PMA qui alimentent un fantasme de puissance procréatrice.

La liberté d'être mère ou non, l'ère de l'enfant choisi à laquelle nous arrivons s'accompagne en contrepartie, d'une valorisation de la condition de mère encore plus contraignante. La jeune génération ne s'y trompe pas : le collectif d'Amandine Hancewicz, devenu une association « Parents et Féministes », dévoile et dénonce la responsabilité « naturelle » qui incombe aux mères. La liberté de procréation serait payée d'un poids psychique accru dévolu encore principalement aux mères.

Pour Serge Hefez, psychiatre et psychanalyste, le triangle œdipien est toujours prégnant, lié aux normes psychiques rappelées par une lettre de Freud à Fliess : « Salut au Fils vaillant, salut au Père qui réussit à endiguer la puissance du sexe féminin. » Un maternel dangereux, fusionnel, érotique, charnel, doit être jugulé par le pôle séparateur du Père pour donner à l'enfant l'accès au langage et au monde de la culture mère sont prioritairement incriminées dans l'éducation des enfants. Aussi la deuxième révolution, après celle de la maîtrise de la procréation par les femmes est-elle la diffraction actuelle des représentations de la maternité liée aux recompositions familiales et aux techniques de la PMA.

Les questions posées au cours du colloque sont une invitation à penser les changements pour que les femmes s'emparent vraiment de la maternité.

Pour Antoinette Fouque, expose Michèle Idels, avocate, membre du collectif Psychanalyse et politique, cette nécessité est apparue au moment de la naissance de sa fille en 1964 où elle se sent mal à l'aise au sein de l'avant-garde qu'elle fréquente, Roland Barthes, qui est son directeur de thèse et Lacan dont elle suit le séminaire.

Au niveau du droit, Irène Théry, sociologue, dénonce alors la difficulté française de penser la maternité dans le cadre de la PMA, le régime de filiation du code napoléonien plaçant toujours l'enfant du côté maternel par le corps et paternel par la volonté

Pour Jacqueline Rousseau-Dujardin, psychanalyste, le personnage de Médée a traversé les siècles depuis l'Antiquité grecque. Femme et mère redoutable dans la tragédie d'Euripide, elle se présente différemment selon d'autres auteurs anciens mais aussi modernes, ainsi dans le roman de Christa Wolf, *Médée*.

Je retiens de Carmen Boustani, universitaire et écrivaine, qu'elle explore la frontière poreuse fiction/réalité dans *L'Écriture-corps chez Colette*, en parlant de « mères » au pluriel : elle rapproche Colette, partie du vécu, pour faire de la mère Sido un être « fantasmé dans un rapport de toi à moi, de fille à mère », et L'AJAR, collectif d'écriture qui invente un être fictif, Esher Montandon, écrivant sur la mort de sa fille. « Nous comprenons que la fiction n'est pas le contraire du réel à l'ère du virtuel. » : la dimension symbolique mère/fille est prête à se déployer, traduite en mots, en « êtres de papier » suscitant sympathie et identification.

Pour Mireille Azzoug, universitaire, en référence au mouvement philosophique italien Diotima de l'université de Vérone, il faut redonner à la Mère Symbolique sa juste valeur dans une transmission positive de mère à fille et « cesser de rechercher à tout prix une reconnaissance dans les yeux des hommes ».

Quant à *M(m)ère. Auto-essai*, il est construit sur l'emboîtement, figuré par la typographie du titre, de la Mère en majuscule, figure symbolique, en rapport avec l'imaginaire collectif et la mère en minuscule, mère réelle, dans le vécu quotidien, d'où la part autobiographique liée à une réflexion théorique sur le statut de Mère dans l'Histoire et les voies de son évolution.

La journée est ouverte et conclue par deux écrivaines, Camille Laurens et Noëlle Châtelet.

Camille Laurens, à partir de lectures d'extraits de son œuvre, constate la dualité femme/mère à laquelle renvoient ses personnages de mères et de filles : la maternité se dissocie mal du féminin alors que la paternité n'a pas de lien obligé avec le masculin. Son essai *Les Fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes* (2011), à partir de représentations picturales notamment de « la mère et la mort » – montre combien la mère archaïque, Médée entre autres, est porteuse d'effroi. Ces images viennent en écho de passages d'écrivain.e.s célèbres comme Simone de Beauvoir, Beckett. Dans sa propre œuvre, Camille Laurens constate la forte présence des mères qu'elle suit au fil du temps et de son évolution personnelle, dégageant trois statuts : celui de la mère malgré elle, (*Index*, 1991) de la mère destructrice, (*L'Amour, roman*, 2003), de la femme dévaluée du fait de ne plus pouvoir être mère (*Celle que vous croyez*, 2016).

« Ce ne sont pas des êtres de papier » mais « des êtres réels qui ont pris une dimension symbolique », commence Noëlle Châtelet pour *La Dernière Leçon*

(2004), récit de la mort choisie de sa propre mère au moment de sa vieillesse qu'elle juge opportun : « à la fois Mère avec Majuscule et mère en minuscule, selon le titre du livre d'Annie Richard ».

La date de sa mort annoncée arrive, impérative, fixée par sa mère, selon la puissance de celle qui détient la Loi. En tant que fille, on peut se construire « contre » sa mère, Noëlle Châtelet s'est construite « avec », au fil de « multiples petites leçons », depuis la naissance, venues de sa mère qui était sage-femme, jusqu'à la dernière leçon du « comment partir ». Noëlle Châtelet évoque deux moments en particulier qui lui ont donné la capacité d'être libre, rendant possible l'acceptation à son tour du geste libre de sa mère. La mère de Noëlle Châtelet a franchi le seuil du mythe avant son départ, autorisant le livre projeté par sa fille qui lui donnerait une dimension universelle. Il y a dans cette transmission quelque chose de « l'enfantement » en tant que « délivrance » selon le mot utilisé sur le lit d'accouchement.

Diana Quinby, artiste et historienne de l'art, commente elle-même son parcours jusqu'à ses dessins de grossesse :

« Depuis plus de dix ans, je développe une pratique de dessin dont le point de départ a été ma deuxième grossesse. Enceinte de sept mois en juillet 2005, j'ai commencé à faire de grands autoportraits au crayon graphite en "taille directe", c'est-à-dire uniquement en me regardant, nue, debout devant ma feuille de papier accrochée au mur, sans miroir, ni photo. Après la naissance de mon fils, et pendant des années à venir, j'ai continué à explorer l'expérience d'être mère, l'expérience du corps et du lien en me dessinant avec ma fille adolescente, avec mon mari, ou en me "dédoublant" sur la feuille. Quand j'ai commencé à montrer mes dessins aux professionnels du milieu de l'art, j'ai été étonnée par la critique souvent répétée qu'ils étaient "trop intimes", voire "inexposables", la maternité étant "complètement taboue" dans l'art contemporain. Interpellée par ces réactions, j'ai entamé un travail de recherche sur la représentation de la maternité dans les œuvres de femmes. Dans l'art d'aujourd'hui, le corps subit toutes les violences, et plus personne ne s'indigne devant les œuvres qui mettent en scène une sexualité quasi pornographique, mais les représentations de la maternité, telle qu'elle est vue et vécue par les femmes elles-mêmes, semblent encore déranger. À partir d'une brève présentation de ma pratique, et en citant les œuvres d'une sélection d'autres artistes, je parlerai des liens entre le processus de création et l'expérience d'être mère. Montrer que c'est le corps, l'autre en nous et non la mère, femme. »

On est loin apparemment, avec Diana Quinby, dans le temps et surtout dans la représentation, du tableau célèbre de Frida Kalho, *Ma naissance*, huile sur métal, de 1932 : on se souvient avec quelle crudité Frida Kalho nous met face à la vulve dilatée d'un corps de femme, d'où sort la tête ensanglantée du bébé. Un drap blanc comme le lit qui prend tout l'espace du tableau, recouvre le reste du corps et la tête de la mère (Richard, 2022, p. 78).

Cette vision traumatique de la naissance dans un monde sans visage, sauf l'image de la Vierge des douleurs encadrée au-dessus du lit, n'éclairerait-elle pas les résistances que Diana Quinby rencontre à exposer ses dessins de maternité ? Les réactions les jugeant « trop intimes », « inexposables » n'auraient-elles pas un lien avec une terreur inconsciente, une réminiscence enfouie, avec la boîte noire de la mère ?

Ainsi la journée d'étude en vient à la Question qui la sous-tend : le lien de la Mère avec l'angoisse de notre origine charnelle, de ce corps-boîte dont nous sommes issu.e.s et où nous retournerons.

Le système patriarcal délègue depuis toujours aux hommes la capacité de le maîtriser, voire de l'oublier, en en reportant sur les femmes l'appartenance, voire la responsabilité notamment en tant que dangereuses tentatrices

Les femmes, potentiellement mères, seraient le signe d'une menace inconsciente au point de conduire au « féminicide », mot apparu récemment dans le vocabulaire juridique, désignant une pulsion criminelle orientée spécifiquement contre les femmes (Richard, 2022, p. 80)

S'éclaire aussi ce silence sociétal sur certains aspects spécifiques de la physiologie féminine comme les menstrues ou les dysménorrhées (Richard, 2022, p. 86).

Quelle question irrésolue et cuisante explique la résistance profonde à de réels changements sinon celle du corps de la mère, évidence de notre origine charnelle si longtemps voilée par son imputation exclusive à la femme. Il n'a pas suffi de montrer le rôle des gamètes pour changer l'angle de vision commun.

C'est ce que montre notamment la place réservée aux « vieilles » (Charrel, 2011, titre) non seulement dans les cultures qui prônent la polygamie, découpant la vie des femmes selon les stades successifs de l'existence corporelle mais aussi de façon universelle, par l'instauration d'une « date de péremption » pour les femmes autour de 50 ans (Laurens, 2016, p. 41).

Sans doute le moment est-il venu de prendre conscience que cette boîte originelle ne concerne pas spécifiquement les femmes.

En finir avec les représentations traditionnelles des Mères en majuscules serait tracer une autre voie humaniste à partir de notre base commune, *La Boîte noire du corps de la mère* (Richard, 2022, titre).

Un autre mot surgit en toute fin, associé à la boîte noire du corps de la mère, peut-être comme la clef retrouvée de notre vivre ensemble, le mot « humble » de la famille de « homme », d'une racine indo-européenne, « ghyom », « terre ».

Humbles, toutes et tous, « au cœur de l'égalité humains-humaines (Richard, 2022, p. 109) : sortir du ventre de la mère biologique non pas pour oublier le corps mais se sentir, par lui, partie intégrante de la Terre, hommes et femmes lié.e.s au processus originel qui ne cesse pas, ruinant l'illusion des hommes de ne pas en être concernés par essence.

Ainsi le corps de la mère est une boîte noire qui contient, caché, le code de l'origine du monde dans les eaux maternelles.

Il est temps, il est urgent d'en mesurer le coût existentiel.

Conclusion

La question du corps de la mère, liée fondamentalement à la place des femmes dans le monde, a en fait une portée anthropologique.

La façon dont on la pose, selon les époques et les cultures, produit en fait une réponse humaine à notre condition charnelle, qui structure les rapports de sexes.

Traditionnellement, ce corps a cautionné la « valence différentielle au fondement de la société », (Françoise Héritier, 1996, chap.1), les hommes faisant porter spécifiquement aux femmes le poids de notre origine corporelle.

Cela a conduit à enfermer les femmes dans une boîte symbolique coupée de l'universalité qu'ils s'arrogeaient, du côté des grandes échappées de tous ordres, du physique au politique et au spirituel.

Les bouleversements actuels qui touchent à la maternité ont des répercussions dont il faut mesurer la portée : sortir la boîte de l'origine enfouie dans les eaux maternelles est une révolution, la condition pour une autre orientation, une réelle égalité entre les hommes et les femmes et d'autres changements difficilement mesurables.

Bibliographie

- Badinter Elisabeth, *Le Conflit la femme et la mère*, Livre de poche, Flammarion, 2010.
- Charrel Marie, *Qui a peur des vieilles ?* Les Pérégrines, 2021.
- Châtelet Noëlle, *La dernière Leçon*, Le Seuil, Prix Renaudot des lycéens 2004.
- Friedan Betty *The feminine Mystique*, New York, Norton, 1963, traduction Yvette Roudy
La femme mystifiée, Denoël -Gonthier, 1963.
- Froidevaux- Metterie Camille *La Révolution du féminin* Gallimard, 2015.
Un si gros ventre. Expériences vécues du corps enceint. Stock essais, 2023.
- Fournier Jean-Louis, *La servante du seigneur*. Stock, 2013
- Héritier Françoise *Masculin/Féminin. La pensée de la Différence*. Editions Odile Jacob, 1996
- Lacan Jacques, *Le Séminaire XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*. 1971 texte établi par J.-A. Miller, Seuil 2005
XXIII *Le sinthome* 1976 texte établi par J.-A. Miller, Seuil, 2005.
- Laurens Camille, *Index P.O.L*, 1991.
L'amour, roman, P.O.L, 2003.
Les Fiancées du Diable enquête sur les femmes terrifiantes, Editions du Toucan, 2011.
Celle que vous croyez, Gallimard, 2016.
- Morel Geneviève, *La Loi de la Mère. Essai sur le sinthome sexuel*. Economica, coll. « Anthropos » 2008.
- Richard Annie, *M(m)ère-Auto essai* et *La boîte noire de la mère*. L'Harmattan, coll. « Sexualité et Genre » 2015 et coll. « Rue des Écoles-Libre Champ » 2022.
- Schneider Monique, *Paradigme du féminin*. Flammarion-Champs, 2006.
- Tardieu Jean, *Monsieur Monsieur*. 1951 Quarto Gallimard 2005.

Le corps parchemin de Denise Desautels, Louise Dupré et Madeleine Monette

Marina LÓPEZ MARTÍNEZ
Universitat Jaume I, Castelló
IULMA¹

Résumé

Le chapitre suivant se penche sur trois écrivaines québécoises de la même génération : Louise Dupré, Denise Desautels et Madeleine Monette. Celles-ci explorent les profondeurs de l'existence à travers le langage poétique et le corps qui, dans un va-et-vient constant, s'interrogent mutuellement. Elles nous révèlent les cicatrices que la vie inflige, mais aussi celles volontairement imposées sous la forme des tatouages, avant que le corps ne s'efface à jamais. La vie, en perpétuel mouvement, trace son chemin sur le corps, ainsi que l'encre sur la peau et sur le papier, et délivre la poésie du corps, parchemin et œuvre d'art complexe et en constante évolution.

Mots-clefs : corps, douleur, tatouage, mouvement et mort.

Abstract

The next chapter focuses on three Quebec women writers of the same generation: Louise Dupré, Denise Desautels and Madeleine Monette. These explore the depths of existence through poetic language and the body, which, in a constant back and forth, question each other. They reveal to us the scars that life inflicts but also those voluntarily imposed in the form of tattoos, before the body fades away forever. Life, in perpetual motion, traces its path on the body, as well as ink on the skin and on paper, and delivers the poetry of the body, parchment and complex and ever-changing work of art.

Keywords: body, pain, tattoo, movement and death.

1 Institut Universitaire de langues appliquées de la Communauté Valencienne.

Écrire est ce visage
 qui nous lie
 et nous délivre
 de nos vieilles promesses
 écrire est une audace
 de l'amitié
 chaque fois que la nuit
 veut nous coudre
 les paupières

*(Nous ne sommes pas des fées,
 Louise Dupré et Ouanessa Younsi)*

Depuis Achille qui, recouvert d'une armure dorée, courait dans l'Iliade d'Homère le corps « brillant », le corps a dû traverser de nombreux champs de batailles littéraires au fil des siècles. Devenu un moyen privilégié d'explorer l'identité à partir du XX^e siècle, diverses théories sociologiques, sémiologiques, phénoménologiques et existentielles ont cherché à délimiter les frontières de cet espace symbolique et narratif grâce auquel nous avons un monde, selon le philosophe Merleau-Ponty, et où s'inscrivent les discours sociaux, d'après Bourdieu.

Les lignes suivantes se penchent sur le corps dans les œuvres de Denise Desautels, Louise Dupré et Madeleine Monette. Elles examineront brièvement les formes de la douleur de cette toile vivante intégrée dans le tissu de leurs poèmes, qui respire à travers les mots tout en y laissant ses empreintes. Le regard se posera d'abord sur un tatouage, cette cicatrice dite volontaire, qui apparaît dans le recueil de Madeleine Monette, *Ciel à outrances*.

Puis, une fois observé le parcours de l'encre injectée sous la peau, il suivra les mouvements de ce parchemin de plus en plus ancien où s'inscrivent les marques indélébiles du temps et des mots esquissés par Louise Dupré pour conjurer la souffrance.

Enfin, il s'attardera sur quelques poèmes de Denise Desautels narrants les instants antérieurs au moment où le corps bascule dans le néant et cesse d'être.

Les cicatrices volontaires du corps : les tatouages

Le tatouage² et ses significations ont évolué au fil du temps. Jadis simple carte de présentation et de preuve de l'existence pour celui qui l'arborait, le tatouage est aujourd'hui un créateur de sens et il s'érige en « porte-parole » de l'existence, selon David Le Breton³. Ses histoires se métamorphosent à mesure que l'aiguille transperce la peau à la recherche d'une authenticité.

La peau est donc perçue comme étant la partie la plus profonde de l'individu, et l'encre comme sa vérité exhibée, la volonté affichée de se réapproprier son propre corps. En tant que porte-parole, le tatouage devient un lieu de mémoire et réclame un interlocuteur à qui raconter son histoire.

Dans le recueil *Ciel à outrances* de Madeleine Monette, un jeune homme décide de se faire tatouer une zone intime invisible à l'œil nu après le départ de sa compagne :

son tatouage, il l'aurait voulu
dans la chute des reins comme
les filles, il a choisi entre torse
et biceps la mie tendre au-dessus
d'un mamelon, pour ne l'exposer
qu'en se dénudant, pas de couteaux
ni de mots entrelacés, pas de crâne
banal mais plutôt une tête rousse,
volupté sous deux os croisés
par dépit, la blessure d'encre
Vivace⁴

Au premier abord, ce tatouage ne semble pas se dresser en signe d'identité et n'invite ni au regard ni au toucher. Cependant, il récupère certaines des valeurs attribuées au tatouage car, rendant visible l'invisible, il permet aux émotions cachées de se manifester.

2 Le tatouage, originellement, servait à présenter l'individu en images, sans paroles. C'est ainsi qu'il parvient de la Polynésie. L'Occident récupère la notion d'identification où s'inscrivent la provenance et le statut social, mais la réserve aux marins et secteurs marginalisés, voire aux délinquants.

3 David Le Breton : « Signes d'identité : tatouages, piercing, etc... » dans *Journal français de psychiatrie*, Ed. ÉRÈS 2006, n° 24, pp-17-19, p. 18.

4 *Ciel à outrances*, p. 14

Il convient ici de mettre en contexte le recueil pour mieux apprécier le poème et le choix du tatouage pour représenter la douleur et le besoin de la contrôler. En effet, Dans *Ciel à outrances*, Madeleine Monette narre l'hécatombe du 11 septembre 2001 avec le désir explicite d'apaiser la souffrance grâce à l'écriture. A travers la poésie et ses métaphores, elle réfléchit sur la condition humaine et présente des situations fictives, mais plausibles, de personnages directement ou indirectement touchés par l'effondrement des tours.

Ici, le motif du tatouage choisi par le jeune homme est celui d'une « tête rousse » représentant la femme l'ayant abandonné. En inscrivant dans sa chair les traits de la femme aimée, la peau assume les valeurs de toile résiliente où la blessure d'amour s'expose pour être soulagée. Le corps devient ainsi le lieu de reconstruction de l'identité après une expérience traumatique, aidant à assimiler le drame, et le tatouage s'offre comme un acte de récupération. On y lit encore une vengeance personnelle que l'encre pérennise :

sur sa peau il s'est vengé
d'une femme changeante,
partie sans explication, trop
renversante pour s'attarder là,
juste agacée d'être abrégée
en dernier ressort, de vivre
une autre histoire que lui
rageur, n'avait-il pas plongé
en elle une fois pour toutes ?

Cette vengeance poursuit le désir d'infliger la « mise à mort discrète de l'empoisonneuse », mais celui-ci s'évapore en apprenant l'attentat du 11 septembre à New-York. Le dernier vers conclut d'ailleurs « il aime qu'elle soit en vie » et modifie quelque peu la finalité de ce tatouage qui traduit aussi bien un ancrage émotionnel qu'une marque d'appartenance : celle de celui qui aime mais aussi de celle qui est aimée, une aiguille les ayant cousus l'un à l'autre, le fil étant ici l'encre.

Les valeurs du tatouage se dédoublent d'autant plus dans le poème de Madeleine Monette que sa contemplation est réservée à l'intimité, offerte à celui ou celle invité à regarder, mais surtout au propre regard face au miroir. Le reflet, cependant, renvoie à l'abandonné non plus son propre visage, mais celui de l'autre. Cette aliénation qui consolide la tension entre le corps et les émotions démontre que le corps est un lieu de transmutation à travers le conflit où l'abandonné renonce au « moi » en sacrifiant son corps :

il a cru aux piqûres brûlantes
du tatoueur, autopunition
vaniteuse, mise à mort discrète
de l'empoisonneuse, distante
dans des fables de son cru,
amante de vent contraire⁵.

Madeleine Monette

D'après David Le Breton, ce sacrifice du corps permet d'en prendre symboliquement possession et le supplice ressenti « ajoute à la valeur symbolique de l'acte, convertissant le corps en un texte sacré⁶ ». Le calvaire corporel aide alors à contrôler le tourment émotionnel car, selon Denisa Butnaru :

La douleur restaure aussitôt une individuation qui vient rompre le sentiment de chute, de vertige. [...] Elle est contrôlable puisque l'individu en prend l'initiative, à l'opposé de la souffrance toujours vague, diffuse, insaisissable dans sa dimension propre⁷.

Ciel à outrances symbolise admirablement la position de Madeleine Monette⁸ qui confesse dans sa page personnelle avoir écrit « *Ciel à outrances* portée par la conviction qu'il faut non seulement se souvenir, mais encore imaginer. » Le tatouage littéraire se souvenait d'une femme imaginaire, le poème imagine des vies minuscules sacrifiées. Dans ce jeu de reflets qui se donne entre les encres de la plume et du tatouage, le corps s'érige en réceptacle de la mémoire et des imaginaires, la peau en frontière de la souffrance.

Ainsi, l'aiguille a transpercé la peau pour exhiber un instant de vie et tenter de contrôler sa souffrance. L'encre a représenté l'autre pour le posséder, la femme étant accessible au regard chaque fois que l'abandonné le désire, mais, l'oblige à contempler son propre reflet dans le miroir pour ce faire.

Cette domination métaphorique, vengeance et rejet à travers le jeu de miroir qui en résulte, consolide le tatouage comme un rite de passage, un voyage intérieur que le corps exhibe et qui absorbe la tension entre le corps et l'esprit.

5 Id. p. 15

6 David le breton, p. 108 dans la littérature dans la peau, tatouages et imaginaires, Ed. Anne Chassagnol, Brigitte Friant Kessler, revue *La peaulogie*, n° 4, 2020, p. 108.

7 Butnaru, Denisa et Le Breton, David. *Corps abîmés*, Les Presses de l'Université Laval, 2013 p. 16.

8 <https://www.madeleinemonette.com/livres.html#ciel>

Les cicatrices de la vie et de la violence

La plupart des cicatrices sont pourtant subies de façon involontaire, et l'on perçoit nettement la violence de l'imposition. Dans l'œuvre de Louise Dupré, elles symbolisent la plupart du temps des blessures, des souffrances infimes ou immenses que « la plume assume⁹ » en recourant à des paroles, recueil à recueil, de plus en plus pures, de plus en plus lumineuses et émouvantes. Ces afflictions recouvrent les combats du quotidien, les sursauts indignés face à la misère morale et physique, elles installent la poète devant le miroir qui, au lieu de refléter le désir, met en évidence la fragilité d'une femme vieillissante¹⁰. Or, bien que ces marques corporelles-textuelles transmettent le bourdonnement puissant de la vie et de son fracas, Louise Dupré choisit d'aller vers la lumière afin « d'oublier le sang du monde » et de lui « offrir une hospitalité », transformant le poème en un espace de guérison :

Je tourne le dos aux anciennes tempêtes, je m'emmitoufle de clarté et j'ose sortir [...] j'apprends à prononcer le mot confiance, je le répète afin de le voir s'incruster dans ma peau [...] Je marche dans la solitude du matin, pendant un moment j'oublie le sang du monde. Je voudrais offrir à la vie une hospitalité¹¹.

La puissance du mélange de corporalité et d'abstraction est ici troublante, notamment parce qu'elle vient renforcée par le mouvement. Ce déplacement de l'image et de l'imaginaire, selon Gaston Bachelard, auquel se graffe la vision du corps-texte, conforme la texture de la métaphore vive de Paul Ricoeur pour qui « La métaphore est constitutive du monde¹² » qu'elle enrichit d'après M^aÁngela Pérez Castañera. Le corps tourne le dos au malheur, il accueille les blessures, devenues maintenant refuges, et accepte la souffrance de l'écriture, ces mots qui prennent feu dans les mains et révèlent la beauté de la poésie :

9 Louise Dupré. *La peau familière*, 1983, Montréal, Les Éditions du Remue-Ménage, p. 86.

10 Ce sujet a déjà fait l'objet d'un article « Louise Dupré : le corps poétique vieillissant » dans *Les thèmes de la poésie contemporaine*. Collection L'horizzonte dirigée par Giovanni Dotoli, Encarnación Medina, Mario Selvaggio. Ed. Harmatan, Paris [pp. 310-317]. L'article prétendait montrer le passage du temps à travers les recueils de Louise Dupré qui, confrontée à l'inéludable processus de vieillissement, décide de se rendre à l'écriture. Elle choisit, comme en témoigne *Exercices de joie* (2022), d'exalter le présent et la vie.

11 Louise Dupré et Ouanessa Younsi. *Nous ne sommes pas des fées*, 2022, Montréal. Mémoire d'encrier, p. 44. Dans ce recueil, les deux poètes de générations différentes se donnent la réplique. Page paire Louise, page impaire Ouanessa, p. 44.

12 Cité par M^aÁngela Pérez Castañera : « La teoría de la metáfora de Paul Ricoeur en contexto : Paul Ricoeur's theory of metaphor in context ». *Anuario de Estudios Filológicos*, ISSN 0210-8178. E-ISSN: 2660-7301, vol. XLIV, 2021, 145-162.

Je voudrais voir les mots prendre feu dans mes mains sans demander grâce ni secours tolérer la douleur jusqu'à ce qu'elle se cache sous la peau car les blessures finissent par trouver un nid pour les accueillir et l'on devient une grande brulée du poème qui apprend à voler de ses ailes meurtries¹³.

Le mouvement évolue dans *Plus haut que les flammes* (2015) et la narratrice danse avec son petit-fils blotti dans les bras narre l'horreur des camps de concentration :

Tu dances pour faire bouger cette émotion que tu appelles douleur, colère ou amour dès que tu prends le temps de soulever la peine pour voir apparaître un jardin de synonymes ou tu déposes enfin les urnes inconnues ta peau gris cendre¹⁴.

La danse de la narratrice purifie l'air empli de cendre, offrant rédemption et résilience. Grâce à ce flux de vie, la poète peut se libérer de la douleur de tant d'urnes inconnues qu'elle dépose dans l'exubérance du poème. En effet, seuls les mots sont « susceptibles de redresser la nuit¹⁵ » en articulant l'indicible. Et la narratrice de continuer à valser avec son petit-fils pour célébrer la vie, tandis que les mots se lient et se délient au rythme du corps.

La mémoire des morts cherche une demeure elle te demande à boire et à danser et tu la fais valser avec l'enfant [...] peu importe ta fatigue dans tes bras il y a l'enfant qui te regarde [...] et tu ne trahiras pas le monde minuscule attaché à ton cou comme un mystère qui t'implore en riant de continuer à danser¹⁶.

Le corps illisible

Comme les paragraphes antérieurs ont essayé de mettre en relief, à mesure qu'il vit, le corps devient porteur de marques corporelles qui témoignent de son existence et le transforme en mémoire. Survient alors une avant-dernière phase : celle où la mort rôde le corps abîmé, malade ou vieilli en essayant de passer inaperçue. Et elle y parvient car, selon Daniel Salvatore Schiffer (2018), dernier tabou de notre société – ou pseudo modernité – la mort « ne se montre pas, elle s'expose encore moins, et, à proximité, elle n'est parlée qu'à voix basse ; elle est chuchotée, de peur, peut-être, de la réveiller ». Il est vrai que de nombreux textes

13 *Nous ne sommes pas des fées*, 2022, p. 52.

14 *Plus haut que les flammes*, 2015, p. 94.

15 *Idem*, p. 45.

16 *Idem*, p. 104.

la convoquent, tels ceux des poètes mentionnées ici. La mort s'annonce d'ailleurs chez Louise Dupré dès *Une écharde sous ton ongle* en 2004, pour finalement s'imposer à partir de *L'album multicolore* (2016), lumineux hommage à sa mère récemment disparue. Elle inspire également les recueils de Madeleine Monette, *Ciel à outrances* (2013) tandis que *La mer, au feu* (2017) naît quelques années après le passage catastrophique de l'ouragan Sandy¹⁷ sur la côte Est des États-Unis en 2012.

La poète choisie pour suivre les derniers pèlerinages du corps peu avant de s'arrêter devant ce que Michel Picard¹⁸ définit comme la limite ultime et inévitable, Denise Desautels, est considérée au Québec comme la poète magistrale du deuil¹⁹. Installée dans la mélancolie, ses recueils reprennent inlassablement le thème de la mort et offrent une écriture puissante pour permettre à la vie de s'affirmer, de combler le silence de la mère et d'interroger le monde. Le recueil *Pendant la mort* (2002) où Denise Desautels réélabore le long et douloureux processus de la mort de sa mère est particulièrement significatif puisqu'il regorge de termes relatifs à la mobilité du corps en marche vers l'ultime frontière : « Pendant que tes gestes, tes yeux, ton ouïe, ta vie, l'air de rien, s'éloignait... » :

Tu nous avais habitué à ces allées et venues de la fin en toi, et leurs chuchotements nous étaient devenus familiers. [...] Tu es passé si souvent d'une mort à une autre, ou plutôt d'une résurrection à une autre, te retrouvant dans un corps chaque fois plus tapageur, tant de mémoires désordonnées en lui se soulevant, se cognant contre une réalité immédiate – toute cette vie qui battait de l'aile et finirait tôt ou tard par s'écraser – qui violemment les effritait.
Les mouvements du corps s'effaçant sont lents :
jusqu'au bout accroche-toi
à ce qui te reste d'os, de sang et de soif
lente, toujours plus lente
à s'effacer, vis à petit feu
de loin en loin
tes yeux tournés
vers cet inaccessible Ciel²⁰

17 Cyclone post-tropical, Sandy a provoqué un incendie massif à Breezy Point, au milieu des inondations à marée haute.

18 Michel Picard, *La Littérature et la Mort*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1995.

19 Selon François Paré, ses œuvres se consolident comme des plus denses de la poésie québécoise des 25 dernières années. « la figure de répétition dans l'œuvre de Denise Desautels » *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2, hiver, 2001, p. 275.

20 *Pendant la mort*, 2002, Février, la musique des petits riens.

On l’observe aussi dans le recueil hommage à son amie Lou, *Tombeau de Lou* (2000) : « à petit feu tu t’en vas ». Au fur et à mesure que le corps perd ses repères, ils deviennent désordonnés : « Soudain il y a l’aveuglement de leurs mains qui s’emportent, plus retentissantes, plus rebelles que d’habitude²¹ ».

Cette mouvance récupère l’idée de la lutte inhérente dont parlait Herman Hesse dans son *Éloge de la vieillesse*. D’après lui, le combat contre la mort est violent et perpétuel²². Mais le combat, on le sait, est perdu d’avance, et les gestes accentuent leur incohérence : « Tes doigts lointains ébauchent des extravagances sur un drap trop bleu et que la nuit se propage²³ ». Le désordre atteint les traits qui deviennent de plus en plus flous : « le flou de leurs visages penchés en arrière, qui basculent, et leurs bouches inattentives, d’où sortent des mots de plus en plus écervelés²⁴ ».

Alors que le corps devient un espace d’où émigrent les repères et se convertit en un lieu désertique « On gèle ici, en plein désert, aux quatre coins de ton corps » (*Tombeau de Lou*, 2000 : 55), la mort, au contraire, est personnifiée et s’approprie de l’espace :

rien que ta mort
à chaque pas, on s’y heurte
elle s’enroule, bien sûr
autour des chevilles
des hanches, des pensées
mais on s’y fait²⁵

Cette appropriation de l’espace de la part de la mort souveraine culmine une fois celle-ci est survenue :

Parfois il n’y a rien. Aucune musique, aucun son. Que ce pur silence de ta mort qui a effacé en quelques secondes jusqu’à l’icône de ta voix. Deux semaines plus tard, la neige continue d’occuper l’espace, sans faire de bruit. On dirait un désert vidé de ses mirages. On n’entend plus, même en sourdine, le frémissement de ce ciel d’hiver, si vif ce dimanche-là,

21 *Tombeau de Lou*, 2000, p. 93.

22 Hermann Hesse : *Éloge de la vieillesse*, Paris, Calmann-Levy, 2021, p. 17.

23 *Tombeau de Lou*, 2000, p. 67

24 *Idem*, p. 93.

25 *Pendant la mort*, 2002, février la musique des petits riens.

La densité du silence, le paysage désormais vide d'où s'est effacé la voix maternelle symbolise sa perte irrévocable. La neige en recouvrant les espoirs avec l'oubli de sa nappe blanche renforce cette idée, le poème incarne ainsi, à travers le silence et la nudité du paysage immobilisé l'absence de la mère ensevelie sous la blancheur²⁶.

On observe ainsi que le corps-texte est un espace sur lequel la vie inscrit ses traces impérissables. Les poètes Denise Desautels, Louise Dupré et Madeleine Monette y ont esquissé quelques marques de la souffrance et le corps-mémoire les a transformés en une source de résistance et de création. Le corps dessiné, qui dessine à son tour, empoigne finalement la plume et le parcours de l'encre sur le parchemin se détient peu avant de bousculer dans le néant, ultime mouvement de ce moi minuscule incarné dans le corps qui se révèle grâce à la matière du langage et fonde une écriture.

Bibliographie

- Butnaru, Denisa et Le Breton, David (2013) : *Corps abîmés*, Les Presses de l'Université Laval.
- Desautels, Denise (2002) : *Pendant la mort*. Éditions Québec Amériques.
- Desautels, Denise (2000) : *Tombeau de Lou*.
- Dupré, Louise (1983) : *La peau familière*, Montréal, Les Éditions du Remue-Ménage.
- Dupré, Louise (2015) : *Plus haut que les flammes*. Éditions Bruno Doucey. Montréal.
- Dupré, Louise (2022) : *Exercices de joie*. Éditions Bruno Doucey. Montréal.
- Dupré, Louise et Ouanness Younsi (2022) : *Nous ne sommes pas des fées*. Montréal. Mémoire d'encrier,
- Hesse Hermann (2021) : *Éloge de la vieillesse*, Paris, Calmann-Levy.
- Le Breton, David (2006) : « Signes d'identité : tatouages, piercing, etc... » dans *Journal français de psychiatrie*, Ed. ÉRÈS, n° 24, pp. 17-19.

26 Au contraire, le recueil *L'album multicolore* (2014) de Louise Dupré, irise de couleur la mémoire de sa mère.

Le Breton, David (2020) : « La littérature dans la peau, tatouages et imaginaires ». Ed. Anne Chassagnol, Brigitte Friant Kessler, revue la peauologie, n° 4.

Monette, Madeleine : *Ciel à outrances*

Monette, Madeleine : <https://www.madeleinemonette.com/livres.html#ciel>

Pérez Castañera, M^aÁngela (2021) : « La teoría de la metáfora de Paul Ricoeur en contexto : Paul Ricoeur's theory of metaphor in context ». Anuario de Estudios Filológicos, ISSN 0210-8178. E-ISSN: 2660-7301, vol. XLIV. [pp. 145-162].

Picard, Michel (1995) : *La Littérature et la Mort*, Paris, PUF, coll. Écriture.

Schiffer, Daniel Salvatore (2018) : *Traité de la mort sublime. L'art de mourir de Socrates à David Bowie*. Alma Éditions. Paris.

Corps féminin

Femme en question chez Elsa Triolet

Geneviève CHOURELAT-PÉCHOUX
Université de Franche-Comté

Pour Simone Rezzoug,
Nous avons tant parlé d'Elsa Triolet dans
les couloirs de l'Université de Tunis1

Résumé

La thématique du corps est essentielle dans l'œuvre d'Elsa Triolet, née Ella Kagan à Moscou en 1896. Cette thématique apparaît déjà dans son journal de jeunesse. La jeune Ella se juge dotée d'un corps problématique, en comparaison de sa sœur Lili, dont la grande beauté retient tous les regards masculins. Obsédée par le grand amour, Ella se plaint dans son journal de ce corps qu'elle voudrait « fait pour l'amour ». Ses relations difficiles avec les jeunes gens et les hommes, dont elle découvre les appétits brutaux, l'amènent à prendre conscience que le corps féminin est métaphorique d'une société genrée et inégalitaire, selon la vision binaire de l'époque. Le passage du journal à l'écriture de fiction suggère l'évolution de la jeune femme qui a pris conscience de son identité narrative, faite de « l'identité-mêmeté » mais aussi de « l'identité-ipséité ». Dans deux romans de jeunesse, *Fraise-des-bois* (1926) et *Camouflage* (1928), Elsa Triolet donne à voir un rapport au monde marqué par les corps multisensoriels de ses personnages. Mais ces derniers sont plus que des corps palpitants de vie, ils traduisent aussi une identité intérieure qui peut ramener des thèmes obsédants chez la romancière, tel un avortement. Elsa Triolet subvertit la domination masculine qui réduit la femme à son seul corps en prenant la corporéité de l'écrivaine et en faisant de la langue le corps oxymorique du visible et de l'invisible.

Mots-clefs : Elsa Triolet, corps féminin, odorat, avortement, langue.

Abstract

The theme of the body is essential in the work of Elsa Triolet, born Ella Kagan in Moscow in 1896. This theme already appears in her youth diary. Young Ella considers herself to have a problematic body, in comparison to her sister Lili, whose great beauty holds all male eyes. Obsessed by true love, Ella complains in her diary about this body that she wishes was “made for love”. Her difficult relationships with young people and men whose brutal appetites she discovers lead her to realize that the female body is metaphorical of a gendered and unequal society, according to the binary view of the time. The passage from diary to fiction suggests the evolution of the young woman who became aware of her narrative identity, made of “identity-meme” but also “identity-ipseity”. In two youth novels, *Fraise-des-bois* (1926) and *Camouflage* (1928), Elsa Triolet shows a relationship to the world marked by the multisensory bodies of her characters. But the latter are more than thrilling bodies of life, they also reflect an inner identity that can bring back haunting themes in the novelist, such as an abortion. Elsa Triolet subverts the male domination which reduces the woman to her body alone by taking the corporeality of the writer and making language the oxymoronic body of the visible and the invisible.

Keywords : Elsa Triolet, female body, sense of smell, abortion, language.

« Les yeux d'Elsa », rarement femme aura connu synecdoque corporelle aussi réductrice ! Et quel paradoxe pour une écrivaine qui n'a cessé d'écrire le corps ! En effet, nous pouvons suivre les différents âges de la vie d'Elsa Triolet, née Ella Kagan en 1896 à Moscou et morte en 1970 à Saint-Arnould en Yvelines, à travers la représentation des corps dans son œuvre de fiction et dans ses écrits intimes. Dans son abondante correspondance avec sa sœur Lili Brik, elle évoque, l'âge avançant, son corps qui s'alourdit, perd de sa motricité et la fait souffrir. Cependant, cette étude portera sur des textes de jeunesse en langue russe, beaucoup moins connus, et qui présentent une réflexion sur la place de la femme par le prisme de sa représentation corporelle. La thématique du corps est essentielle dans l'œuvre d'Elsa Triolet, on le voit dans son journal d'adolescente, tenu de manière sporadique, et dans deux romans des années vingt qui reprennent en écho, tels des motifs obsédants, certains événements du journal. L'examen du cahier des années 1912-1913 permettra de saisir comment le rapport à l'autre est médiatisé par le corps pour la jeune Ella Kagan : son image corporelle problématique l'amène à une identité narrative marquée par les contraintes liées au genre mais aussi par des interrogations où perce la future écrivaine. J'aborderai ensuite deux romans écrits en russe, *Fraise-des-Bois* (1926) et *Camouflage* (1928), dans lesquels

on retrouve des traces du premier journal mais aussi du deuxième (1924-1926) et du troisième (1928-1929), relatives au corps féminin. La littérature offre à la jeune autrice russe, qui écrit ses deux livres à un moment où elle vit seule, après avoir quitté son premier mari, André Triolet, une voix et une voie pour exprimer l'invisible et l'indicible dans une société patriarcale qui, menant la vie dure aux femmes, leur laisse peu de place.

1. L'adolescence d'Ella ou le corps problématique

Elsa Triolet appartient à une famille bourgeoise, juive, aisée et très cultivée. Son père est avocat et sa mère, une pianiste qui aurait pu faire carrière, n'étaient son mariage et la naissance de ses deux filles. La jeune Moscovite reçoit une excellente éducation, sans discrimination de race ou de genre. Elle voyage avec sa famille en Europe, le temps des vacances, et connaît bien les littératures allemande et française.

1.1. « Un corps fait pour l'amour » ?

Le journal de ses seize et dix-sept ans dévoile une adolescente obsédée par l'amour et en attente du prince charmant ; mais il montre aussi Ella Kagan travaillée par un physique qu'elle juge ingrat et une sensualité qu'elle ne cesse de se reprocher. « Je suis sensuelle et même maladivement sensuelle » (Triolet, 1998 : p. 46). Cette sensualité la laisse souvent dans un grand désarroi, car la jeune fille romantique rêve d'une relation fusionnelle qui embraserait corps et esprit. À seize ans, elle se désole dans son journal, le 12 décembre 1912 : « [...] Dieu m'a donné le désir d'amour, a créé mon âme pour l'amour, mais ne m'a pas donné un corps fait pour l'amour » (*Ibid.* : p. 134).

Et de fait, les jeunes gens se détournent d'elle, car elle est éclipsée par son aînée de cinq ans, Lili, si belle et si fascinante qu'elle attire et retient tous les regards masculins. La cadette en souffre et vit une adolescence tourmentée par un corps qu'elle découvre indésirable dans les yeux des garçons. À côté de Lili, entourée de ses admirateurs, Ella mesure à quel point la beauté corporelle est un atout pour une femme : « En somme, je n'ai que mon intelligence pour me donner des amis, faire que l'on dise du bien de moi, mais non pour m'apporter le bonheur. Le bonheur des femmes est dans la beauté. Tout le monde aurait été à mes pieds si j'avais été belle », regrette-t-elle (*Ibid.* : p. 114). Ella est persuadée être dépourvue de tout charme. Tous les jeunes hommes lui parlent de Lili et, si certains semblent s'intéresser à sa personne, elle réalise qu'ils recherchent en elle son aînée. Tel est le cas de Mara qui « n'aime que Lili en moi, il n'a aimé que notre

extraordinaire ressemblance » (*Ibid.* : p. 55), note-t-elle. La présence d'une sœur si courtisée a déstabilisé la jeune fille qui se sent terriblement seule, même au sein de sa famille, à cause de ce physique sans intérêt. « Je suis furieuse après maman qui ne prête aucune attention à mon moral, [...] après Lili, avec sa beauté et son inattention envers moi, après ma robe ratée et mille autres petites choses » (*Ibid.* : p. 131). Ce défaut de beauté est ressenti comme un manque, voire un handicap, lourd de conséquences négatives pour une fille et revient comme un leitmotiv : « Ah, si j'étais jolie ! » (*Ibid.* : p. 102), déplore-t-elle. Un corps de femme sans beauté conduit à la solitude, pense-t-elle, même au sein de sa propre famille. Dans *Fraise-des-bois*, lorsque l'écrivaine revient sur l'enfance de Fraise-des-Bois, surnom donné à Ella par ses parents, elle évoque un épisode qui sera repris avec une légère variante dans un roman d'après-guerre. Après avoir reçu une « fessée » de son père, Fraise-des-Bois veut aller « habiter chez le portier » (Triolet, 1973 : p. 14). Sa petite taille l'empêche d'ouvrir le verrou de la porte. Dans *Personne ne m'aime* (1946), une narratrice, Anne-Marie, conte l'histoire de son amie d'enfance, plus jeune qu'elle, devenue une actrice à la célébrité internationale. Un jour, la petite Jenny reste introuvable après que son père lui a flanqué « une petite taloche ». Jenny, retrouvée, comme Fraise-des-Bois, vêtue pour un départ, affirme : « – Personne ne m'aime, [...] je m'en vais vivre chez le gardien » (Triolet, 1972 : p. 68). Anne-Marie, avant d'avoir relaté cette anecdote, explique avoir été choquée par la différence de traitement entre le frère et la sœur par les parents Borghèze, charmants au demeurant.

Mais le maître de la maison était incontestablement Jean-Jean. Son père lui-même le regardait avec une espèce de crainte sacrée, comme s'il ne pouvait comprendre comment il avait fait pour produire cette merveille. Jenny avait à peine forme humaine et déjà l'on commençait à dire combien c'était dommage que toute la beauté fût allée au garçon, lui, après tout, n'en aurait pas tellement besoin dans la vie, que voulez-vous qu'un garçon fasse de ces yeux immenses, de ces cils comme les feuilles de palmiers, de ce nez droit, de ces boucles... Tandis qu'une fille... (Triolet, 1972 : 64-65)

Cette évocation ironique nous montre l'écrivaine se tenant bien avant la féministe italienne « du côté des petites filles » (Elena Gianini Belotti, 1974) pour dénoncer une éducation fortement stéréotypée par le patriarcat ambiant. Elle garde néanmoins souvenir d'un univers familial où Lili retenait toute la lumière en raison de sa grande beauté. Dans *Fraise-des-Bois*, l'écrivaine qui a pris le pas sur l'adolescente tourmentée, relate une anecdote comique qui donne à voir combien l'enfant, imprégnée de ce culte de la beauté nécessaire aux femmes, devient inconvenante – ce qui est réjouissant – mais aussi cruelle.

La révoltante dame. Jaune, déplumée ! Jamais Fraise-des-Bois n'a vu de dame aussi laide ! Et qu'est-ce qu'elle a à vous lécher et vous palper ? [...] Fraise-des-Bois examine la dame d'un air songeur et, lorsqu'à table la conversation s'éteint, elle lui dit d'un ton sentencieux :

- Quand on a une tête pareille, on ne va pas chez les gens (Triolet, 1973 : p. 19).

Lorsqu'adolescente, Ella écrit son journal, elle n'a pas encore acquis la maturité qui lui permette de prendre de la distance avec l'apparence corporelle. Le fait de n'avoir ni cour d'admirateurs ni amoureux transi mais des relations éphémères avec la gent masculine la laisse pleine de doutes sur elle-même : « Je ne plais à personne, je ne sais pas pourquoi. Je les passe tous en revue. A personne. Sauf, cet été, à de vieux débauchés infiniment dégoûtants auxquels plaît ma fraîcheur » (*Ibid.* : p. 47). La jeune fille comprend douloureusement que les hommes, jeunes ou vieux, s'intéressent davantage à son corps d'adolescente qu'à sa personne, tel ce charmeur :

Il m'a proposé d'aller chez lui à son appartement « privé », ou de prendre une calèche dont on remonterait la capote (j'avais tellement peur de rencontrer une connaissance). Mais je me suis tout de suite souvenue des romans français, *Bel-Ami*, par exemple, et de leurs calèches à la capote relevée où était installé un couple d'amoureux (*Ibid.* : p. 50).

Malgré sa sensualité et son désir d'un grand amour, Ella a bien perçu les charges qui pèsent sur une jeune fille ; ses lectures la prémunissent contre les séducteurs trop entreprenants et l'aident dans son cheminement spirituel difficile, croit-elle, à cause de son physique insignifiant.

1.2. Corps métaphore d'une société genrée

Dans ses rapports avec ses camarades, Ella prend peu à peu conscience du décalage entre les garçons et les filles. Elle saisit confusément qu'elle ne se situe pas sur un pied d'égalité. Par exemple, elle entrevoit la goujaterie de certains jeunes gens, tel Mara qui s'affiche en conquérant auprès d'une de ses camarades : « Dina lui disait qu'il était en compagnie d'une jolie fille, il lui a répondu que c'était la jolie fille qui était en sa compagnie et non lui en la sienne, et comme j'avais toujours eu le sentiment d'aller à lui et non le contraire, ces mots m'ont froissée » (*Ibid.* : p. 53). Ainsi, la lycéenne découvre le donjuanisme des jeunes gens et leur propension à une domination masculine en toute bonne conscience. C'est le cas d'un garçon à qui elle fait part du caractère trop entreprenant d'un jeune homme qui l'a courtisée ; elle commente ainsi sa réaction : « Il s'est étonné : il trouve que Chémétov s'est conduit correctement avec moi. Donc, c'est correct ? Une fois de plus, on commence par s'étonner et après, on se fait à l'idée et l'on se dit : ils sont tous comme ça ? » (*Ibid.* : p. 91)

Les normes ne sont pas les mêmes pour les deux sexes, elle le comprend bien. C'est pourquoi Ella, en tant que fille de la bourgeoisie, héritière du romantisme européen, se sent fragile, elle sait qu'elle doit rester « pure » malgré son désir d'un amour fou. Tout un lexique de la pureté mais aussi de la souillure et de la honte perce dans les récits de ses aventures avec les jeunes gens. Elle a envie et en même temps peur de se consumer d'amour et de connaître l'amour physique : ses contacts érotiques restent furtifs, et les baisers et les caresses lui laissent à chaque fois un sentiment de dégoût et de désarroi. Tout son journal souligne çà et là une situation par trop inégalitaire entre garçons et filles en matière de liberté sexuelle. Même si Ella en vient à se dévaloriser, elle n'est pas dénuée d'amour propre – le mot revient souvent sous sa plume – et, dans sa solitude, elle se veut différente de « ces folles en corsages insensés et à la chevelure en désordre, et [...] des élèves du Conservatoire qui s'amourachent de leur professeur, beau garçon et brillant pianiste » (*Ibid.* : p. 110). Elle doit bien constater que les contradictions de sa société pèsent sur elle, prise entre ses tentations charnelles et son désir de pureté pour un grand amour : les pulsions ne sont pas réfrénées pour les hommes mais pour les filles la virginité s'impose.

Pour tous, écrit Alain Corbin dans *Histoire du corps*, la virginité suscite, avant tout, une attente inquiète et fascinée, souvent impatiente, de la métamorphose, dans la pensée que celle-ci peut conduire à tous les basculements. La fragilité de l'être en devenir ouvre la multiplicité imprévisible des destins. D'où l'extrême importance de la préservation pour les uns, de la scène de l'enseignement du libertinage et de l'initiation érotique pour les autres (Corbin, 2005 : t. 2, p. 63).

Son adolescence en souffrance en raison d'un corps de jeune fille pris entre une multiplicité d'injonctions contradictoires – les appétits brutaux des hommes, son rêve de pureté romantique, sa sensualité en éveil et la virginité contrainte – la laisse très tôt en proie aux doutes et aux interrogations quant au rôle et à la place de la femme dans la société :

Peut-être que toutes les femmes sont pareilles en cela et que c'est pour cette raison qu'il n'y a pas de grandes femmes, de femmes de génie. On ne peut en même temps aimer et se consacrer à l'art, je le sens maintenant tout à fait clairement, intensément. Je crois que si j'avais besoin de gloire, ce ne serait pas pour la gloire, mais comme remède contre mon culte de l'amour (Triolet, 1998 : p. 134).

Pourtant, Ella, grâce à sa grande culture et à sa curiosité intellectuelle, comprend que sa personne ne peut pas se réduire à un corps, objet de désir, même

s'il est médiateur de sa relation au monde et aux autres. En effet, la jeune lycéenne est sensible à la joie d'apprendre et de transmettre, ce que montre ce constat :

Après j'ai fait un exposé très réussi et, en musique, je crois que CR [son professeur] est content de moi. Tout cela m'a tellement soulevée, donné tant de joie, de plaisir. J'ai pensé un certain temps que seul le travail vous apporte un bonheur pur, sans mélange, ne vous laissant aucun arrière-goût. [...] Il m'a semblé que je m'étais trouvée moi-même, que ma nature n'était pas dans l'amour, mais dans le travail quel qu'il soit (*Ibid.* : p. 120).

Ainsi, Ella prend peu à peu conscience qu'elle ne peut pas s'identifier à ce seul corps de jeune fille. L'écriture du journal interroge son apparence corporelle paradoxale, objet de rejet et de convoitise. La diariste épisodique met en forme un récit qui lui permet de se construire en se créant une « identité narrative ». Comme l'écrit Paul Ricoeur dans *Soi-même comme un autre*, « c'est un immense problème de comprendre la manière par laquelle notre propre corps est à la fois un corps quelconque, objectivement situé parmi les corps, et un aspect du soi, sa manière d'être au monde. Mais, pourrait-on dire de façon abrupte, dans une problématique de la référence identifiante, la mêmeté du corps propre occulte son ipséité » (Ricoeur, 1990 : p. 46). L'écriture de son journal permet à Ella d'aller vers cette ipséité à découvrir en une mise en cohérence, en inscrivant ses aventures dans le passé et en ouvrant vers l'avenir : ne plus être seulement désirée mais désirer être. En effet, c'est avec une lucidité certaine que la relecture de son vécu par l'écriture apparaît le 13 octobre 1913 : « Oui, il est surprenant de voir à quel point, sous ma plume, toutes mes aventures de l'été (j'ai écrit tout à fait involontairement « aventures », je voulais dire « relations », c'est au point que je m'en veux) sont monotones » (Triolet, 1998 : p. 98).

Ella n'a pas tenu de journal pour l'année 1915, ô combien terrible pour elle ! Son père, auquel elle était fortement attachée, meurt et celui qui a été son premier grand amour de jeunesse, Vladimir Maïakovski (1893-1930), la quitte pour sa sœur. Le coup de foudre entre Lili et le poète la laisse dévastée, ce dont témoignent les quelques lettres qu'elle adresse à Maïakovski cette année-là. Une fois encore, la beauté de Lili écarte Ella, alors qu'elle brûlait d'amour et d'admiration pour le poète dont elle voulait faire découvrir le génie à son entourage. Et c'est bien Ella, toute jeune encore, qui introduit Maïakovski dans le milieu des intellectuels russes, à savoir celui de sa sœur et de son mari Ossip Brick. On trouve une allusion à ce qui a été une blessure matricielle (Chovrelet-Péchoux, 2010) pour elle dans *Souvenirs* (1957), ouvrage destiné à faire connaître Maïakovski en France et qu'elle a écrit en 1939, puis repris en guise de présentation pour

une anthologie de « vers et prose » du poète, publiée en 1957. Elle y évoque ses souvenirs personnels de son ami Maïakovski, leur première rencontre « chez des amis » et sa première impression « Il m'avait paru gigantesque, incompréhensible et insolent » (Triolet, 1957 : p. 14) Elle dit deux ou trois choses de leur relation : Maïakovski lui « faisait la cour » (*Ibid.* : p. 15), mais, selon Lili, « faisait pleurer maman ». C'est pourquoi Ella décide de le voir en cachette et découvre plus tard, lors d'une nuit « noire et étoilée... » (*Ibid.* : p. 15), qu'il écrit de la poésie, ce qui la « rend folle d'émotion » (*Ibid.* : p. 15). Dans son récit de 1939, – comprenez qui pourra cet ancien amour de jeunesse – elle opère un déplacement de l'amour vers la poésie. « Je voulais prouver, démontrer, avec toute l'exaltation d'une moins de dix-sept ans et qui croit que la poésie est la grande affaire de la vie, ce qui était lumineux pour moi — son génie » (*Ibid.* : p. 20). Ainsi, le choc esthétique collectif qu'a été la première lecture de Maïakovski dans le cercle des Brik, qui amène le coup de foudre entre Lili et le poète, laisse entendre que le choc ne fut pas seulement esthétique : elle termine par cette phrase : « le cœur qui n'est plus qu'une loque » (*Ibid.* : p. 36).

Cette blessure d'amour portée par des êtres très chers a fait mûrir la jeune fille qui, revenue de son romantisme d'adolescente, ne sacralise plus l'amour. Malgré son indéfectible admiration pour le poète révolutionnaire, elle ne partage pas toujours son avis et découvre la difficulté de supporter au quotidien un créateur égocentré. Elle compose dès lors avec son corps, elle a plusieurs liaisons amoureuses, souvent malheureuses, elle accepte – ou subit ? – une relation sexuelle avec un homme, on ne sait qui, ce qui l'amène à avorter dans la plus grande discrétion, elle se marie deux fois, et surtout se tourne vers la création comme si la littérature seule répondait à la quête d'un absolu qu'elle n'a pas trouvé dans ses relations amoureuses. Si, d'une vision romantique échevelée de l'amour, elle est passée à un réalisme pragmatique, son expérience de femme lui a montré que le corps féminin est métaphore d'une société genrée qui fragilise et enferme les femmes dans un labyrinthe inextricable. L'écriture sera son fil d'Ariane.

2. Corps singulier pluriel ou oxymore du visible et de l'invisible

Le mot corps est à la fois singulier et pluriel : c'est ce qu'Elsa Triolet, écrivaine devenue, donne à lire. Son deuxième roman, *Fraise-des-bois*, permet d'appréhender les entrelacs de la mêmété et de l'ipsité. Comme dans son journal d'adolescente, le lien aux autres s'opère par le corps en une « identité-mêmété », communément visible. L'écrivaine revisite dans *Fraise-des-bois* son enfance et son adolescence de petite fille russe avant la Révolution bolchévique, en alternant des

récits à la troisième personne et des extraits du journal intime de Fraise-des-Bois. La première partie se passe à Moscou, la seconde à Paris.

2.1. Le visible et le sensible

Cette « identité-mêmeté » apparaît très souvent à travers les vêtements qui certes couvrent le corps mais le dévoilent en même temps, inscrivant ainsi le personnage dans un contexte social. L'écrivaine ne manque pas d'habiller avec grand soin le corps de ses personnages : elle dote chacun d'une « identité-mêmeté » que le corps vêtu permet de distinguer. Visible, la tenue vestimentaire marque le personnage et le discrimine dans sa relation aux autres. Mais les corps habillés et extérieurs, tels qu'ils apparaissent à leur entourage, sont des corps subjectifs et vivants : le vestiaire d'Elsa Triolet pénètre toute la trame narrative, irriguant l'imaginaire des personnages et celui des lecteurs, et il donne aussi à voir les dessous, c'est-à-dire l'invisible, les tréfonds de l'être (Voir Calendini, 2024). Ainsi, les vêtements de la nourrice Stépanida de *Fraise-des-bois* disent non seulement une femme solide et rude à la tâche mais chatouillent aussi l'imaginaire du lecteur par la présence étonnante d'une bague bleue :

Nounou porte des corsages, à pois menus, par-dessus la jupe de laine froncée, et des bottes de feutre. En fait de taille, elle a une fissure : ça déborde par en haut, ça fait bosse par en bas, on ne voit pas les cordons du tablier. [...] Quand Fraise des bois caresse les mains de Nounou, elle bute aux aspérités tant elles sont rugueuses et creusées de rides. Les ongles sont comme effacés par les lessives. Au troisième doigt, il y a une bague bleue du monastère de la Sainte-Trinité (Triolet, 1973 : p. 29).

Chez Triolet, le corps visible est sensible, la connaissance de l'autre ne se limite pas à la vue mais passe par tous les sens. Quand le rapport à l'autre se limite à la seule vue, c'est qu'il y a quelque chose qui cloche. Ainsi la jeune Fraise-des-bois, rentrant de sa leçon de piano, voit-elle une scène qu'elle ne comprend pas mais dont elle ressent la violence par le truchement du corps dans un chapitre intitulé « Premier soupçon », qui commence par cet exergue emprunté à Gorki « Mais soudain comme à son insu il éprouva le danger de la vie » (*Ibid.* : p. 37).

Il y avait plusieurs personnes arrêtées sur le trottoir. En approchant, Fraise-des-bois vit une femme blonde affalée dans les bras d'un concierge. A côté, il y avait un agent et un autre concierge avec son balai.

– Qu'elle est jolie ! qu'est-ce qu'elle a ? se demanda Fraise des bois avec crainte et compassion.

L'agent arrêta un fiacre. On prit la femme sous les aisselles et on la traîna vers lui. Ses pieds raclèrent le sol... On la déposa dans le traîneau...

– La couverture, écarte la couverture ! criait le cocher avec désespoir.

Le corps de la femme se plia en deux et tomba sur le côté. Son fichu glissa de ses cheveux blond clair. Son manteau de drap noir, comme en portent les femmes de chambre de bonne maison, s'écarta.

Une petite main blanche pendit hors du traîneau.

L'agent s'assit de biais à côté de la femme en l'entourant de son bras comme un objet mal commode à transporter : vélocipède ou palmier en pot. Le corps de la femme oscilla et sa joue vint s'appuyer à la manche rugueuse et noire de l'agent. De sa bouche entrouverte un filet coula. L'agent lâcha une bordée de jurons violents et incompréhensibles. Ils partirent (*Ibid.* : p. 39-40).

Cette scène insolite bouleverse la fillette qui en tombe malade. La sèche description de la malheureuse, vue d'abord seule par les yeux de Fraise-des-bois, puis entourée des hommes qui se chargent d'elle, participe de la réification : les synecdoques – cheveux, aisselles, pieds, main, joue, bouche – ne figurent qu'« un objet mal commode à transporter ». Les deux comparaisons déplacées traduisent avec force le malaise de l'enfant face à cette situation anormale. La sensation et la compassion précèdent ici l'analyse d'une situation incompréhensible dont l'écrivaine fait littéralement sentir la charge tragique. En effet, dès l'enfance, Ella Kagan a eu le nez fin : peut-être plus que la vue, l'odorat compte pour elle.

Avant les neurosciences, Elsa Triolet semble avoir démontré que l'odorat joue un rôle fondamental dans notre lien au monde. Dès l'ouverture de son roman, elle illustre ce que les neurosciences ont mis en évidence : le système olfactif est complètement enchâssé au niveau du cerveau dans la zone des émotions, les régions du plaisir et de la mémoire, ce qu'explique Hirc Gurden dans son ouvrage, *Sentir Comment les odeurs agissent sur notre cerveau* (2024). *Fraise-des-bois* commence par un rapport au monde noué grâce à l'odorat :

Dounia a une odeur de linge chaud repassé, Stépanida la nounou sent l'huile de lampe, papa sent les cigarettes, ma sœur, le concombre frais, maman sent la maman. Ces odeurs familières sont naturellement sympathiques, mais les nouvelles connaissances, il faut d'abord les flairer.

Il est très important de savoir si les gens sont agréables au toucher. Il y a une amie de la maison, quand on l'embrasse fort et qu'on écrase le nez sur son cou nu, c'est si doux, ça sent si bon, qu'on n'a pas envie de quitter ses genoux confortables (*Ibid.* : p. 13).

Triolet est sans doute une des rares écrivaines à avoir montré, dès l'incipit de son deuxième roman, que l'odorat est le premier sens des humains, essentiel pour les relier aux autres. Ainsi nous voyons que « l'identité-mêmeté » ne se limite pas à la seule vision et aux apparences : le corps est multisensoriel dans son œuvre. La nouvelle « Je cherche un nom de parfum », dans *Bonsoir, Thérèse*, publiée chez Denoël en 1938, le rappelle en des notes tragi-comiques saisissantes. Mais c'est l'incipit de son premier livre écrit en français qui, une fois encore, retient, dans une langue étrangère devenue désormais langue d'écriture pour la romancière, la connexion au monde par le corps :

Je suis couchée sur le dos, dans l'herbe, la tête contre le mur de pierre d'une petite église. Ma poitrine résonne comme une caisse à chaque coup de cloche. J'entends le frottement de la corde. Dans le ciel, des rondeurs blanches, des saint-honorés illuminés, se bousculent et s'entassent... Sur le fond bleu, un coq gaulois arrondit la boucle forgée de sa queue. Des collines d'un vert humide. Des boules d'arbres fruitiers en hérissons. Une couleuvre ou peut-être une vipère disparaît dans une fente du mur...
Je suis tombée dans ce paysage comme un cheveu sur la soupe. (Triolet, 1964 : p. 153)

L'exergue de ce prologue reprend une perception commune : « Qui voit ses veines, voit ses peines... » (*Ibid.* : p. 153). Le corps vibre des souffrances invisibles de l'être et vivre semble un corps à corps avec le monde que « l'identité-mêmeté » effleure mais qui appelle « l'identité-ipséité » afin d'accéder à l'invisible et à l'indicible.

2.2. L'invisible et l'indicible

Du journal aux premiers romans en langue russe, nous voyons l'écrivaine mûrir. Les émois de la gamine obsédée par le prince charmant sont bel et bien finis ! De livre en livre, l'autrice change, changements que Marianne Delranc Gaudric a minutieusement analysés et montrés au regard des manuscrits (Delranc Gaudric, 2020, p. 274). L'évolution de l'écrivaine donne à voir la prise de conscience dans *Fraise-des-bois* d'une violence corporelle à l'encontre des femmes ainsi fragilisées et flétries, chose vue dans la rue, plusieurs fois : le titre du chapitre « Les dangers de la vie » renvoie à un autre chapitre « Premier soupçon », comme un fil invisible mais bien tendu. Ce chapitre commence par une inhabituelle conjonction de coordination additive « et », soulignée par « cette fois ». « Et cela se produit de nouveau pendant que Fraise-des-Bois allait à sa leçon de musique, cette fois dans le quartier de l'Arbat, à la Place-aux-Chiens » (Triolet, 1973 : p. 65). Le pronom démonstratif « cela » suggère la difficulté de désigner par des mots précis ce que la société refuse d'entendre. Fraise-des-Bois voit un couple immobile dont l'attitude est si étrange qu'elle prend peur et se cache.

Ils restaient debout sans bouger, très près l'un de l'autre, presque à se toucher, et parlaient bas, on n'entendait pas leurs voix. L'homme leva la main et frappa la femme au visage. Fraise-des-Bois vit du sang, mais il n'y eut pas un cri. La femme, sans reculer, sans se déplacer, porta la main à son visage. Fraise-des-Bois s'appuya au mur et ferma les yeux.

Lorsqu'elle les rouvrit, elle ne vit que deux dos qui s'éloignaient.

Tête baissée, Fraise-des-Bois errait par les ruelles désertes. Qu'était-ce ? Qui étaient-ils ? Après quoi, qu'y a-t-il donc qui fait que les gens se tiennent ainsi debout, se regardent, parlent ainsi et ne crient ni ne pleurent, ne se défendent pas ?

Et Fraise-des-Bois s'efforce en vain de comprendre ce qu'elle sent, comme un chien sent un cadavre (*Ibid.* : p. 66).

Ce très bref chapitre montre une femme battue dans la rue sur la Place-aux-Chiens (cette place était un terrain de jeu pour les chiens, elle a disparu dans les années 1960 lors de la modernisation du quartier). Le malaise éprouvé par la narratrice laisse entendre que la violence n'est pas que physique : la comparaison finale, portée par le verbe sentir dont la polysémie rend la complexité et les palpitations d'une vie, choque à l'aune de la brutalité ressentie. Fraise-des-Bois ne comprend pas cette soumission et elle reste telle un chien flairant un « cadavre » sur cette place au nom désormais symbolique pour elle de la maltraitance infligée aux femmes. Point de jeu pour les femmes sur la « Place-aux-Chiens » ! Cette violence masculine perçue semble dévaster toutes les femmes, y compris la narratrice déshumanisée. Que reste-t-il aux femmes ? La Place-aux-chiens où elles ne sont même pas traitées comme un chien qui peut s'y ébattre ? Une vie de cadavre, c'est-à-dire un corps sans vie ? La fulgurance de cette scène, outre la violence, met en creux et la difficulté à nommer ce qui est subi et le silence mortifère. Les dos des deux protagonistes sont une métaphore récurrente chez Elsa Triolet de la non-communication, de l'indifférence et du silence entre les gens que l'on retrouve très appuyée dans *Personne ne m'aime*. Jenny Borghèze, bien que très célèbre, explique à Anne-Marie sa solitude dans la gloire : « – Connais-tu ces jours [...] où on ne voit rien d'autre que des dos ? Où qu'on aille, on marche à travers une haie de dos... Il n'est même pas sûr qu'il ait jamais existé des sourires, des regards... Il n'y a que des dos, des dos, des dos » (Triolet, 1972 : p. 118).

Le titre de ce chapitre, « Les dangers de la vie », est à rapprocher d'un épisode dans la même veine, une agression subie par Fraise-des-Bois en voyage à Venise avec sa mère. Toutes deux sont dans la boutique sombre d'un marchand qui attache à Fraise-des-Bois un collier de corail. L'homme profite de la situation pour se coller contre elle et la plaquer contre le comptoir. Sidérée, cette dernière ne peut réagir et « sent le corps de l'homme s'appesantir sur son dos et l'écraser ». La sidération passée, l'adolescente réagit :

Éprouvant un dégoût inconnu, Fraise-des-bois s'écarta des deux mains du comptoir, bondit, échappa à l'Italien, arracha de son cou les perles roses, saisit maman par la main et l'entraîna hors de l'obscurité du magasin.

Fraise-des-Bois courait devant en agitant le bras, en secouant la tête, en agitant les épaules, s'efforçant toujours de rejeter l'insupportable sensation. Des larmes de désespoir lui coulaient dans le cou. Qu'avait-il fait ? Quoi ? Pourquoi ? Elle se tordait d'impuissance sous l'effort...

- Fraise-des-Bois, attends donc, qu'est-ce que tu as ? Dieu te garde ?
- Que pouvait expliquer Fraise-des-Bois ?
- Rien de rien (*Ibid.* : pp. 56).

Le plaisir de l'homme, au mépris du respect de la jeune fille, est présenté comme ravageur et source de traumatismes par l'agitation de Fraise-des-Bois. Un collier tel une corde au cou pour assujettir la jeune fille à son vil plaisir ! La conclusion de ce chapitre au titre apparemment évocateur, « L'offense », est déceptive : à l'image singulièrement écornée de la ville romantique correspond celle d'une société aveugle au mal perpétré contre les femmes. La phrase finale dans sa brièveté et sa répétition « Rien de rien » donne à comprendre non seulement l'invisibilisation de « l'offense » mais aussi l'impossibilité de dire l'agression sexuelle, fût-ce à sa mère, dans une société fièrement patriarcale.

Seule, la littérature permet de faire entendre par le truchement de l'art ce qui touche à l'intime blessé. Ces trois scènes de *Fraise-des-Bois*, où des femmes sont agressées, ne relèvent pas du journal mais du récit où l'écrivaine subvertit les rapports de force en présence et, de sa plume, pointe et met en lumière ce qui est resté dans l'ombre. Ce trait subversif s'accroît dans le roman suivant, *Camouflage*, où est évoqué un épisode traumatique qu'on ne trouve pas dans le journal, et qui prend néanmoins sa source dans la vie d'Elsa Triolet. Deux héroïnes, Lucile et Varvara, immigrée dans la bohème du Montparnasse des années vingt, figurent des doubles de l'autrice. À propos de *Camouflage*, l'écrivaine écrira quarante ans plus tard dans « Ouverture » aux *Œuvres Romanesques Croisées* :

Le drame de *Camouflage* se joue en France, entre personnages parlant, pensant, sentant français. On croirait un livre traduit du français, et pourtant la langue du roman est profondément russe. Il s'ensuit un étrange, un irréductible décalage, et le roman tout entier est l'illustration de ce que l'on y dit de Barbara [Triplet française le nom de son personnage ici et cite en italiques un extrait du roman], son héroïne russe habitant la France : *Tout ce qui restait à Barbara était la langue maternelle et encore était-elle obligée de la mutiler parce que souvent sa forme de pensée n'arrivait pas à se plier à la structure de la langue russe.* (Triplet, 1964 : p. 24-25)

La mutilation de la langue maternelle a-t-elle partie liée avec l'expérience vécue par Varvara/Ella Kagan ? *Camouflage* marque « la francisation du russe » dans l'écriture d'Elsa Triplet (Delranc Gaudric, 2020 : p. 278). À Lucile, qui lui a demandé quel a été son premier amour, Varvara désenchantée répond à contre-cœur... un avortement : « Les mains de la sage-femme me touchaient et il me semblait qu'on m'arrachait les entrailles, comme les mains d'une cuisinière font de celles d'un poulet. C'était une offense qui ne peut se laver... » (Triplet, 1973, p. 231). Outre la mutilation, Varvara doit aussi souffrir l'humiliation : l'homme concerné n'est que colère contre elle, affichant sa peur du scandale et l'accusant de le compromettre. Pourtant, l'homme demeure « le héros de la fête », au premier plan, reléguant dans un hors-champ du déni les souffrances corporelle et morale de la femme. Cette désignation ironique du partenaire masculin accentue sa défaillance à chaque épisode de cette histoire tristement risible. Varvara – et Ella Kagan – pratique l'humour comme auto-défense. La phrase oxymorique de conclusion donne à voir que cet événement minoré par sa désignation appartient pourtant à un passé qui ne passe pas : « Cet incident vulgaire et absurde a déterminé bien des choses dans ma vie » (*Ibid.* : p. 231) explique Varvara à Lucile qui lui enjoint d'« oublier cette triste histoire immédiatement... ». Mais Varvara répond : « – Oui. Mais voilà, moi je ne l'ai pas oubliée. Depuis j'ai commencé à éprouver à l'égard de mon corps de la méfiance et de la crainte » (*Ibid.* : p. 232).

Marianne Delranc Gaudric fait remarquer que cette page de *Camouflage* est « un des premiers récits d'avortement jamais raconté par une femme-écrivain » (Delranc Gaudric : 2020, p. 231). L'étude des manuscrits à laquelle s'est livrée la chercheuse montre plusieurs variantes de cet épisode qui laissent entendre le traumatisme profond de l'autrice restée stérile. Nous retrouvons dans *Fraise-des-Bois* des fantasmes d'enfant dans le chapitre « La montre OMEGA ». *Camouflage* donne à voir une situation de la femme si peu enviable qu'on accusa son auteure d'avoir écrit un prologue au suicide. Ce livre, publié en 1928 en URSS et en 1973 en France, ne fut pas bien reçu. Ce roman posait en creux et sans concession la question de la domination masculine. Après ce livre à la publication compliquée,

l'écrivaine pensait en avoir terminé avec l'écriture romanesque. Cependant, elle continua à écrire et proposa, non plus un roman, mais un récit-reportage pour un lectorat russe sur l'envers du décor qu'est le luxe parisien avec *Colliers*. Elsa Triolet avait en effet fondé sa petite entreprise pour créer des colliers qu'Aragon allait vendre aux grands couturiers afin de faire bouillir la marmite. Ce livre, génériquement inclassable, se présente comme une enquête journalistique et sociologique dont elle devient, avec Aragon, le personnage. Dans une vision de Paris proche de celle de *Fraise-des-Bois*, elle éclaire l'opposition entre le luxe des maisons de haute couture et la misère de minuscules ateliers borgnes où elle cherche les matériaux pour fabriquer ses bijoux qui accompagnent non seulement son rapport au corps mais aussi « son rapport aux mots » (Calame-Levert, 2015 : p. 16). Mais *Colliers* ne fut jamais publié en URSS pour de sombres motifs idéologiques et Triolet revint alors au roman dans la langue de l'homme avec qui elle partageait désormais sa vie et avec lequel elle put vivre un amour fondé sur le respect, l'admiration et la littérature.

Dans *Fraise-des-Bois* et *Camouflage*, l'écrivaine donne à voir une présence au monde par la sensorialité et l'affectivité de ses personnages. Son point de vue féminin sur la représentation des corps féminins vus par les hommes devient motif littéraire et souligne les stéréotypes et les pratiques sociales patriarcales qui transforment les femmes en « cadavres » et/ou prostituées. Ce regard est resté peu aimable – voire dérangeant – pour les sociétés russe et française du XX^e siècle qui, seulement au début du XXI^e siècle, commencent à prendre la mesure des ravages exercés par des violences qui réduisent les femmes à leur seul corps. Son journal de 1938-1939 montre un regard lucide sur les hommes, fussent-ils des écrivains célèbres, et affiche une sororité à l'égard des femmes, par exemple avec « Greta Tzara » (Triolet, 1998 : p. 328) et Clara Malraux (*Ibid.* : p. 337). Mais avant la Seconde Guerre mondiale, son journal laisse encore percevoir la fragilité de la Russe qui a commencé à écrire en français aux côtés d'un écrivain sans concession tout comme le fut avec elle Maïakovski, cité à la fin de sa relation du 14 novembre 1938 :

Comme il est facile de me déconcerter. Une inflexion méprisante d'Aragon qui n'a pas aimé le feuillet que j'avais écrit pour la radio, et j'ai perdu toute envie d'écrire [...] Et j'ai aussitôt envie d'écrire en russe. Je pense avec terreur que bientôt, je désapprendrai non seulement à écrire mais à parler le russe. J'ai bien désappris à parler allemand. Et voici, dans ma langue maternelle.

De mon pays
je marcherai en marge
Comme marche l
la pluie oblique (*Ibid.* : p. 314).

Ce rapide survol des écrits de jeunesse d'Elsa Triolet montre un corps féminin de jeune femme problématique à double titre : solitude pour celle qui n'a pas la beauté et projection des appétits grossiers des hommes sur celle qui est dans la fraîcheur de la jeunesse. La romancière donne à voir une condition humaine qui est corporelle et genrée, selon la vision binaire de l'époque, mais qui est surtout profondément inégalitaire. L'homme est toujours « le héros de la fête » tandis que la femme reste avec son corps meurtri dans les marges d'une vie sans histoire, à l'instar de Varvara qui n'en pense pas moins ! Or, cette dichotomie n'est qu'apparence. En effet, la jeune Ella Kagan, s'interrogeant sur son corps, est devenue Elsa Triolet écrivaine qui donne à voir un corps féminin certes objet de domination masculine, mais qui, ce faisant, inscrit au monde sa propre corporéité en sujet écrivain et subvertissant la domination masculine. Cette posture est filmée dans le court métrage qu'Agnès Varda réalisa en 1965 sur l'écrivaine dans *Elsa la rose* (Nicolas Thierry : 2024). Ainsi explique la romancière à propos de *Camouflage*, en un terme d'appropriation corporelle : « Il avait dû pousser en moi la notion du lecteur anonyme : la conversation avec moi-même, avec moi seule était interrompue ». (Triolet, 1964 : p. 26) Cette interruption a partie liée avec la langue maternelle et l'écrivaine continue son explication quelques lignes plus bas :

Et c'était mieux ainsi, puisque l'outil que je possédais s'avérait inutilisable pour communiquer avec mes lecteurs : la langue ! [...] Mais je n'avais plus rien à dire en cette langue que je connaissais jusqu'au fin fond de moi-même. L'accent, c'est en français que je l'avais, que je l'ai (*Ibid.* : p. 26-27).

Cette langue impalpable, présente absente, figure pour l'écrivaine l'oxymore d'une corporéité subjective et objective, référence identitaire singulière et plurielle, espace qui se donne à lire et qui donne à lire. Paradoxalement, quand, après la Seconde Guerre mondiale, l'écrivaine sera assimilée à la muse du poète, elle ne cessera dans ses œuvres de réincarner ses personnages et de se présenter elle-même en un corps de femme vieillissante, corps souffrant, mais sublimé par la littérature comme son dernier souffle, son dernier roman, *Le Rossignol se tait à l'aube* (1970).

Bibliographie

- Triolet, E. (1957) *Souvenirs*, in *Maïakovski Vers et prose*, Paris, Éditeurs Français Réunis.
 (1964) « Ouverture » in *Œuvres Romanesques Croisées*, t. 1, Paris, Robert Laffont.
 (1964) *Bonsoir, Thérèse* in *Œuvres Romanesques Croisées*, t. 1, Paris, Robert Laffont.

- (1972) *Personne ne m'aime*, in *Œuvres Romanesques Croisées*, t. 9, Paris Robert Laffont.
- (1973) *Le Rossignol se tait à l'aube*, in *Œuvres Romanesques Croisées*, t. 40, Paris Robert Laffont.
- (1973) *Fraise-des-bois* trad. Robel L. in *Œuvres Romanesques Croisées*, t. 39, Paris Robert Laffont.
- (1973) *Camouflage* trad. Robel L. in *Œuvres Romanesques Croisées*, t. 39, Paris Robert Laffont.
- (1998) *Écrits intimes 1912-1939-*, trad. Denis L, édition établie, préfacée et annotée par Marie-Thérèse Eychart, Paris, Stock.
- Brick, L. et Triolet, E. (2000) trad. du russe sous la dir. Robel L., Préface et notes Robel L., Correspondance 1921-1970, Paris, Gallimard.
- Calame-Levert, F. (2015) *De neige et de rêve Les bijoux d'Elsa Triolet*, Vanves, Éditions du Chêne.
- Calendini, M.-V. (2024) « Le vestiaire d'Elsa Triolet », in dirs. Chovrelat-Péchoux G. et Delranc Gaudric, *Elsa Triolet, singulière et plurielle*, <https://louisaragon-elsatriolet.fr/category/dossiers/dossiers-elsa-triolet/>
- Chovrelat-Péchoux, G. (2010) « Elsa Triolet, écrivain ou écrivaine ? », in Stauder T. *L'Identité féminine d'Elsa Triolet*, Tübingen, Narr Verlag.
- Corbin, A. dir. (2005) *Histoire du corps*, t. 2 *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil.
- Delranc Gaudric, M. (2020) *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, Paris, L'Harmattan.
- Gianini Belloti, E. (1974) trad. collectif de traduction des éditions des Femmes, *Du côté des petites filles*, Paris, Éditions Des Femmes.
- Gurden, H. (2024) *Sentir Comment les odeurs agissent sur notre cerveau*, Paris, Éditions Les Arènes.
- Ricoeur, P. (1990) *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.
- Thierry, N. (2024) « *Elsa la rose* d'Agnès Varda : du soliloque du poète aux réponses des créatrices », in dirs. Chovrelat-Péchoux G. et Delranc Gaudric, *Elsa Triolet, singulière et plurielle*, <https://louisaragon-elsatriolet.fr/category/dossiers/dossiers-elsa-triolet/>
- Varda, A. (2007) *Elsa la rose* in *Varda tous courts*, Issy-les-Moulineaux Paris, Arte, « Ciné-Tamaris ».

L'entrelacs du corporel, de l'émotionnel et du cognitif dans une sélection de poèmes d'Emily Dickinson

Pascale DENANCE
Université d'Angers

Résumé

En mettant en regard certains poèmes d'Emily Dickinson avec les dernières découvertes des neurosciences, on constate souvent une remarquable convergence quant aux liens établis entre le corps, l'affect et le cognitif. Dans son dernier ouvrage, *Feeling and Knowing*¹, Antonio Damasio consacre deux pages au poème « The Brain – is wider than the Sky – » (Le Cerveau – est plus vaste que le Ciel) (Poème 632) : le célèbre neuroscientifique identifie une conception très moderne de la cognition dans cette célébration poétique du cerveau en tant que matière produisant de la pensée. La remarque par laquelle il conclut son analyse (« Ce qui est le plus impressionnant que tout l'univers, c'est la vie, en tant que matière et processus ») fait également écho à un autre poème : « To be alive – is Power – / Existence – in itself – » (Être en vie – est le Pouvoir – / L'existence – en elle-même – (Poème 677).

Cette dialectique corps-esprit se trouve parfois entravée par les interdits spécifiques aux femmes, par les limites sociales assignées au corps féminin. Douée d'une capacité exceptionnelle d'exploration des sensations physiques, des émotions, des pensées et de la conscience, Emily Dickinson avait également une conscience aiguë des modes d'interaction de ces dernières. Un langage est inventé, qui expose une quête du sens au quotidien hors du carcan des dogmes et invite à penser une forme de transcendance immanente.

Mots-clefs : Emily Dickinson, corps, affect, cognitif, conscience.

1 Antonio Damasio, *Feeling and Knowing, Making Minds conscious*, Pantheon Books, 2021, pp. 147-148.

Abstract

This article is a study of the interactions between the body and the realms of emotions, feelings and thoughts in a selection of poems by Emily Dickinson, many of which foreshadow the latest theories developed in neurosciences. Antonio Damasio identifies a thought-provoking vision of cognition in Poem 632: “The Brain – is wider than the Sky –”. His conclusion, “what is more impressive than the entire universe is life, as matter and process, life as inspirer of thinking and creation” is an echo of Poem 677: “To be alive – is Power – / Existence – in itself –”.

The restrictions imposed on women are a source of impediment to the interactions between body and mind. A new language is invented around constraints. Frequent stylistic and grammatical ellipses, as well as dashes, create gaps in the text: the words of the lyrical subject are woven from the expression of bodily sensations and emotions, creating a form of immanent transcendence.

Keywords: Emily Dickinson, Body, emotions, thoughts, consciousness.

Emily Dickinson trouvait « de l’extase dans le simple fait de vivre » ; « la seule sensation de vivre est une joie suffisante », précisait-elle : « I find ecstasy in living – the mere sense of living is joy enough². » Les poèmes sélectionnés ici nous mettent en résonance avec l’intensité et l’intégrité des sensations physiques, des émotions et des pensées – dans l’entière du spectre des différents niveaux de l’être ; en les mettant en regard avec les dernières découvertes des neurosciences, on constate une remarquable convergence quant aux liens établis entre le corps, l’affect, le cognitif et la conscience. Cette dialectique corps-esprit se trouve parfois entravée par les interdits spécifiques aux femmes, par les limites sociales assignées au corps féminin.

2 Remarque rapportée par Thomas Wentworth Higginson, considéré par Emily Dickinson comme son mentor, après l’une de ses rares visites à cette dernière : *Emily Dickinson, Selected letters*, edited by Thomas H. Johnson, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, p. 209.

Le corps jubilatoire

« To be alive – is Power – / Existence – in itself – » (Être en vie – est le Pouvoir – / L'existence – en elle-même – (Poème 677)³. Comme en écho, le célèbre neuroscientifique Antonio Damasio remarque que « ce qui est le plus impressionnant que tout l'univers, c'est la vie, en tant que matière et processus »⁴ (Damasio, 2021, p. 148).

Le corps et l'écriture

Emily Dickinson a recours à des métaphores empruntées au corps pour parler de sa poésie. Dès la première lettre qu'elle adresse à Higginson, elle s'inquiète de savoir si sa poésie est « vivante », si elle « respire » : “Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive? [...] Should you think it breathed – and had you the leisure to tell me, I should feel quick gratitude –⁵”. Et plus tard, elle confie évaluer une poésie en fonction de ses réactions physiques : “If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire can ever warm me, I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry⁶.” Ces propos ne sont pas à lire comme de simples métaphores. Emily Dickinson considère sa poésie comme un organisme vivant ; si elle use d'images hyperboliques – le ressenti d'un froid qu'aucun feu ne pourrait réchauffer, le crâne scalpé –, cela donne la mesure de la réponse de son corps à la lecture de la poésie d'autrui.

L'écriture occupe une place centrale. Le poème 657 présente la poésie comme le lieu du Possible, habité par l'écrivaine. Écrire, c'est « ouvrir grand ses mains pour cueillir le Paradis » : une métaphore audacieuse, qui célèbre la pratique quotidienne d'écriture de l'autrice et les liens noués de nécessité entre le cerveau et les mains à cette occasion :

3 *Emily Dickinson, The Complete Poems*, edited by Thomas H. Johnson, Faber and Faber, 1975 : les références des poèmes dans le présent article renvoient à cette édition. Les traductions des poèmes sont issues de l'ouvrage *Emily Dickinson, Poésies complètes*, traduction par Françoise Delphy, Paris, Flammarion, 2009. Les traductions de toutes les autres citations en anglais sont de moi.

4 “What is more impressive than the entire universe is life, as matter and process, life as inspirer of thinking and creation”, Antonio Damasio, *op.cit.*, p. 148.

5 Lettre 260, 15 April 1862, *Selected Letters*, p. 171.

6 Lettre à T. W. Higginson, 16 August 1870, *Selected Letters*, p. 208.

I dwell in Possibility –	J'habite le Possible –
A fairer House than Prose –	Maison plus belle que la Prose –
More numerous of Windows –	Aux plus nombreuses Fenêtres –
Superior – for Doors –	Et mieux pourvue – en Portes –
[...]	[...]
Of Visitors – the fairest –	Pour Visiteurs – les plus beaux –
For Occupation – This –	Comme Occupation – Celle-ci –
The spreading wide my narrow Hands	Ouvrir toutes grandes mes Mains étroites
To gather Paradise –	Pour cueillir le Paradis –

L'humain est un organisme vivant formant un tout, alliant le cœur, l'esprit et le corps, comparé à une nation :

1354
 The Heart is the Capital of the Mind –
 The Mind is a single State –
 The Heart and the Mind together make
 A single Continent –
 One – is the Population –
 Numerous enough –
 This ecstatic Nation
 Seek – it is Yourself.

À l'instar du *Gnothi Seauton*, la maxime gravée à l'entrée du temple d'Apollon à Delphes, cette incitation à la connaissance de soi est aussi une invitation à regarder au-delà de soi, ce que souligne Guillaume Condello dans l'analyse qu'il propose de ce poème : « Si le regard dans le poème se fait apparemment introspectif, c'est en réalité pour ouvrir à la totalité. » (Condello, 2024 : pp. 118-119).

Le corps et la nature

La connexion avec la nature s'exprime à travers la volupté de l'immense bonheur ressenti à être en lien avec la nature, d'ailleurs parfois de façon presque trop intense : “Rowing in Eden – / Ah, the Sea!” / “I dreaded that first Robin, so” / “Come slowly – Eden!”⁷.

7 Ramant dans l'Éden – Ah – la Mer ! (Poème 249). J'avais tellement peur de la première Grive (Poème 348). Viens lentement – Éden! (Poème 211).

Métaphore filée de la communion d'un corps vivant en connexion avec la nature, le poème 520 décrit la relation d'une femme avec l'Océan :

I started Early – Took my Dog – And visited the Sea – The Mermaids in the Basement Came out to look at me –	Je partis Tôt – Avec mon chien – Rendre visite à l'Océan – Les sirènes du Sous-sol Sortirent pour me regarder –
And Frigates – in the Upper Floor Extended Hempen Hands Presuming Me to be a Mouse – Aground – upon the Sands –	Et les Frégates – dans les Étages Tendirent leurs Mains de Chanvre – Me prenant pour une Souris – Echouée sur les Sables –
No Man moved Me – till the Tide Went past my simple Shoe – And past my Apron – and my Belt And past my Bodice – too –	Mais nul Humain ne Me troubla – jusqu'à ce que le Reflux Déborde mon humble Soulier Déborde mon Tablier – ma Ceinture Et même – mon Corsage
And made as He would eat me up – As wholly as a Dew Upon a Dandelion's Sleeve – And then – I started – too –	Faisant comme s'Il voulait me dévorer – Toute entière comme une Rosée Sur la Manche d'un Pissenlit – Et puis – je me mis en route – moi aussi –
And He – He followed – close behind – I felt His Silver Heel Upon my Ankle – Then my Shoes Would overflow with Pearl –	Et l'Océan me suivit – de très près – Je sentis Son Talon d'Argent Sur ma Cheville – Alors Mes Chaussures Etaient gorgées de Perle –
Until We met the Solid Town – No One He seemed to know – And bowing – with a Mighty look – At me – The Sea withdrew –	Jusqu'à ce qu'on arrive à une Ville bien Réelle – Où Il semblait ne connaître Personne – Et me saluant – d'un air Auguste – L'Océan se retira –

L'illusion réaliste, celle d'une promenade ordinaire au matin, est vite dissipée, laissant place à une dimension fantastique, dans laquelle se brouillent les frontières du réel et de l'imaginaire⁸. Portés par une métaphore complexe, faite de trois réalités superposées, se croisent et s'enchevêtrent les pérégrinations

8 Pour une analyse détaillée de ce poème enchanteur, voir mon article : « Espaces fantastiques et jardins secrets dans une sélection de poèmes d'Emily Dickinson » in *Voix de femmes dans le monde, Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire*, sous la direction de Frédérique Le Nan, avec le concours d'Andrea Brünig et de Catherine Pergoux-Baeza, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

de la persona sur le rivage, les oscillations de l'océan et les différents niveaux d'une demeure féérique abritant au sous-sol des sirènes, à l'étage des « frégates aux mains de chanvre », oiseaux personnifiés qui étendent leurs serres vers la narratrice comme vers une proie. Cette demeure féérique rappelle une affirmation en forme d'aphorisme de Dickinson : "Nature is a Haunted House – but Art – a House that tries to be haunted"⁹, dans laquelle la différence entre la nature et l'art est établie par le truchement de la métaphore déroutante d'une maison hantée. Notre sagesse n'est rien comparée à la simplicité de la nature: "Nature is what we know – / Yet have no art to say – / So impotent Our Wisdom is / To Her Simplicity"¹⁰.

La beauté des images ("silver heel", "overflow with pearl", "a Dandelion's sleeve") orchestre cette description de paysages intérieurs dans la grammaire iconoclaste du vers dickinsonien : le terme "dew", par exemple, subit une recatégorisation grammaticale, substantif continu devenant discontinu. La répartition genrée définit la narratrice au féminin, par la désignation de vêtements et accessoires spécifiques : « apron, bodice » et décline les divers éléments de la personnification de la mer au masculin. En substituant la reprise pronominale "He" à la structure grammaticale neutre attendue, loin de conforter les stéréotypes, Dickinson renverse délibérément les habitudes de pensée en allant à contre-courant de la tendance à conceptualiser la mer au féminin. L'avancée et le retrait tour à tour de la narratrice et de l'océan évoquent une danse sensuelle de séduction, tout en mimant le flux et le reflux de la mer. L'enchevêtrement de variations sur le chiasme pronominal fondateur [I / Me Me / He] finit par engendrer le "We" de la dernière strophe.

Le rapport qu'entretient cette narratrice avec la mer rappelle la description que fait Carmen Boustani du personnage féminin sans nom d'une nouvelle de Nadia Tuéni : « Elle symbolise une femme mythique issue de l'eau » [...] Elle est la femme-mer, femme mixte mi-humaine, mi-nature. » (Boustani, 2003 : p. 237). Emily Dickinson énonçait son affinité avec la mer dans des termes surprenants : « Je suis heureuse que vous aimiez l'océan. Nous sommes en correspondance, même si je ne l'ai jamais rencontré ». (I am glad you cherish the Sea. We correspond, though I never met him – (Lettre 1004, été 1885).

9 La Nature est une Maison Hantée – Mais l'Art – une Maison qui essaye d'être hantée. Lettre 459.

10 La « Nature » est ce que Nous connaissons – / Mais l'Art nous manque pour le dire – / Si infirme est notre Sagesse / Face à Sa Sincérité – : dernière strophe du poème 668.

Que ce soit dans sa poésie ou dans ses lettres, Dickinson amplifie la polysémie fondamentale du langage pour accentuer le mystère du rapport du corps avec la nature, comme par sa remarque "I come in Flakes" (Lettre 181) : faut-il lire « un corps déchiré, un sparagmos poétique », comme le suggère Christine Savinel (Savinell, 1993 : p. 110) ou un corps sensuel, en harmonie avec la nature, porté par les images qui forment la suite de la citation, les flocons de neige, les plumes d'oiseaux, la blancheur ? Cette sensation forte de faire partie du monde se retrouve tout particulièrement dans un poème très court, d'une densité elliptique : "No Rose, yet felt myself a' bloom, / No Bird – yet rode in Ether –" (Point n'étais une Rose, pourtant me sentais fleurir, / Point n'étais un Oiseau – pourtant chevauchais dans l'Éther –)¹¹. Cette communion avec la nature n'est pas sans rappeler l'empathie du sujet pour la nature chère aux Romantiques, (présente par exemple dans le célèbre poème de Wordsworth, daté de 1807 : "And then my heart with pleasure fills, / And dances with the daffodils"¹²), ou bien encore le concept de « chair du monde » de Merleau-Ponty, comme développé dans *Le visible et l'invisible* : « La chair (celle du monde ou la mienne) n'est pas contingence, chaos, mais texture qui revient en soi et convient à soi-même » (Merleau-Ponty, 1964 : p. 190), et dans les notes de travail : « La chair du monde, (le quale) et indivision de cet Etre sensible que je suis, et de tout le reste qui se sent en moi, indivision plaisir-réalité – » (*Ibid*, p. 303)

The Brain

Dickinson n'a jamais cessé d'explorer les liens entre les pensées, le cerveau et le reste du corps. En menant une réflexion à propos du cerveau en tant que substance organique, Dickinson suggère que la conscience n'est pas extérieure au fonctionnement du corps, devançant ainsi les découvertes actuelles des neurosciences. Antonio Damasio souligne l'importance des marqueurs somatiques dans l'amenée à la conscience et l'importance des interactions entre le corps et la conscience :

While it is true that consciousness, as we know it, only fully emerges in organisms endowed with nervous systems, it is also true that consciousness requires abundant interactions between the central part of those systems – the brain proper – and varied non-nervous parts of the body (Damasio, 2021 : p. 21)

11 Poème 190 de l'édition traduite par Françoise Delphy. La traduction en français conserve l'élision du sujet, mais ne peut éviter la conjugaison du verbe à la 1^{re} personne du singulier, sacrifiant ainsi l'effet polysémique de la version originale.

12 William Wordsworth, « I wandered lonely as a cloud », *The Oxford Anthology of English Literature, Romantic Poetry and Prose*, Edited by Harold Bloom and Lionel Trilling, p. 174.

Magnifique célébration poétique de la puissance du cerveau, le poème 632 s'ouvre sur un vers souvent cité : “The Brain – is wider than the Sky –” (Le Cerveau – est plus vaste que le Ciel). Dans son dernier ouvrage, Antonio Damasio consacre deux pages à l'analyse de ce poème, dans lequel il identifie une conception très moderne de la cognition (Damasio, 2021 : p. 147). Selon lui, “The Brain” n'est pas ici synonyme de conscience (consciousness), mais d'esprit (mind) :

The Brain – is wider than the Sky –
 For – put them side by side –
 The one the other will contain
 With ease – and You – beside –

Ce poème – dont nous ne citons ici que la première strophe – mène une réflexion au sujet du cerveau en tant que matière produisant de la pensée. On retrouve l'adjectif “wide” du poème 657 cité plus haut, cette fois-ci au comparatif de supériorité. L'idée en commun, c'est la capacité d'élargir ses perspectives. Le cerveau permet d'appréhender le tout, puisqu'il peut aisément contenir le ciel, et même l'autre – lecteur / lectrice ou narrataire du poème.

Mais le cerveau a aussi sa propre fragilité : ce mouvement réflexif qui se déroule à huis-clos se traduit parfois par une fracture. Ainsi dans le poème 937 :

I felt a Cleaving in my Mind –
 As if my Brain had spilt –
 I tried to match it – Seam by Seam –
 But could not make them fit.

 The thought behind, I strove to join
 Unto the thought before –
 But Sequence unravelled out of Sound
 Like Balls – upon a Floor.

Le poème décrit une fracture de l'esprit. Les parties du cerveau ne peuvent plus correspondre : la tentative de réparation, “tried to match”, se conclut par un échec : “could not make them fit”. Les autrices de *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* commentent ainsi cette rupture interne : “Dickinson's use of both spatial and temporal terminology most openly confronts the overwhelming, all-pervasive nature of the internal discontinuity she is describing.” (Gilbert and Gubar, 1979 : p. 628) “Like” introduit un *simile* au sens ambigu : les pensées sont-elles comparées à des balles dans un jeu d'adresse, qui tomberaient à terre, échappant à l'artiste

jonglant avec les mots ? Le pronom personnel “I” apparaît trois fois avant de disparaître, remplacé par “Sequence” dans le pénultième vers. La fragmentation coexiste avec la tentative toujours renouvelée de réconcilier l’abstrait et le concret, ces deux facettes de l’expérience souvent artificiellement mises en opposition. Comme le souligne Jed Deppman, ce poème attribue des propriétés physiques et conceptuelles aux pensées (“this poem assigns physical and conceptual properties to thoughts”) (Deppman, 2008 : p. 99).

Le champ lexical autour de la couture, “seam by seam”, “ravel out”, construit une métaphore filée autour du tissu, un tissu qui « s’effiloche » dans des conditions étonnantes, car l’expression “ravel out of sound” est incongrue. Le *simile* “like balls upon a Floor” évoquerait alors la chute silencieuse de pelotes de laine. L’utilisation subversive du vocabulaire de tricot et de couture – traditionnellement associé au féminin – invite à une relecture des clichés de genre.

Le corps-processus

La poésie d’Emily Dickinson, suggère que la construction de l’individu.e exige de traverser des émotions, des sensations, des pensées – différents niveaux différents de l’être. Les émotions, quant à elles, constituent un des ponts entre le corps et l’esprit ; elles procurent du plaisir mais aussi de la souffrance. Chaque moment d’extase doit être payé d’anxiété, dans la même proportion, dans un système en homéostasie : “For each ecstatic instant / We must an anguish pay / In keen and quivering ratio / To the ecstasy” (Nous devons payer chaque instant d’extase / Par une angoisse proportionnelle / Aiguë et palpitante / A l’extase. Poème 125). La juxtaposition de deux états d’être opposés en apparence est la marque de l’acceptation de la résonance de la diversité et de la recherche d’un dépassement par un troisième terme, dans une démarche dialectique telle que l’a conçue Hegel : « La dialectique acquiert avec Hegel la signification moderne d’un progrès de la pensée par contradictions surmontées, à la fois ce qui sépare les opposés et les réconcilie dans une unité supérieure où leur contradiction est surmontée¹³. » La poésie de Dickinson réalise cela à travers de fréquents oxymores, dont chacun construit, au-delà de la répartition dichotomique en deux catégories irréductibles – souvent attribuées aux émotions – un nouveau concept, une nouvelle réalité de la psyché : “Stolid bliss” (implacable Félicité) ou “bleak exultation” (exultation désespérée) (Poème 1153).

13 *Dictionnaire de philosophie*, Armand Colin, Paris, 2000, pp. 80–81.

La lucidité intellectuelle et l'intensité de l'émotion sont souvent présentées comme irréconciliables, comme le souligne Jed Deppmann : “[S]he [Emily Dickinson] prized two things that are hard to reconcile: cognitive lucidity and intense emotional experience.” (Deppman, 2008 : p. 59). Dans le cas de Dickinson, c'est justement la capacité qui était la sienne d'appréhender tous les états émotionnels dans leur grande diversité et de les analyser en profondeur qui confère à sa poésie cette immense richesse, si porteuse de sens. Emily Dickinson décrit les états-limites que la plupart des gens nient ou recouvrent de silence, ce que souligne Adrienne Rich : “Dickinson is *the* American poet whose work consisted in exploring states of psychic extremity. She had to possess the courage to enter states most people deny or veil with silence.” (Rich, 1979 : p. 176)

Les liens constructifs entre l'intensité émotionnelle et la lucidité cognitive trouvent une résolution dans le poème 1355 :

The Mind lives on the Heart
 Like any Parasite –
 If that is full of Meat
 The Mind is fat.

But if the Heart omit
 Emaciate the Wit –
 The Aliment of it
 So absolute.

L'affect apparaît ici, non pas comme un élément dont il faut se méfier, mais au contraire comme substrat indispensable à la cognition, devançant ainsi les découvertes scientifiques des neurosciences, comme celles développées par exemple par Antonio Damasio dans *L'erreur de Descartes* : les émotions sont la condition de possibilité de la mise en œuvre d'un raisonnement logique, en vue de la prise de décision, l'importance de l'affect dans le processus de réflexion et le rôle des marqueurs somatiques dans ce processus : « La capacité d'exprimer et ressentir des émotions est indispensable à la mise en œuvre des comportements rationnels. Et lorsqu'elle intervient, elle a pour rôle de nous indiquer la bonne direction, de nous placer au bon endroit dans l'espace où se joue la prise de décision, en un endroit où nous pouvons mettre en œuvre correctement les principes de la logique. » (Damasio, 2000 : p. 9)

Le poème 1576 propose un questionnement explicite sur le lien entre corps et esprit : “The Spirit lasts – but in what mode –”. L'absence de point d'interrogation affirme la question plus encore que ne le ferait sa présence. La

métaphore du violon met en lumière la nécessité de coopération nécessaire pour que le miracle puisse avoir lieu : “The Music in the Violin / Does not emerge alone”. La remise en question des croyances sur l'existence de l'esprit hors du corps est iconoclaste pour l'époque. Une autre poésie révolutionnaire célébrait les rapports entre le corps et l'esprit à la même époque. Dickinson et Whitman étaient contemporains, et même s'ils n'avaient pas lu leurs œuvres réciproques, certaines intuitions sont semblables : “Long before Damasio, Whitman understood that “the spirit receives from the body as much as it gives to the body”. (Lehrer, 2012 : p. 22)

De toute évidence, la distinction principale est le paramètre genre. Cette dialectique corps-esprit se heurte souvent aux limites sociales assignées au corps féminin : la préoccupation à ce sujet apparaît dans plusieurs poèmes de Dickinson. Dans le poème 612, la *persona* se compare défavorablement à un insecte : “It would have starved a Gnat – / To live so small as I –”. Dickinson connaissait et parlait des restrictions spécifiques aux femmes. Comme le souligne Susan Howe : “Emily Dickinson suggests that the language of the heart has quite another grammar. This acutist lyric poet sings the sound of the imagination as learner and founder, sings of liberation into an order beyond gender” *My Emily Dickinson*, Susan Howe, p. 13. Cette poésie fait un sort à l'idée selon laquelle il y aurait un cerveau spécifiquement féminin. Charlotte Perkins Gilman affirme avec force à quel point il est absurde de parler d'un cerveau féminin : “There is no female mind. The brain is not an organ of sex. As well speak of a female liver” (Autant parler d'un organe comme le foie au féminin : Gilman, 1899)

Dans un système patriarcal, il est important que les femmes apprennent à être contraintes. Michèle Le Dœuff, partant de la célèbre remarque de Rousseau, « les filles doivent être gênées de bonne heure¹⁴ », construit une réflexion sur les modalités de la restriction imposée aux femmes sous toutes ses formes, y compris bien sûr sur le plan physique :

La gêne en général, la gêne pouvant prendre n'importe quelle forme particulière, selon l'âge et les circonstances, et même des formes apparemment dénuées de sens. Parce que n'importe quelle gêne précoce – relative au langage, aux manières, aux attitudes du corps – est pédagogique et propédeutique si tant est qu'un individu féminin doit apprendre la restriction sous toutes ses formes, et admettre sans discussion celles qu'on veut lui imposer¹⁵. (Le Dœuff, 1989 : p. 164)

14 Rousseau, *L'Émile*, livre V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 709.

15 Michèle Le Dœuff, *L'étude et le rouet*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 164.

Pour obliger les femmes à continuer d'évoluer en cercles restreints à l'âge adulte, dans les limites qui leur ont été prescrites dès l'enfance, il est impératif qu'elles subissent un conditionnement dès le plus jeune âge, tel le poisson rouge continuant à nager à l'intérieur d'un périmètre de la taille de son ancien bocal, même une fois plongé dans l'immensité de l'océan. Mais toutes les femmes ne s'accommodent pas si aisément de ces restrictions. Emily Dickinson a su reconnaître et dépasser les restrictions intellectuelles dont elle était l'objet : "My mother does not care for thought¹⁶", dit-elle sobrement dans une lettre à Higginson – un constat qui révèle l'étendue de la solitude de l'esprit qui était la sienne. Elle a su trouver dans ses lectures, ses échanges amicaux et son écriture la nourriture nécessaire pour développer sa réflexion, jour après jour. Jed Deppman souligne « à quel point la catégorie de pensée était dominante pour Dickinson, à quel point était grand son engagement dans certains projets de pensée, et pourquoi elle avait besoin de la poésie lyrique pour les mener à bien¹⁷. » ([...] how dominant she [Emily Dickinson] found the category of thought, how committed she was to certain projects of thinking, and why she needed lyric poetry to address them) (Deppman, 2008 : p. 50)

La finitude

La première strophe du poème 1090 exprime la conscience de la précarité de la vie, l'alliance du corps et de l'esprit :

I am afraid to own a Body –
I am afraid to own a Soul –
Profound – precarious Property –
Possession, not optional –

Expression poétique de la conscience de l'effacement à venir des signes de la conscience et du corps, ce poème met en scène une voix exprimant la peur de posséder un Corps et une Âme, consciente du caractère précaire – mais obligatoire – de leur possession.

16 Letter 261, 25 april 1862, *Letters*, p. 173.

17 ([...] how dominant she [Emily Dickinson] found the category of thought, how committed she was to certain projects of thinking, and why she needed lyric poetry to address them.) Jed Deppman, *Trying to Think with Emily Dickinson*, Amherst and Boston, University of Massachusetts Press, 2008, p. 50.

Cela dépasserait le cadre de cet article d'étudier le nombre imposant de poèmes au sujet de la mort dans l'œuvre de Dickinson. Écrire le mystère de la mort – souvent en empruntant au registre du fantastique – est un tremplin pour écrire la vie. Cette capacité à envisager la mort dans l'émerveillement de la non-connaissance propre à l'enfance (les enfants étant plus près – ne serait-ce que chronologiquement – du néant d'où nous venons et où nous nous préparons à retourner) est aussi celle de la philosophie. Interrogeant l'espace entre l'instant du présent et celui de la mort, le poème 822 a recours au terme « intervalle » – « *traversing the interval* » – tout comme le fait Levinas : « Quel est le lien entre les deux instants, qui ont entre eux tout l'intervalle, tout l'abîme qui sépare le présent et la mort, cette marge à la fois insignifiante mais à la fois infinie où il y a toujours assez de place pour l'espoir ? » (Levinas, 1983 : p. 68). On pense aussi à la fin de *L'Apologie de Socrate* : « Voilà pourtant que l'heure est déjà venue de nous en aller, moi pour mourir dans quelque temps, vous pour continuer à vivre ! Qui, de vous ou de moi, va vers le meilleur destin ? C'est pour tout le monde chose incertaine, sauf pour la Divinité ! » (Platon, 2023 : p. 79). Cette superbe acceptation de l'ignorance de ce que nous réserve la fin de notre vie que nous offre Socrate se fait jour dans la sobriété de la toute dernière lettre d'Emily Dickinson :

Little Cousins,	Petites Cousines,
Called back.	Rappelée.
Emily ¹⁸ .	Emily

Ce “Called Back” est en fait une référence au titre du roman que Dickinson avait mentionné dans une lettre adressée à ses cousines plus d'un an auparavant : « A friend sent me *Called Back*. It is a haunting story »¹⁹. Fait caractéristique, c'est par une citation littéraire que la poète choisit de signifier sa mort imminente.

Douée d'une capacité exceptionnelle d'exploration des sensations physiques, des émotions, des pensées et de la conscience, Emily Dickinson avait également une conscience aiguë des modes d'interaction de ces dernières. La reconnaissance de l'affect comme substrat indispensable à la cognition, l'acceptation de la place de l'affect et du corporel dans l'élaboration d'une conscience, sont autant d'éléments devançant les découvertes actuelles des neurosciences. La dialectique corps-esprit se heurte souvent aux limites sociales assignées au corps féminin, une préoccupation qui apparaît dans plusieurs poèmes.

18 Letter 1046, May 1886, *Selected Letters*, p. 330.

19 *Idem*, p. 315 (Letter 962, janvier 1885).

L'aspect esthétique est fondamental dans cette poésie visionnaire : à la force argumentative du chiasme, s'ajoutent la fréquence de l'oxymore, le jeu avec les ressources de la lexicologie, la stratégie discursive déjouant les règles de la syntaxe et enfin la création de formes inattendues – percutantes et polysémiques : un langage est inventé, qui expose une quête du sens hors du carcan des dogmes. Loin d'opposer transcendance – ce qui a trait à un ordre de réalités supérieur – et immanence – ce qui est contenu dans l'être même –, la poésie de Dickinson invite à penser une forme de transcendance immanente.

Bibliographie

Corpus

- Dickinson, Emily, (1975). *The Complete Poems*, edited by Thomas H. Johnson, Faber and Faber.
- Dickinson, Emily, (1986). *Selected Letters*, Edited by Thomas H. Johnson, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Emily Dickinson*, (2009). *Poésies complètes*, traduction par Françoise Delphy, Paris, Flammarion.
- Emily Dickinson*, (2018). *Correspondance complète*, traduction par Françoise Delphy, Paris, Orizons.

Ouvrages cités

- Aiello, L. (2010). in *Gilbert & Gubar's The Madwoman in the Attic, After Thirty years*, edited by an introduction by Annette R. Federico, Foreword by Sandra M. Gilbert, University of Missouri Press.
- Boustani, C. (2003). *Effets du féminin, Variations narratives francophones*, Paris, Éditions Karthala.
- Condello, G. (2024). « Une poète à demi fêlée sens et violence des sentiments », in *Europe*, Revue littéraire mensuelle, *Emily Dickinson*, janvier-février 2024.
- Damasio, A. (2000). *Descartes' Error, Emotion, Reason, and the Human Brain*, Quill, Harper Collins Publishers.
- Damasio, A. (2021). *Feeling and Knowing, Making Minds conscious*, Pantheon Books.

- Deppman, J. (2008.) *Trying to Think with Emily Dickinson*, Amherst and Boston, University of Massachusetts Press.
- Gilbert, S. and Gubar, S. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press.
- Gilman Perkins, C. (1899). *Women and Economics: A Study of the Economic Relation between Men and Women as a Factor in Social Evolution*, London: G. P. Putnam's Sons, Boston: Small, Maynard & Company.
- Howe, S. (2007). *My Emily Dickinson*, New York, New Directions Books.
- Le Dœuff, M. (1989). *L'étude et le rouet*, Paris, Éditions du Seuil.
- Lehrer, J. (2012). *Proust Was a Neuroscientist*, New York, Canongate Books.
- Levinas, E. (1983). *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard.
- Petillon, P. et alii (2022). *Emily Dickinson, L'évidence obscure*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/ Presses de l'École normale supérieure.
- Platon (2023). *Apologie de Socrate*, Paris, Éditions Gallimard.
- Rich, A. (1979). "Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson" in *On Lies, Secrets and Silences, Selected Prose, 1966-1978*, New York, Norton.
- Savinel C. (1993). *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Presses Universitaires de Lyon.

Une mutilation existentielle dans *Et ces êtres sans pénis* de Chahrdott Djavann

Rafca EL-HELOU
Université libanaise

Résumé

Le corps féminin assujéti à toute forme de répression et de frustration se voit défiguré et confronté à une infériorité congénitale doublée de la fatalité de l'horloge biologique infreunable qui détermine sa fertilité. Dans ce roman de Djavann, le corps reçoit les coups de la violence patriarcale du régime socio-politique mais, sort triomphant par l'écriture qui pallie son manque biologique l'obligeant à se soumettre à une volonté virile, qui ne tarde pas à prendre la forme d'une cruauté civilisée par des lois masculines imposées et discriminatoires.

Mots-clefs : Corps, infériorité congénitale, manque, fertilité, écriture.

Abstract

The female body, subjected to all forms of repression and frustration, finds itself disfigured and confronted with congenital inferiority, coupled with the fatality of the unstoppable biological clock that determines its fertility. In DJAVANN's novel, the body takes the blows of the patriarchal violence of the socio-political regime, but emerges triumphant through writing, which compensates for its biological lack, forcing it to submit to a virile will, which soon takes the form of a cruelty civilized by imposed and discriminatory male laws.

Keywords: Body, congenital inferiority, lack, fertility, writing.

Dans son roman *Et ces êtres sans pénis*, Chahrdott DJAVANN invite son lecteur à plonger dans les secrets de la société persane moderne qui ne voit en la femme qu'un être mutilé, incapable d'endosser des rôles civils et politiques.

L'image du corps réduite à l'absence de la virilité, conditionne l'existence des femmes. Le corps de la femme est comparé à celui de l'homme voire relié substantiellement à cet autre qui lui rappelle inlassablement un manque. Le titre choquant dessine un corps pas comme les autres ce qui pousse le lecteur à s'interroger sur les représentations de la mutilation du corps féminin dans ce roman.

Le corps féminin, un exil

Le corps féminin narré par l'autrice, est un moyen de dépaysement. Le physique et le mental sont totalement détachés ce qui rend le schisme intérieur très fort de ce fait, la narratrice qui appartient émotionnellement et psychiquement à son pays natal s'approprie de la violence que subisse son peuple tout en restant en France : « Je vis en France mais passe mes journées en Iran. » (Djavann, 2021, p. 52). Le déracinement de la narratrice n'a été que purement corporel, or, les vraies racines sont spirituelles de ce fait même, la communication avec la terre d'origine n'est pas matérielle, d'où le sentiment d'empathie qui perturbe ses nuits et agite son quotidien : « Quel est vraiment mon problème ? Qu'est-ce qui ne va pas chez moi ? Pourquoi suis-je dévastée par des événements qui ne concernent en rien ma vie privée et se produisent à des milliers de kilomètres ? J'ai arraché mes racines de là-bas, et ici, en France, je n'ai pas de racines. » (Djavann, 2021, p. 51). Le monologue se fait sur papier, les interrogations rhétoriques qui scandent le récit miroitent le déchirement intérieur de la narratrice qui tente en vain de calmer sa quête identitaire devenue conflictuelle, en fait, « [...] nous sommes face au corps, à une douleur qui vient du corps. ¹ ».

Les racines font partie de la quête identitaire car elles plantent l'être dans un espace et temps donné afin qu'il découvre son appartenance tout en se reconstruisant à travers les souvenirs qui font partie de la reconnaissance de soi. Or, le fait de s'arracher les racines n'est qu'un acte symbolique rappelant la coupure du cordon ombilical lors de la naissance. Néanmoins, le cordon détaché ne signifie pas l'absence de tout lien relationnel car, au moment de la séparation, l'envie de replonger dans l'eau maternelle devient de plus en plus grandissante

1 Boustani, C. (2009). *Oralité et gestualité*, Paris : Karthala. p. 251.

à tel point que l'être arrive au monde avec un cri de douleur et le quitte ainsi. Dans le même sens, Jacques Lacan ayant disserté sur l'exil conçoit que : « L'exil est une expérience de réaménagement de l'identité. Il s'agit d'une rupture avec le passé, une perte de l'identité première, et une quête d'une nouvelle identité. L'exil peut être une expérience de dépersonnalisation et d'aliénation, mais il peut aussi être une expérience de création d'une nouvelle identité.² ». Faute de pouvoir créer une nouvelle identité qui lui semble superficielle, la narratrice se détache mentalement de la France et même déménage des bruits de la ville parisienne afin de retrouver la sérénité qui lui offre un espace d'évasion.

L'Iran n'est pas un pays qu'elle quitte volontairement puisqu'elle a vécu cette désunion comme un sevrage obligé pourtant, après des tentatives de se dissocier des nouvelles persanes, elle se voit de plus en plus dévastée par l'atrocité de la mort qui n'épargne ni femme ni enfants. Son pays d'origine reste la cicatrice béante qui rappelle le manque de l'objet du désir à jamais perdu ce qui la pousse à retourner inlassablement pour saisir toute opportunité d'entrer en fusion avec la terre. Le retour est une forme de catharsis, tout se passe comme si la narratrice reconstruisait son corps mutilé par l'exil à l'instar d'Isis qui a restauré le corps démembré de son frère et époux à la fois, Osiris : « Je suis de nulle part. Je suis un corps exilé, flottant ballotté par la violence. J'ai la douleur des amputés. Mon corps entier est un corps fantôme. » (Djavann, 2021, p. 53) .

Le corps de la narratrice subit symboliquement la violence des torturés puisqu'elle partage leurs convictions et leurs idées révolutionnaires, alors elle mérite leur sort. Ailleurs, l'image du corps fantôme rappelle l'idée de l'étrangeté et même l'abstraction de la réalité qui reconforte la narratrice souffrant d'une déconnexion physique du lieu habité et se projetant entièrement dans le lieu désiré, son pays natal. Dans ce cas, la violence est salvatrice, loin d'être traumatisante du simple fait que le corps n'existe plus et le rapprochement des citoyens se fait avec bravoure et héroïsme.

En dépit des conséquences fatales, la narratrice choisit de lutter avec les compatriotes et la déconnexion corporelle n'est autre qu'un moyen de résistance. Dans ce cas, l'exil est perçu comme une militance stigmatisante qui n'est pas inférieure à celle des opposants au régime sur le sol du pays.

2 Lacan, J. (1991). *Le Séminaire, livre XVII : L'Envers de la psychanalyse (1969-1970)*, in « La leçon du 13 janvier 1970 », Paris : Seuil. p. 21.

L'exil est aussi marqué par le renoncement à la nationalité qui demeure un geste symbolique sans un aucun effet réel sur la narratrice qui demeure pour son public français « écrivain iranienne » (Djavann, 2021, p. 41). De ce fait, l'identité qui est une quête pour la narratrice s'affirme comme un enracinement culturel loin de toute nationalité ou de résidence. L'appartenance identitaire est aussi émotive ainsi le côté sentimental emporte sur toutes les autres facteurs considérés : « Mes blessures sont persanes. Le cœur d'un mortel ne change pas... » (Djavann, 2021).

Le corps féminin, une infériorité congénitale

D'après la narratrice, tout « être sans pénis » doit avoir un tissu sur sa tête et cela est une règle sociétale et civique or, l'absence du pénis qui oblige à la femme de porter un voile est vu comme une infériorité congénitale. Cela dit, le manque est suggéré par un signe extérieur, celui du voile qui cache les cheveux, considéré comme un objet de séduction : « Il baisse la vitre et crie : « Cache tes cheveux correctement, saleté de femme ! » (Djavann, 2021, p. 75).

Mater le désir tel est le devoir des « êtres avec pénis » afin d'exprimer leur supériorité congénitale surtout que ce sont eux qui font la loi, en fait, leur supériorité juridique et socio-civique rend leur vie plus importante que celle des femmes.

D'après Freud, le manque congénital d'une femme est une source de complexe d'infériorité qui l'oblige à suivre les normes masculines or d'après la conception Lacanienne, le manque congénital de la femme peut être une source de créativité et de liberté.

L'« être sans pénis » a subi une castration en premier lieu, d'ordre biologique et en second lieu, d'ordre socioculturel.

La femme est réduite non pas seulement au manque congénital, ce qui la prive de la virilité qui est associée dans la société orientale, en l'occurrence persane, au pouvoir, à l'intégrité et même au Savoir absolu. Héritière de la philosophie de Zoroastre, elle prêche les bonnes pensées, les bonnes paroles et les bonnes actions ainsi, toute tentative de réduire la femme à un manque, celui du pénis est rejeté par la narratrice du simple fait que cette femme est l'origine de la création ce qui rappelle la toile polémique de Gustave Courbet. Ni utérus, ni pénis, la femme vue par la narratrice dépasse toute métonymie dévalorisante qui la désacralise par le fait de chosifier son corps : « Une mère est un utérus qui enfante, de préférence,

des êtres avec pénis. Une épouse sert son époux dans beaucoup de domaines, y compris sexuels. » (Djavann, 2021, p. 111).

La femme n'est pas seulement réduite à un manque du fait que son utérus devienne conditionné par les désirs masculins qui exigent que l'enfant né soit un garçon, un être non castré comme elle et qui sera son tuteur et un autre chef de famille à l'instar de certaines sociétés primitives. L'homme est la préférence, il faut un héritier pour perpétuer la dominance masculine et cela en fragilisant le statut de la femme voilà pourquoi le corps féminin est un moyen d'atteindre un but tout en demeurant un objet d'attrait qui ne cesse d'émerveiller, dans ce sens, Bourdieu qui a défini le corps de la femme comme un produit social qui détermine ses fonctions et ses rôles tout en assurant le rôle biologique de procréer³. Ainsi, dans l'acte même de procréer, la femme n'a pas une maîtrise sur son corps, elle subit l'influence masculine qui agit comme un maître absolu sur le corps sinon, elle s'en approprie par la violence.

L'absence du pénis dépasse les limites du biologique et affecte le psychique ainsi, rappeler à la femme qu'elle réduite à un manque est une frustration qui l'empêche de se réaliser et l'oblige d'une façon à être soumise : « Si un homme ne viole pas ces femmes dévoyées et dénudées, c'est qu'il a un problème de virilité. » (Djavann, 2021, p. 122).

Le corps de la femme devient une possession, toute femme qui viole symboliquement ou pratiquement les règles et les lois faites par les hommes sera violée elle-même dans le vrai sens du terme.

Dans ce cas la virilité sera équivalente au droit d'asservir la femme et d'apprivoiser son corps et cela n'est autre que l'expression de la peur de cet être qui devient, menaçant par son manque de pénis voire par son corps procréateur alors, garantisseur de vie.

Par le viol, l'homme instaure la loi de la violence et par la soumission la femme se livre aveuglement à son bourreau : « La faute était à elle. Lui était un homme. » (Djavann, 2021, p. 125) .

La femme endosse les conséquences de violence subie lors du viol étant donné que l'honneur est une valeur masculine : « La virilité, dans son aspect éthique même, c'est-à-dire en tant que quiddité du *vir*, *virtus*, point d'honneur (*nif*),

3 Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*, Seuil : Paris.

principe de la conservation et de l'augmentation de l'honneur, reste indissociable, au moins tacitement, de la virilité physique ... »⁴.

Tout se passe comme si le manque de la femme est une souillure et ce n'est que par la soumission à l'autorité masculine que cette absence stigmatisante sera acceptée surtout que le corps de la femme assure la longévité de la société patriarcale.

Or, la grossesse qui confirme le pouvoir de l'homme de donner vie à travers le corps de la femme, est un signifiant dysphorique pour la femme violée qui enfante un enfant fruit d'une torture et si jamais cet enfant sera une fille, leur souffrance sera sourde et éternelle à la fois : « À l'instant où elle ôte son foulard et le brandit, elle se sent libérée du poids de la culpabilité. Elle n'est coupable de rien. Elle n'est pas coupable de ne pas avoir un pénis. Elle n'est pas coupable de ce qui s'est passé dans la forêt. Elle n'est pas coupable d'être tombée enceinte. Elle n'est pas coupable d'avoir un enfant sans père, sans mari. » (Djavann, 2021, p. 127).

Violée par un homme, à son tour, la femme viole la loi ; ainsi, la vengeance féminine s'éloigne complètement de tout acte de violence et devient une sublimation avec le geste d'ôter le voile et de le brandir tout haut, comme un acte libérateur et triomphal. La compensation du manque congénital se fait par le retour aux valeurs humaines, et non pas avec l'instauration des lois masculines qui privent la femme de ses droits fondamentaux : « La véritable compensation passe par le retour aux valeurs humaines, qui valorisent la différence et l'égalité entre les sexes⁵ ».

Le manque est aussi d'ordre linguistique et la langue a tenté de pallier à cette absence congénital par un « e » muet en final à plusieurs mots afin de créer le différend grammatical des genres, or cette marque du féminin n'est pas un substitut d'après la narratrice : « Un *e* ne remplace pas un pénis. » (Djavann, 2021, p. 116).

Ce qui est vrai pour la langue française ne l'est pas pour la langue persane qui ne donne pas le privilège au masculin de dominer vu que la langue persane désigne le masculin et le féminin par un pronom neutre comme le « on » en français.

4 Bourdieu, P. Op.cit. p. 25.

5 Lacan, J. (1958). « La signification du phallus » in *Écrits*. Paris : Seuil. p. 696.

En effet, toute tentative de pallier à ce manque existentiel, est vaine, étant donné qu'il ne s'agit pas à vrai dire d'un manque, ni d'une absence mais, d'une différence biologique ce qui rend la comparaison de la femme à l'homme dévalorisant puisqu'elle sera ainsi, réduite à ce manque qui la diffère. Obsédée par la langue qui creuse le fossé entre les genres la narratrice s'interroge : « Les mots masculins auraient-ils un pénis symbolique ? » (Djavann, 2021, p. 115), cette interrogation rhétorique insinue que les mots masculins acquièrent un certain pouvoir doté par la langue qui les baptise au masculin.

Le corps féminin infécond

Vibrant au rythme d'une horloge biologique bien réglé, le corps féminin arrête d'être fécond avec les premiers symptômes de la ménopause ainsi, il subit une métamorphose qui le refond.

Ce corps ne devient jamais stérile mais, devient infécond. Étant donné que la stérilité inhibe toute forme de reproduction, le corps de la femme n'est pas toujours un mauvais récepteur puisqu'il a créé son propre rythme indépendamment de la ménopause menaçante après la quarantaine. Le corps ne devient pas stérile car il devient un texte écrit, d'où la notion du corps textuel bien analysé par Carmen Boustani : « En effet, le corps ne se voit plus lui-même dans ses signes biologiques, mais se sent.⁶ » et « Si le texte est corps, le corps lui-même est un texte raturé.⁷ ».

Le travail d'écriture est une forme de production qui amadou la violence de la préménopause qui divise la vie de la femme en avant et après : « [...] pousser les mots en dehors de mon corps épuisait mes muscles et organes vitaux. » (Djavann, 2021, p. 10).

L'asphyxie est un sentiment très fréquent durant la ménopause toutefois, ses manifestations ne se limitent pas à l'étouffement ni au manque d'oxygène mais, à une frustration dû à un déchirement intérieur aiguisé par la nostalgie au pays natal.

Le corps de la narratrice asphyxié par les crises d'asthme se débat pour inspirer une bouffée d'oxygène, ainsi, frôlant la mort son corps affaibli par les

6 Boustani, C. (2009) *Oralité et gestualité*, op. cit. p. 212.

7 Ibid. p. 213.

symptômes de la ménopause et l'hypoventilation ne diffère pas de celui de son père, un être avec pénis qui ne l'empêche pas d'être asthmatique.

En dépit de la ménopause et des changements biologiques au cours de la vie de la femme, tout être féminin semble déranger par le corps et le l'esprit, du fait qu'il entrave l'acheminement de l'homme dans la réalisation des ambitions mêmes les plus absurdes : « Soyez serein, un homme de votre importance ne sera pas jugé coupable pour une erreur. » (Djavann, 2021, p. 156). L'erreur n'est autre que le meurtre de sa femme, pourtant, l'homme n'est pas prêt à ruiner sa carrière, ayant occupé le poste de ministre de l'Éducation, de maire de Téhéran et étant devenu conseiller du président de la république.

Le corps de la femme continue à obséder l'homme même après sa mort : « Il aurait voulu que le corps, le sang disparaissent de sa vue, de son appartement, de sa vie. S'il en avait eu le pouvoir, il l'aurait fait. Il ne regrette pas son acte, seulement son incapacité à faire disparaître le corps. » (Djavann, 2021, p. 162). Au lieu que le meurtre ne fasse disparaître le corps de la femme au contraire, il renforce sa présence ainsi, le crime salvateur pour l'homme passe pour une hantise. La mort imposée par l'homme n'est que physique et le corps de la femme qui pèse par sa présence sème l'angoisse et montre l'impuissance de l'homme.

Le corps féminin ayant exprimé son envie de l'actrice sera tué par des balles, toutefois, ce désir refoulé de l'épouse diffère d'une femme à l'autre, d'un voile ôté à un simple jeu d'enfant avec l'eau lors de la canicule.

Or, la mort d'une femme dans une société patriarcale, totalitaire est assimilée à celle d'une chienne. Il suffit de dire qu'elle a envie de réaliser un rêve ou d'exprimer ses sentiments pour la faire disparaître : « Faute de plainte, malgré le corps criblé de balles, malgré l'arme du crime, malgré l'aveu, il n'y avait eu ni meurtre, ni victime, ni coupable, ni assassin. » (Djavann, 2021, p. 168).

Le corps féminin défiguré

Le corps féminin qui regorge de signes sensuels se déforme par l'homme et cela pour mater ses désirs envers la femme qui subira la mutation imposée par l'homme.

Le visage de la femme aura un nouveau créateur, plus exigeant et absolument sadique : « Négar resta hospitalisée des mois. Elle avait reçu l'acide en plein visage et un peu dans la bouche. Elle n'avait plus d'yeux, plus de lèvres, presque plus de nez et une partie de sa langue avait fondu. » (Djavann, 2021, p. 103).

La perte des sens est une chute tragique dans l'abîme du silence sensoriel et sensuel à la fois. Les lèvres considérées comme une première zone érogène, tout comme la bouche, ils constituent « l'organe dont l'excitation confère à la pulsion son caractère sexuel.⁸ ». Ainsi, les lèvres ayant disparu du visage sont privées de toute forme de plaisir, le baiser signe d'affection et d'amour devient impossible.

Quant à la langue, elle est associée à la parole, au langage, avec sa fonte à moitié, la femme perd une arme, le pouvoir de dire et de contredire est perdu avec. Or, cette altération des sens qui affecte les sens, coupe la victime du monde en la réduisant au silence, toutefois, cette attaque expose l'impuissance de l'homme qui verse sa haine par l'intermédiaire de l'acide.

Le vitriolage n'est pas un crime propre à une société misogyne, ces formes d'attaque ont été liées au départ à une trahison ou à un manque de promesse de la part de l'homme ainsi, cet acte était une forme vindicative ayant comme but de restituer l'honneur de la fille souillé par des paroles mensongères : « Le mot apparaît vers 1873. Il désigne une attaque criminelle consistant à lancer de l'acide sulfurique au visage d'une personne. Le plus souvent les victimes sont des hommes qui ont fait des promesses de mariage afin d'obtenir les faveurs sexuelles qu'ils n'ont pas tenues. »⁹.

Ces attaques qui laissent leurs séquelles sur le visage à perpétuité, ont aussi un impact socio-psychologique sur la femme attaquée qui se replie sur elle-même et renonce à tout aspect de vie mondaine qui la rend de nouveau proie à un nouvel agresseur : « La grande majorité des crimes à l'acide sont à porter au crédit des hommes, avec des répercussions irréversibles pour leurs victimes : isolement, rejet par la société, rejet par leur propre famille¹⁰ ».

L'acide qui brûle mate tout trait de féminité, les brûlures qui en résultent marquent la puissance de la femme et non son infériorité du simple fait que son corps ne peut être ignoré, au contraire, il s'impose et impose ses lois. Intouchable, le corps de la femme s'attaque par force, violemment, ce crime qui la force à se plier aux volontés de l'homme, la place au centre d'intérêt de la famille au lieu de

8 Freud, S. (1991). *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. P. Koepfel, Gallimard : Paris.

9 Salomé, K., (2020). *Vitriol. Les agressions à l'acide du XIX^e siècle à nos jours*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « La chose publique », 2020, 286 p.

10 Yazali, J., (2017). Les femmes attaquées à l'acide : une nouvelle forme de terrorisme de genre en Inde. Alizés : Revue angliciste de La Réunion, *Expériences et représentations de la maternité : comprendre pour prévenir les violences intrafamiliales*, 41, pp. 159-163.

la mépriser : « Behnoud a vendu la demeure familiale afin d'envoyer Négar et sa mère en Suisse pour des chirurgies reconstructrices. » (Djavann, 2021, p. 104).

Le père castrateur

Le père est la seule voix qui se laisse entendre dans la société persane même celle du grand-père défunt est loin d'être oubliée. Devenue écrivaine en langue française, l'autrice s'approprie un nouveau corps, défie les préjugés sociétaux et relate la vie d'autres femmes persanes en faisant entendre leurs voix dans des discours directs. Carmen Boustani dans un Colloque international « Aux frontières des deux genres », remarque quant au sujet de femmes-écrivaines : « Elles se voulaient différentes en décrivant la vie d'un point de vue féminin, prêtant leur voix à des femmes ou plutôt des jeunes filles qui sont traditionnellement plutôt objets que protagonistes de roman... »¹¹. Ailleurs, dans *Oralité et gestualité*, Boustani conclue que : « Le corps est fantasmé sous l'effet de la voix. ¹² » ainsi, la voix devient palpable au niveau corporel et dépasse le simple signifiant d'appel ou d'exhortation mais, de séduction aussi.

Tout comme dans la conception moyen-orientale, l'héritage fait partie du sacré en Iran là où l'arrivée d'un garçon s'associe à la pérennité d'un nom de famille par contre, une fille ne sera qu'un fardeau dont le poids ne cessera de peser lourd même après son mariage.

L'honneur est une valeur conservée par le père pour ne pas déroger aux règles étroites de la société qui nourrit la « peur du féminin¹³ », une réaction qui dépasse la haine rendant l'homme un criminel, cherchant quotidiennement à se débarrasser de la femme, son épouse et précisément de son corps : « Si c'était la fille de quelqu'un d'ordinaire, même très riche, j'aurais envoyé mes hommes en civil, ils auraient nettoyé la scène et vous auriez déclaré sa disparition, mais dans le cas de votre femme, c'est impossible... » (Djavann, 2021, p. 154).

Le père opiomane est un père déchu, a contrario du Père-tout-Puissant¹⁴ qui domine par sa présence et son absence à la fois puisqu'il fait la loi de sa maison et exige son application ce qui est le propre des sociétés orientales.

11 Boustani, C. (dir) (2003). *Aux frontières des genres*. Karthala : Paris. p. 17.

12 Boustani, C. (2009). *Oralité et gestualité*. Karthala : Paris. p. 210.

13 Bourdieu, P. (2002). *La domination masculine*. Seuil : Paris. p. 78.

14 Lacan, J. (1957). *Le séminaire, Livre III, Les psychoses*. Paris : Seuil. p. 286.

Ayant abdicé contre gré à son Nom-du-Père, le père de la narratrice se voit obligé de se passer de la lecture et de réduire son activité suite à un accident, ainsi, elle s'en charge de la lecture de son journal, une fonction purement virile qui ne procure aucun plaisir à la jeune fille de dix ans qui préférerait regarder les programmes d'enfant au lieu d'obéir aux exigences paternelles : « Je ravalais mes larmes et commençais la lecture. Comment dire à quel point je haïssais ces heures de lecture obligatoire ? Je n'avais ni l'âge d'être exposée aux violences sociales et politiques décrites dans les journaux, ni le désir de faire la lecture à mon père. » (Djavann, 2021, p. 28) .

En détestant de faire la lecture à son père, la narratrice exprime la frustration ressentie suite à la castration, tout se passe comme si son géniteur lui rappelle son manque en l'obligeant à lire certains passages et non pas d'autres, de même qu'en lui indiquant la durée de cette récitation forcée. Dans ce cas, la femme qui lit n'a pas de voix du fait qu'elle lit sous l'égide de la voix patriarcale et ce qu'elle lit n'est autre qu'un produit masculin, qui rapporte la violence d'après ses observations à lui. De ce fait même, Julia Kristeva note que la castration est aussi vocale : « La voix de la femme, dans la culture patriarcale, est d'abord la voix du père. Elle est étouffée, inhibée, censurée. La femme est opprimée par la voix de son père, qui lui interdit de parler, de s'exprimer, de se faire entendre. La castration de la femme est d'abord une castration de la voix. »¹⁵.

Même en lisant le journal, un attribut masculin, la femme est réduite au silence parce qu'elle demeure soumise au pouvoir de la voix patriarcale.

Bibliographie

- Bourdieu, P. (2002). *La domination masculine*, Paris : Seuil.
- Boustani, C. (dir), *Aux frontières des genres*. Paris : Karthala, 2003.
- Boustani, C., *Oralité et gestualité*., Paris : Karthala, 2009.
- Djavann, C. (2021). *Et ces êtres sans pénis !* Paris : Grasset.
- Freud, S. (1991). *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. P. Koepfel, Gallimard : Paris.

15 Kristeva, J. (1980). *La femme, la mère, la vierge*. Paris : Seuil, p. 148.

- Kristeva, J. (1980). *La femme, la mère, la vierge*. Paris : Seuil.
- Lacan, J. (1957). *Le séminaire, Livre III, Les psychoses*. Paris : Seuil.
- Lacan, J. (1958). « La signification du phallus » in *Écrits*. Paris : Seuil.
- Lacan, J. (1991). *Le Séminaire, livre XVII : L'Envers de la psychanalyse (1969-1970)*, in « La leçon du 13 janvier 1970 », Paris : Seuil.
- Salomé, K., (2020). *Vitriol. Les agressions à l'acide du XIX^e siècle à nos jours*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « La chose publique », 286 p.
- Yazali, J., (2017). Les femmes attaquées à l'acide : une nouvelle forme de terrorisme de genre en Inde. *Aliz'és : Revue angliciste de La Réunion, Expériences et représentations de la maternité : comprendre pour prévenir les violences intrafamiliales*, 41, pp. 159-163.

Corps, violence, dignité et résilience chez les déplacé.e.s dans les écritures migrantes du XXI^e siècle

Carmen MATA BARREIRO

*Universidad Autónoma de Madrid - Espagne
CRIEM, Université McGill, Montréal - Canada*

Résumé

Cet article se focalise sur le corps comme lieu de l'inscription de l'expérience de la violence dans le parcours migratoire, violence liée aux frontières et aux camps d'internement ou de concentration et à la représentation des migrants comme « indésirables ». Nous abordons aussi l'altérité radicale inscrite dans le corps des Africains noirs et le racisme que subissent les migrants africains actuels dont les femmes. Les écrivain.e.s de la migration et de l'exil sont des témoins et des porte-parole de ces trajectoires dramatiques qui vivent la tension entre violence et dignité.

Mots-clefs : migration, corps, indésirable, violence, dignité.

Abstract

This article examines the body as the territory where the experience of the violence is inscribed on migration routes: the violence of borders and camps and the violence of the representations of migrants and refugees perceived as “undesirables”. A strong focus of this paper is on radical otherness inscribed in the Sub-Saharan migrants' bodies – specially the women's bodies – and on racism which these African migrants suffer. The migrant and the empathic authors give voice to the tragic experiences of refugees and migrants and show their fight to the dignity.

Keywords: migrations, body, undesirable, violence, dignity.

Les écritures de l'exil et de la migration du XXI^e siècle dont les auteur.e.s sont des « ayant migré » et des « issus de l'immigration », comme Léonora Miano, Fatou Diome, Leïla Sebbar, Kim Thúy et Marie-Célie Agnant, ainsi que des auteur.e.s reconnu.e.s qui construisent une écriture empathique de la migration comme les écrivains Patrick Chamoiseau, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Louis-Philippe Dalembert et le philosophe Didi-Huberman, dépeignent la situation dramatique que vivent les réfugiés et les migrants, la déshumanisation que subissent leurs corps et leurs esprits, la violence inhérente au gouffre des frontières dont le « mur de la Méditerranée » (Dalembert 2019) et « l'encampement du monde » (Agier 2011, 2022).

Certains de leurs textes traduisent « l'indésirabilité » (Agier 2022), qui a des racines sociales et politiques telles que l'individualisme et ce que Patrick Chamoiseau et Michel Le Bris présentent comme « Une défaite quotidienne de la générosité humaine. Le naufrage institutionnel du rapport à l'Autre » (Chamoiseau et Le Bris 2018, 11), particulièrement dans l'Union Européenne. La lecture de la représentation de l'Autre, des autres, migrants et réfugiés, dans ces textes, nous fait constater que « l'indésirable a remplacé l'étranger » (Agier 2022, 21), comme souligne l'anthropologue Michel Agier, dans son livre *La peur des autres. Essai sur l'indésirabilité*, qui exprime son inquiétude devant « un dérèglement anthropologique du monde » (Agier 2022, 21).

Le corps, tel qu'il est conçu par la sociologie du corps (Le Breton 2018 [1992]), est ce « vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence de la relation au monde : activités perceptives, mais aussi expression des sentiments [...], relation à la souffrance, à la douleur » (Le Breton 2018 [1992], 3). À travers le corps, l'être humain étreint physiquement le monde et le fait sien, à travers sa corporéité, il/elle fait du monde la mesure de son expérience. Mais nous nous demandons comment ceux et celles qui sont perçus comme « indésirables » peuvent percevoir et apprivoiser un espace et des références culturelles, comment ils/elles peuvent partager leur expérience avec les citoyens de la société qui serait censée être une société d'accueil, et comment ils/elles pourraient leur adresser une parole et des gestes en vue de leur adhésion.

Les « indésirables », corporéité humaine et « corps-territoire de la nation » : de la décennie 1930 à celles de 2010-2020

L'indésirabilité, qui qualifie des identités assignées par un pouvoir, politique et médiatique, prétend démontrer l'incompatibilité entre le « corps-territoire de la

nation » (Agier 2022, 34) et les hommes et les femmes déplacés que les discours de la droite extrême et de l'extrême-droite dépeignent comme des intrus, des « races errantes » sans État, et comme des menaces potentielles. Ces représentations et cet imaginaire d'une altérité à écarter, que des textes médiatiques et des décrets ont exposés depuis la première moitié du XX^e siècle dans des pays comme la France, concernant les Juifs et les Espagnols (1930-1940) et puis les Algériens (1950-1960), réapparaissent actuellement, en Europe et dans le monde, et déterminent le présent et l'avenir de beaucoup d'êtres humains.

Il nous semble important d'aborder l'étude comparative de la façon dont les écrivain.e.s contemporains.e.s traduisent l'indésirabilité vécue et subie aux années 1930 et celle qui touche les représentations des déplacés, migrants et réfugiés du XXI^e siècle. Nous nous y focaliserons sur la corporéité humaine, les corps qui souffrent et les corps qui regardent et qui sont regardés.

Jacques Folch-Ribas et Jorge Semprun : l'exode et la greffe

Deux importants écrivains d'origine espagnole, Jacques Folch-Ribas et Jorge Semprun, qui ont eux-mêmes vécu l'exil, ont su traduire la douleur inhérente à l'exode lié à la Guerre civile espagnole (1936-1939) et la difficulté de faire face à des regards et à des discours qui véhiculent l'indésirabilité qui touche les Espagnols qui ont dû fuir la violente répression qu'a comportée une « guerre d'extermination » (Dreyfus-Armand 2022-2023).

Jacques Folch-Ribas, né en Catalogne, exilé avec sa famille en France et faisant partie ensuite de la littérature québécoise, évoque dans deux de ses romans, *Le greffon* (1971), et *Paco* (2011), son expérience de la « Retirada », la fuite d'un demi-million d'Espagnols républicains en France, poursuivis par les troupes de Franco. Dans le roman le plus récent, *Paco*, roman de guerre et roman d'apprentissage, un jeune homme, Paco, qui découvre les tensions politiques, le chaos et la violence de la guerre, se retrouve jeté sur la route, dans une « foule de marcheurs » (Folch-Ribas 2011, 135), une longue file, où des femmes, des enfants, des hommes blessés, des gens âgés, montent vers le nord, vers la montagne et la frontière française, faisant face à la neige, à la faim et à la mort. *L'incipit* du roman fait apparaître Paco, adolescent, fasciné par une jeune fille, Encarnación, prénom espagnol qui évoque chez lui une dimension sensuelle, la *chair* : « Le mot *chair* [...] qui me faisait rêver... Cette chair toujours cachée sous le jupes et les blouses » (Folch-Ribas 2011, 11). La suite de la diégèse nous montre le même jeune homme, qui ayant appris que ses grands-parents ont été assassinés

par les troupes franquistes, des « Nationaux » et des « Phalanges » (Folch-Ribas 2011, 123), partage le sort des vaincus dans la Ville, « les yeux fous de rage et de malheur » (Folch-Ribas 2011, 123), et est contraint de fuir. Il essaie d'aider une jeune fille, Margarita, orpheline et malade, à atteindre la frontière, mais il assiste, impuissant, à l'épuisement et la mort de Margarita, qui « cessa soudain de respirer, elle eut un spasme, son visage s'immobilisa les yeux au ciel, grands ouverts » (Folch-Ribas 2011, 143). Paco sent que tout s'écroule, et il ressent « une grande colère, [...], une violence, une rage » (Folch-Ribas 2011, 144-145), et cette rage le pousse à « [s]'éloigner pour toujours de ce pays » (Folch-Ribas 2011, 145) et à faire le dernier effort pour parvenir à un col où des douaniers français expriment de l'empathie envers lui et la volonté de l'aider : « Tu as l'air abîmé, mon gars! Viens par ici, on va te donner à manger et à boire » (Folch-Ribas 2011, 146). La clausule du roman montre ainsi une frontière qui s'ouvre, entraînant un espoir de reconstruction de la vie du jeune homme, qui entend « cette langue dite pour la première fois pas des Français, avec un accent prononcé que je ne connaissais pas. J'approchai » (Folch-Ribas 2011, 146).

Le roman *Le greffon* est aussi l'histoire des déplacés, d'une famille qui vit la Guerre civile espagnole, qui les chasse d'un pays catalan. Ils vivent l'exode, le « Camp de concentration » et le processus d'acculturation en France, où interviennent le regard et les discours des citoyens français ainsi que le degré de vulnérabilité des membres de la famille. Ainsi, les adolescents Jaume et Nuria subissent une double aimantation identificatoire, celle de leur famille et celle des institutions sociales dont l'école, ce qui aboutit à ce que Azouz Begag et Abdellatif Chaouite dénomment des « écarts d'identité » (1990). Dans les réflexions que partagent ces jeunes gens, nous constatons un malaise identitaire :

« Nous ne sommes pas comme les autres. [...] Oui, elle avait raison, ma sœur. Nous venons d'un étrange endroit. Nous venons du Pays. Autant dire de Chine, quoi. Du Pays, où rien ne ressemblait à rien de ce qui est le monde. Nous étions minables et rabougris. Le désespoir s'est installé en nous, alors. (Folch-Ribas 1971, 136).

Jaume ressent la « honte qui est en moi et à laquelle je ne peux rien » (Folch-Ribas 1971, 250), et rêve de se dépouiller de son passé et d'être « neuf [...], sans l'ignoble boulet de l'appartenance [...], un égal parmi les autres » (Folch-Ribas 1971, 206). L'auteur a recours à la métaphore de la « greffe » dès le titre du roman, et au cours de cette « greffe », le personnage de Jaume francise son prénom, qui devient Jacques. Et son corps participe à sa métamorphose, l'un de ses yeux bleuit et Jacques devient « vairon » (Folch-Ribas 1971, 256).

Jaume/Jacques décide de quitter le hameau de Chapotte, où sa famille s'était installée. Dans son « identité migrante », les « horizons d'attente » (Courtemanche et Pâquet 2001, 4) qui font partie de son identité personnelle le poussent à partir à Paris, « cette immense Ville, cette mer où j'entre pour disparaître! [...] heureux de n'être rien, pierre du mur comme les autres pierres » (Folch-Ribas 1971, 212). Les projets d'avenir que la Ville lui permet de matérialiser le poussent à s'éloigner des regards de certains habitants du hameau qui nuisaient à son identité sociale, les regards de « ceux qui blessent. Ceux qui nous regardent en étrangers. Ceux que notre exotisme fait rêver, les demeurés, comme on rêve au zoo devant la cage de l'ara » (Folch-Ribas 1971, 211).

La puissance de ce qui est renvoyé par le regard d'autrui, ce que la sociologue Nathalie Heinich appelle « la désignation » (Heinich 2018, 68), comme facteur de déstabilisation et de blessure chez des migrants, des exilés et des réfugiés, s'avère évidente dans le récit *Adieu, vive clarté...* (1998), de Jorge Semprun, récit autobiographique qui évoque la découverte de son adolescence et l'expérience de l'exil, aux Pays Bas et à Paris. Un exil particulièrement douloureux dès la défaite de la II République espagnole, démocratique, et le début de la dictature de Franco :

Je n'avais pas encore seize ans, la guerre d'Espagne était perdue, les miens étaient humiliés, maltraités, dispersés dans le vaste monde. [...] je parle des miens au sens large, au sens plein. Je parle de la communauté souffrante des rouges espagnols, persécutée en Espagne franquiste, éparpillée au vent rude et glacial de l'exil en Europe et dans les Amériques (Semprun 1998, 31).

Ce sentiment d'humiliation est nourri, chez l'adolescent Semprun, par les regards et les discours qui le vexent. Ainsi, le mépris que traduisaient le regard et les gestes des policiers belges qui contrôlaient les passeports, lors du voyage de Jorge et Gonzalo Semprun à Paris pour étudier au lycée Henri IV : « Les policiers belges regardaient nos passeports, chuchotaient entre eux, [...] Avions-nous le droit ne fût-ce que de traverser le territoire du royaume de Belgique ? Ne contaminions-nous pas ce territoire immaculé, par notre présence douteuse, fût-elle passagère ? » (Semprun 1998, 16-17). Deux autres souvenirs d'expériences douloureuses qui le « projetai[ent] dans le territoire immense et désolé de l'exil » (Semprun 1998, 18), sont évoqués dans le récit. Ainsi, l'événement qui se produisit dans une église de La Haye et qui « occupe toute la place dans ma mémoire » (Semprun 1998, 22) : « le curé de la Parkstraat, montant en chaire pour le prêche de la grand-messe, se lança dans une diatribe d'une rare violence contre les rouges espagnols, appelant à la guerre sainte contre eux, à la croisade de la foi contre les ennemis de l'Église » (Semprun 1998, 22). L'agressivité de son discours est accompagnée d'un « regard bleu glacial [...] devenu hagard » (Semprun 1998, 18, 25).

Une autre expérience douloureuse décrite dans ce récit et qui est devenue un *leitmotiv* dans son œuvre, a été le discours d'une boulangère parisienne qui, face aux paroles balbutiantes du jeune Semprun et à son accent, qui était alors « exécrable » (Semprun 1998, 65), « toisant le maigre adolescent que j'étais, avec [...] la xénophobie douce [...] qui est l'apanage de tant de bons Français, [...] invectiva à travers moi les étrangers, les Espagnols en particulier, rouges de surcroît, qui envahissaient pour lors la France et ne savaient même pas s'exprimer » (Semprun 1998, 66). L'impact de cette blessure a atteint son corps et son esprit, « un éblouissement de l'être, corps et âme confondus. Chaleur charnelle -le sang m'affluant au visage- et froideur rationnelle » (Semprun 1998, 87), et détermine une décision majeure, celle « d'effacer au plus vite toute trace d'accent de ma prononciation française : personne ne me traitera plus jamais d'*Espagnol de l'armée en déroute*, rien qu'à m'entendre » (Semprun 1998, 87). Il tiendra à « ne jamais oublier d'être un rouge espagnol [...] [tout en se] fond[ant] dans l'anonymat d'une prononciation correcte » (Semprun 1998, 87).

Frontières, clôtures et camps : enfermer les corps et l'espoir

Comment l'écriture de l'exil et de la migration des premières décennies du XXI^e siècle aborde la violence des frontières et le drame des migrants et des réfugiés qui demandent l'hospitalité en Europe ? L'ouvrage *Passer, quoi qu'il en coûte* (2017), sorte de dialogue entre le philosophe Georges Didi-Huberman et la poète grecque Niki Giannari, à partir du poème de celle-ci, « Des spectres hantent l'Europe », dont le sous-titre est « Lettre de Idomeni », dépeint la dystopie des camps, où des êtres humains qui ont eu le courage de faire face à la mort ne sont pas traités comme des sujets de plein droit. Leur volonté tenace de « passer », de franchir les frontières « au cœur de cet hospice inhospitalier qu'est devenue/l'Europe » (Didi-Huberman et Giannari 2017, 19) se heurte à un système qui les enferme « dans cet entre-deux plein de boue, /dans ces terribles barbelés » (Didi-Huberman et Giannari 2017, 19). Le barbelé, qui faisait partie de l'imaginaire des camps de concentration ou d'internement évoqués par Semprun et Folch-Ribas, est mis en relief dans ce poème comme un symbole de déshumanisation, car, comme nous le rappelle l'historien Stéphane Audoin-Rouzeau, il avait été inventé aux États-Unis au XIX^e siècle à l'usage des animaux, a été « modifié afin d'acquérir une dangerosité accrue pour la fine peau humaine », et c'est surtout en Europe qu'il est devenu, au XX^e siècle, « un des moyens les plus simples pour signifier aux êtres humains leur transformation corporelle en un bétail domestiqué » (Audoin-Rouzeau 2006, 326-327).

Les corps de ces réfugiés font face à la faim, à la soif et à la fatigue, et ils montrent leur résistance : « Orphelins, épuisés,/ayant faim, ayant soif,/désobéissants et têtus, /séculaires et sacrés, /sont arrivés/ en défaisant les nations et les bureaucraties » (Didi-Huberman et Giannari 2017, 13). Malgré certaines réactions hostiles – « d'autres leur crient de s'en aller/et crachent sur eux et leur donnent des coups de pied » (Didi-Huberman et Giannari 2017, 15) –, ce sont les réfugiés qui manifestent, dans leur regard, leur volonté d'accueillir le regard de l'Autre : « Ils sont là./Et ils nous accueillent/ généreusement/ dans leur regard fugitif,/nous, les oublieux, les aveugles./Ils passent et ils nous pensent » (Didi-Huberman et Giannari 2017, 21).

Le poème de Giannari nous interpelle : « Est-ce qu'il y a encore de l'espoir ?/Avons-nous encore le temps ? » (Didi-Huberman et Giannari 2017, 17).

L'« encampement du monde », comme nous rappelle Michel Agier, est conçu par les gouvernements pour tenir à l'écart les êtres humains qui dérangent, qui font peur, qui sont perçus comme envahisseurs. Mais, dans le poème de Giannari, le dernier vers suggère que le désir de tourner le dos à un temps et à un espace mortifères peut l'emporter sur les politiques de la peur : « Ils passent. » (Didi-Huberman et Giannari 2017, 21).

Les littératures francophones actuelles mettent en scène des camps de réfugiés où l'on pouvait « entrevoir un nouvel horizon » (Thúy 2009, 27) et d'autres nés du non-accueil et de l'absence d'espoir. Parmi les premiers, celui de Malaisie dépeint dans *Ru* (2009), récit écrit par l'écrivaine québécoise Kim Thúy, d'origine vietnamienne, où elle puise dans sa mémoire ses souvenirs comme enfant réfugiée faisant partie des *boat people* ayant fui la guerre du Vietnam. Elle y évoque les corps des réfugiés recouverts de « plaques de gale et de poux » (Thúy 2009, 28) et comment ils avaient tous « le visage des gens perdus, dépassés » (Thúy 2009, 28). Elle décrit la façon dont l'odorat y était assailli par « des odeurs nauséabondes » (Thúy 2009, 27), et souligne comment la volonté de résilience de certains réfugiés réussissait à « soulever le ciel » et à imaginer un avenir « loin des trous béants remplis d'excréments accumulés par les deux mille personnes du camp » (Thúy 2009, 27).

L'écrivain et réalisateur Raphaël Glucksmann (2018) – et actuellement homme politique – décrit ses souvenirs de la découverte de la « Jungle de Calais », « de milliers d'êtres humains entassés sur une décharge [...], des grappes d'ombres marchant, la nuit tombée, vers les miradors et les barbelés, vers le tunnel » (Glucksmann 2018, 129). Il s'agit d'un camp-bidonville de

Calais, un campement informel particulièrement important en 2015-2016, lié au renforcement des contrôles à la frontière franco-britannique, à la violence des frontières et à l'absence de politiques d'accueil en Europe susceptibles d'aider des êtres humains, qui fuient surtout des pays en guerre et des dictatures, qui sont souvent des pays autrefois colonisés par des pays européens. Glucksman évoque des noms d'êtres humains provenant d'Afghanistan, de Syrie, d'Éthiopie – Khanagul, Youssif, Baby – dont certains avaient rencontré la mort ou la violence dans leur parcours migratoire. Et il estime que, même si la « jungle » a été démantelée, elle n'a pas disparu « en tant qu'espace de non-droit et de relégation de l'humain » (Glucksman 2018, 130) :

« Elle s'est déplacée. Elle s'est étendue. Elle s'est éparpillée. Métastasée. Elle s'est disséminée aux quatre coins de notre territoire. [...] Aujourd'hui, du sud au nord de la France, [...] des ombres errent sur notre sol, dorment sur nos trottoirs [...] Nos dirigeants les voudraient invisibles et pourtant nous les voyons. Nous voyons leurs corps et leurs regards épuisés » (Glucksman 2018, 130-131).

La solitude, la mise à l'écart et les « stigmat[e]s d'une altérité négative » (Miano 2022, 34) touchent en effet des êtres humains, dont des femmes, qui sont accueillies dans un centre d'hébergement et de réinsertion sociale, un CHRS, à Paris, que l'écrivaine Léonora Miano met en scène dans son roman *Stardust* (2022).

Le corps noir, stigmatisation d'une altérité négative

Léonora Miano, écrivaine d'origine camerounaise dont l'œuvre, en romancière, dramaturge et essayiste, est très reconnue, a décidé de publier en 2022 un ouvrage qui relate, comme elle l'avoue dans l'Avant-propos, « un moment marquant de ma vie, cette période au cours de laquelle [en jeune mère de vingt-trois ans, sans domicile ni titre de séjour], je fus accueillie dans un centre de réinsertion et d'hébergement d'urgence du 19^e arrondissement de Paris » (Miano 2022, 7). Le personnage de Louise, son alter ego, observe les femmes logées dans le CHRS, dont la plupart sont « de[s] pas-blanches, [...] qui viennent de l'ancien empire colonial, [...] montrée[s] du doigt par un système qui a refusé de les accueillir pleinement » (Miano 2022, 68-69).

Louise, qui après avoir logé dans un « hôtel miteux [...] un non-lieu » (Miano 2022, 18), où le « regard lubrique » (Miano 2022, 18) du gérant traduit la « voracité [...] du vautour ayant flairé l'odeur de la charogne »

(Miano 2022, 19), décide d'aller supplier l'assistante sociale de l'aider à trouver une place en maison maternelle, pour elle et son bébé. Elle est consciente qu'il lui faudra « franchir un mur de barbelés » (Miano 2022, 22) avant de pouvoir faire face à la grande précarité qu'elle subit.

Miano y dépeint la ville de Paris comme un espace qui montre l'inégalité et l'exclusion sociale. Louise regarde des sans-abri dans les squares, dont les corps manifestent la dégradation provoquée par l'alcool et la saleté : « Des pochards [...]. Des *soûlards*, comme on dit au Cameroun. Ils sont rouges. Eczéma. Couperose. [...] Le regard des poivrons n'est pas gai. Leurs chiens sont sales » (Miano 2022, 26-27). La jeune femme sent qu'elle n'a pas la force de ressentir de l'empathie envers eux. Ce qu'elle ressent, c'est la peur, « la peur du déclassement. La terreur qu'inspire l'exclusion sociale » (Miano 2022, 28). Miano accueille ici la métaphore proposée par le sociologue Zygmunt Bauman (2006, 2007), associant dans une même perspective le cycle de traitement des déchets produits par le monde capitaliste et la gestion socio-destructive des individus en surplus qui en découle. Le personnage de Louise ne cesse d'exprimer la hantise de « devenir un déchet » (Miano 2022, 80) : « la jeune femme ne voit plus Paris. La beauté lui échappe. Elle ne remarque plus que les SDF. Les mendiants. Les camés. Les crottes. [...] Elle se voit au milieu de tout ça. Un détritrus » (Miano 2022, 97).

Le séjour de Louise au CHRS de la rue de Crimée lui permet de constater « la douleur » (Miano 2022, 100) de beaucoup de femmes venues d'ailleurs, « [l]es blessures qui ne cicatrisent pas, qui se rouvrent tout le temps. Ce n'est jamais fini » (Miano 2022, 124). Et, dans une lettre à sa grand-mère, sa « Mbambe » (Miano 2022, 15), Louise se demande « Combien de temps faudra-t-il pour laisser tout ceci derrière moi ? Y parviendrai-je ? » (Miano 2022, 125). Elle rêve d'avoir un peu d'intimité, de ne pas devoir subir la promiscuité : « Comment dormir ? La nuit a des grincements, des bourdonnements, des ronflements de tuyauterie humaine. Le corps caverneux des compagnes imposées. Tous les bruits sont partagés » (Miano 2022, 57). La physiologie des organes de ces femmes, « Des pets nocturnes. [...] Des dérèglements hormonaux » (Miano 2022, 97), témoigne de « Tant de ressemblances insoupçonnées. Tant d'inacceptables similitudes » (Miano 2022, 97).

Violence et corps féminin racisé

La lutte pour la dignité que mène le personnage de Louise dans *Stardust* est aussi menée par les personnages migrants féminins du roman *Mur Méditerranée*

(2019) de l'écrivain haïtien Louis-Philippe Dalembert, qui dépeint aussi et surtout l'extrême violence que subissent les femmes, leurs corps et leurs esprits, qui osent affronter le double danger de la mer Méditerranée et des passeurs.

Dès l'*incipit*, la violence et la peur que cette violence entraîne sont exposées :

La nuit finissait de tomber sur Sabratha lorsque l'un des geôliers pénétra dans l'entrepôt. [...] L'homme tenait à la main une lampe torche allumée qu'il braqua sur la masse des corps enchevêtrés dans une poignante pagaille, [...]. En dépit de la chaleur caniculaire, à l'intérieur du bâtiment, les filles s'étaient repliées les unes contre les autres au seul bruit de la clé dans la serrure. [...] Le maton balaya les visages déformés par les brimades et les privations quotidiennes. (Dalembert 2019, 11).

Nous y observons que les corps des femmes qui, après avoir parcouru un long et éprouvant parcours à travers l'Afrique, attendent dans un hangar de Libye leur départ en Europe, sont perçus tout d'abord comme l'objet de sévices et d'humiliations. Mais, face à la déshumanisation extrême, leurs corps se rapprochent, fusionnent et deviennent un sujet capable de construire un rempart où la sororité et l'éthique du *care* accueillent et soignent les femmes blessées.

Les corps de ces femmes participent ainsi à des stratégies opposées, en tant qu'objet et en tant que sujet. Les geôliers créent une mise en scène susceptible d'accroître la vulnérabilité des femmes à laquelle participent l'obscurité de la nuit et le recours à une torche qui isole chaque corps comme une proie à traquer et à capturer : « [L]e maton balaya les visages déformés [...] avant de figer la lumière sur l'un d'eux, le crispant de terreur. [...] La fille désignée s'empressa de ramasser sa prostration et le balluchon [...], comme ça lui avait été demandé, de peur d'être relevée à coups de rangers dans les côtes » (Dalembert 2019, 11). Ces corps, soumis d'abord à la violence inhérente à la sélection et au triage, sont traités comme des déchets : « En temps normal, le geôlier, [...], en choisissait trois ou quatre qu'il ramènerait une poignée d'heures plus tard, [...] les propulsant tels des sacs de merde au milieu des autres recroquevillées par terre » (Dalembert 2019, 12).

Les corps des femmes restées au hangar se transforment en espaces de refuge pour les « revenantes » (Dalembert 2019, 12) dont les gestes (« se tenant le bas ventre d'une main, les fesses de l'autre, le visage tumefié parfois » – Dalembert 2019, 12 –) traduisent la souffrance voire « l'enfer » (Dalembert 2019, 12) subi. Les mains et les bras transmettent ainsi le réconfort et la compassion dont les femmes agressées ont besoin : « La plupart trouvaient refuge dans un coin de la

pièce, murées dans leur douleur ou blotties dans les bras de qui avait encore un peu de compassion à partager » (Dalembert 2019, 12).

La sororité est particulièrement forte entre deux femmes migrantes originaires des pays lointains et associées à des cultures religieuses différentes. Chochana, Nigériane et juive, et Semhar, Erythréenne et chrétienne orthodoxe, construisent une sororité qui se soude au cours de leur expérience du confinement, de la promiscuité et de l'indignité, dans un hangar en Libye et, ensuite, dans leur lutte contre les conditions pénibles auxquelles les passeurs les soumettent dans la cale d'un chalutier. Cette sororité, qui devient un moteur d'énergie, les rattache à la vie. Dans l'expérience limite de la cale, Chochana s'accroche à son lien avec Semhar, qu'elle perçoit et ressent comme une « amie sœur » : « Entre elles désormais, c'était à la vie à la mort » (Dalembert 2019, 180).

Les mains, langage et moteur de sororité

Sur le plan de la sémiotique du corps dans le roman *Mur Méditerranée*, le contraste et la tension entre la déshumanisation et la cruauté chez les passeurs et la sororité chez les femmes migrantes est exprimé particulièrement par les mains. Chez les passeurs, les mains soulignent leur violence par la force déictique du mouvement d'un doigt (« Toutes restaient suspendues au regard et à l'index du geôlier » – Dalembert 2019, 71 –), qui peut provoquer une commotion et paralyser le corps de la femme visée, et cette violence devient plus destructrice voire meurtrière lorsqu'ils ont recours aux armes. Quand, dans le chalutier, les migrants enfermés dans la cale et victimes des conditions de voyage inhumaines qui les assimilent à du « bétail » (Dalembert 2019, 86, 104, 185, 271, 288, 295), se décident à lutter, prêts à « mourir dans la dignité qui seyait à leur condition d'être humain » (Dalembert 2019, 285), les passeurs n'hésitent pas à provoquer un « massacre » (Dalembert 2019, 287), un « carnage » (Dalembert 2019, 324). Leurs mains et leurs bras sont montrés en train de tuer des êtres humains « avec la dextérité d'un boucher face à l'animal qu'il dépècerait par la suite avec une égale froideur » (Dalembert 2019, 111) et en train de jeter les corps des victimes à la mer sans se soucier de savoir s'ils étaient encore vivants : « Combien d'entre eux respiraient encore? Les passeurs ne prêtèrent pas attention aux geignements » (Dalembert 2019, 287).

Chez les femmes migrantes, les mains apparaissent comme un langage qui permet de « communiqu[er] par la seule pression de leurs mains entrelacées » (Dalembert 2019, 84), et surtout comme une source d'énergie, de vie, d'affection qui apporte du réconfort lorsque le vécu détermine une grande vulnérabilité.

Ainsi, lorsque Chochana et Semhar sentent que leurs corps, dans la cale étouffante du chalutier qui fait face à la Méditerranée déchaînée, deviennent « un laboratoire de sensations désagréables : nausées, [...], début d'évanouissement » (Dalembert 2019, 178), les mains essaient d'apprivoiser la peur : « Semhar caressa l'avant-bras de son amie. Lui passa la main dans le dos, en un geste d'affection, comme une mère apaiserait son bébé » (Dalembert 2019, 99).

Corps, dignité et résilience : changer le regard

Comme nous avons pu observer, l'écriture de l'exil et de la migration, créée par des écrivain.e.s « ayant migré », par des « issus de l'immigration » et par des auteur.e.s qui s'engagent dans une écriture empathique, dépeint les tragédies des migrants et des réfugiés et souligne la violence que leurs corps subissent. Une violence associée aux frontières, aux camps de concentration ou de réfugiés, et aux politiques des pays occidentaux, particulièrement d'Europe. Une violence qui naît souvent dans les corps des citoyens de ces pays, dont dans leurs yeux, qui traduisent l'indifférence et la haine envers ceux et celles qui sont perçus comme des « indésirables », et le déni d'une histoire de traite négrière, d'esclavage et de colonisation dans laquelle beaucoup de ces pays européens ont participé activement, comme le soulignent Le Clézio (2018), qui fait appel à la « responsabilité » (2018, 151) et le philosophe Norman Ajari (2024).

Cette écriture de la migration et de l'exil montre des corps de migrants qui souffrent, qui sont perçus et traités comme des déchets ou des détritiques, mais parallèlement elle met en relief les corps résistants, qui luttent contre la déshumanisation et pour la dignité. Et elle fait apparaître parfois des lueurs d'espérance et des moteurs de résilience lorsqu'elle met en scène des personnes de la société d'accueil qui, au moyen d'un sourire ou d'un regard, ouvrent un espace d'hospitalité et d'empathie, comme le dépeint Léonora Miano dans les dernières pages de *Stardust* :

Dans le lac artificiel du parc, des canards barbotent. Bliss a envie de se jeter à l'eau. Sa mère retient sa pulsion. Une vieille dame leur sourit. Ses cheveux sont blancs, fournis et soyeux. Elle a des yeux bleus avec des éclats pourpres. D'une main, elle tient une canne. [...] Louise se dit qu'elle a connu la guerre., d'autres drames sûrement. Mais elle est là. Elle a survécu, c'est la vie qui commande. Louise lui rend son sourire. (Miano 2022, 213).

L'écriture de la migration et de l'exil contribue ainsi à changer le regard des membres de la société d'accueil. Conscients du manque de solidarité dont

témoignent des pays européens, des écrivain.e.s participent à des projets de sensibilisation comme le livre *Osons la fraternité! Les écrivains aux côtés des migrants* (2018), où collaborent des écrivain.e.s comme Léonora Miano, J.M.G. Le Clézio et Lydie Salvayre et des chercheur.e.s très reconnu.e.s tels qu'Achille Mbembe et Patrick Boucheron. Le Clézio nous y interpelle : « Pouvons-nous les ignorer [les migrants], détourner notre regard, accepter qu'ils soient refoulés comme indésirables, comme si le malheur était un crime et la pauvreté une maladie ? » (Le Clézio 2018, 152).

Bibliographie

- Agier, M. (2011). « L'encampement du monde », *GISTI/Plein droit*, n° 90, p. 21-24.
- Agier, M. (2022). *La peur des autres. Essai sur l'indésirabilité*, Paris, Éd. Payot & Rivages.
- Ajari, N. (2024). *Le Manifeste afro-décolonial. Le rêve oublié de la politique radicale noire*, Paris, Seuil.
- Audoin-Rouzeau, St. (2006). « Massacres. Le corps et la guerre », dans Courtine, J.-J. (dir.), *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, p. 293-334.
- Bauman, Z. (2006 [2004]). *Vies perdues. La modernité et ses exclus*, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque ».
- Bauman, Z. (2007). *Le présent liquide : peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris, Seuil.
- Begag, A. et Chaouite, A. (1990). *Écarts d'identité*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- Chamoiseau, P. et Le Bris, M. (dir.) (2018). *Osons la fraternité! Les écrivains aux côtés des migrants*, Paris, Philippe Rey.
- Courtemanche, A. et Pâquet, M. (2001). *Prendre la route. L'expérience migratoire en Europe et en Amérique du Nord du XIV^e au XX^e siècle*, Hull, Éd. Vents d'Ouest inc.
- Dalembert, L.-Ph. (2019). *Mur Méditerranée*, Paris, Sabine Wespieser Éd.
- Didi-Huberman, G. et Giannari, N. (2017). *Passer, quoi qu'il en coûte*, Les Éditions de Minuit.
- Dreyfus-Armand, G. (2022-2023). « Retirada, les républicains sur les routes de l'exil », *France Culture*, série « Vivre en temps de guerre, une histoire », Podcast, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/retirada-les-republicains-sur-les-routes-de-l-exil-9046034/>

- Folch-Ribas, J. (1971). *Le greffon*, Paris, Éd. Robert Laffont.
- Folch-Ribas, J. (2011). *Paco*, Montréal, Boréal.
- Glucksmann, R. (2018). « Les ombres, la “jungle” et la République », dans Chamoiseau, P. et Le Bris, M. (dir.), *Osons la fraternité ! Les écrivains aux côtés des migrants*, Paris, Philippe Rey, p. 127-132.
- Heinich, N. (2018). *Ce que n'est pas l'identité*, Paris, Gallimard, coll. « Le débat ».
- Le Breton, D. (2018 [1992]). *La Sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France/Humensis.
- Le Clézio, J.M.G. (2018). « Migrants », dans Chamoiseau, P. et Le Bris, M. (dir.), *Osons la fraternité ! Les écrivains aux côtés des migrants*, Paris, Philippe Rey, p. 145-154.
- Miano, L. (2022). *Stardust*, Paris, Grasset.
- Semprun, J. (1998). *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard.
- Thúy, K. (2009). *Ru*, Montréal, Éd. Libre Expression.

Corps peint et dépeint/dé-peint dans The Map of Love d'Ahdaf Soueif

Jacqueline JONDOT

Université Toulouse 2

Résumé

The Map of Love de la romancière égyptienne d'expression anglaise Ahdaf Soueif explore la représentation des corps et la réception de ces représentations par des femmes à un siècle de distance : une Anglaise, deux Égyptiennes, une Américaine, liées par une histoire de famille commune. La perception de ce corps, peint, dépeint, dépend du lieu d'où on le regarde et de l'espace où il se trouve.

Mots-clefs : Ahdaf Soueif, J.F. Lewis, orientalisme corps, femme.

Abstract

The Map of Love by the Egyptian anglophone novelist Ahdaf Soueif explores the representation of the body and the reception of these representations by women belonging to the end of the nineteenth and of the twentieth centuries: an Englishwoman, two Egyptians and an American, with a common family story. The perception of the body, painted or depicted, depends on the place from which it is watched and on the space where it is set.

Keywords: Ahdaf Soueif, J.F. Lewis, orientalism, body, woman.

“Painting is a kind of visual poetry as poetry is a kind of verbal painting.” (Soueif, 1999, p. 364) : la peinture et l’écriture sont au centre de *The Map of Love* de la romancière égyptienne d’expression anglaise, Ahdaf Soueif. La main préside aux deux modes d’expression, main qui en anglais désigne aussi bien une partie du corps qu’une manière de tracer les lettres¹ (Soueif, 1999, p. 4-5) qui permet d’identifier son auteur : « Amal recognised the hand immediately : the upright letters short but straight [...]. The definite, controlled hand of her grandmother. » (Soueif, 1999, p. 5).

La qualité picturale de l’écriture d’Ahdaf Soueif lui permet d’introduire naturellement des tableaux dans ses récits et de faire dialoguer peinture et écriture de manière fluide :

The light is like nothing Anna has ever seen before. [...] Day after day it scatters itself on the rich carpets, on the stone or marble floors, on the straw matting. It streams through the latticed woodwork, tracing its patterns on mosaic walls and inlaid doors and layered fabrics, illuminating flowers and faces and outstretched or folded hands. (Soueif, 1999, p. 26)

Mais pourra-t-on pour autant parler d’ekphrasis ? *The Map of Love*² retrace les liens entre un tableau – en réalité plusieurs tableaux – et un désir de découvrir le monde exotique/exogène qu’il représente. La découverte par une jeune veuve victorienne d’un tableau orientaliste dans un musée londonien sert de déclencheur à ce roman qui évolue entre les espaces spatiaux et temporels. Anna Winterbourne découvre un tableau de John Frederick Lewis dans un musée londonien et se prend à rêver d’entrer dans le tableau, ce qu’elle fera lorsqu’elle ira en Egypte et se retrouvera dans un décor similaire à celui représenté dans le tableau. On passe donc d’un tableau statique à un « tableau vivant » par le truchement d’une représentation narrative du tableau. La distance entre la réalité – si tant est qu’elle soit la réalité et non une construction nourrie d’imaginaire – et sa représentation picturale, puis entre ce tableau et sa représentation littéraire dans le récit met en jeu la représentation du corps. Qu’advient-il du corps, du corps réel ou du réel du corps, dans cette transaction artistique, dans le passage de la peinture à

1 *Oxford English Dictionary*.

2 A l’aube du vingt-et-unième siècle, une jeune américaine, Isabel, apporte au Caire une malle remplie de documents datant du tournant du vingtième siècle. Ils appartenaient à son arrière-grand-mère, Anna Winterbourne qui, après avoir admiré un tableau de John Frederick Lewis, partit en Egypte où elle épousa un pasha. Avec la petite-nièce de celui-ci, elle tente de comprendre l’histoire de leur famille.

l'écriture, dans le passage de l'orientalisme à l'un de ses modes de contestation, le postcolonialisme ? Le lecteur, par le truchement des différentes voix qui se font entendre dans le roman, est amené à changer de point de vue. L'une des clés de lecture de ce roman semble en effet être une question de perspective ("altered perspective") (Soueif, 1999, p. 134).

Au commencement est un corps peint. *The Siesta*, tableau peint par John Frederick Lewis en 1876, montre une femme assoupie dans le coin d'une pièce dont l'architecture et la décoration sont celles d'une maison mamelouke comme celle que le peintre occupait au Caire et qu'il a représentée dans plusieurs tableaux (Llewellyn, 1998, p. 148-156). La femme vêtue de vert se fond dans le vert des rideaux et celui du paysage à l'extérieur. Le premier plan coloré et lumineux constitue comme une barrière de lumière qui se réverbère sur le bras replié et le corsage de la femme de même que les fleurs trouvent un écho dans sa ceinture. Le corps est immobile dans un décor dont la mobilité est évidente. Un autre corps endormi offert au regard d'un spectateur apparaît dans un autre tableau du peintre, *Interior of a School, Cairo* (1865), celui d'une fillette qui dort sur un des bords du cadre dans lequel on retrouve plusieurs des éléments décoratifs (architecture, vase, coussins, jeux de lumières sur le tapis, etc.) du premier tableau. Un vieil homme enseigne à des jeunes enfants, la tête tournée vers un chat couché en face de l'élève assoupie. Celui-ci, dans la position du spectateur, contemple – ou désire – des pigeons placés entre lui et la fillette. À côté d'elle, un divit – nécessaire d'écriture – est placé sur la diagonale qui rejoint le maître d'école, dont le blanc du turban fait écho au voile de la fillette, et le mur derrière lui, couvert de feuilles écrites. Cette composition triangulaire à l'intérieur du cadre renvoie à la composition géométrique ouverte de *The Siesta*, qui place la femme dans un angle même si celle-ci semble s'effacer dans les rideaux, dont le spectateur hors du cadre serait sur le troisième côté du triangle imaginaire.

Un tableau d'un autre artiste est brièvement évoqué dans le roman, *Hirondelle Amour* (1933) de Joan Miró. Un patchwork de couleurs vives et contrastées représente des corps désarticulés qui semblent flotter en se chevauchant, donnant une impression de chaos qui contraste avec les lignes de composition précise de J.F. Lewis ainsi qu'une dynamique qui s'oppose au côté statique des personnages du peintre orientaliste.

Ces tableaux, les premiers dans un musée britannique, le dernier aux États-Unis, s'offrent, à un siècle de différence, au regard de deux jeunes femmes confrontées à la décrépitude de deux êtres chers. Anna Winterbourne cherche

dans la contemplation des tableaux orientalistes une échappatoire aux tourments de son époux Edward, rentré brisé de la guerre au Soudan (Soueif, 1999, p. 34-35) où des corps ont été profanés (Soueif, 1999, p. 33), tandis que la mère d'Isabel souffre de la maladie d'Alzheimer : deux corps qui s'étiolent à mesure que leur esprit s'égare. L'une comme l'autre cherche une consolation dans la contemplation de ces corps peints, à l'opposé du réel de leur vie. Le corps de la belle endormie dégage une impression de sérénité dans son abandon : "I was able [...] to take pleasure in [...] the tranquillity, the contentment with which they are infused. And I wondered [...] is that a world which truly exists?" (Soueif, 1999, p. 46). Des corps flottant de Miró émane également une liberté ou une absence de contrainte. Si le contexte contemporain semble ne rien avoir en commun avec l'univers victorien d'Anna, Isabel remarque cependant l'absence, dans sa résidence spécialisée, d'un certain nombre d'objets familiers à sa mère : "no flowers, no cushions, [...] no small nonsensical bits of silver and crystal to catch the light and beam it back on to veined marble or polished wood." (Soueif, 1999, p. 51), autant de signes présents dans le tableau initial de J.F. Lewis. Le corps de la mère fait d'ailleurs écho à celui de la femme endormie: "And Jasmine is still and quiet, in a faded blue housecoat with an edge of nightdress showing white below the hem." (Soueif, 1999, p. 51). Anna trouve au musée un calme qui fuit son mari et Isabel un contact physique dont sa mère est privée ("Old people are starved of touch: no husband, no lover, no child to slip a hand into a hand, to plant sticky kisses on nose and cheek and mouth, to snuggle and fit into the curves of the body." (Soueif, 1999, p. 53) Anna trouve dans sa contemplation des tableaux un substitut au contact physique qu'Edward lui refuse (Soueif, 1999, p. 29) : "They are possessed of such luminous beauty that I feel in their presence as though a gentle hand caressed my very soul." (Soueif, 1999, p. 27). Anna se trouve ainsi à désirer d'être un corps désiré.

Cependant, dans les tableaux de J.F. Lewis, le corps représenté est déterritorialisé. On sait que les peintres orientalistes n'avaient pas accès à des modèles locaux, l'espace féminin étant interdit aux hommes. Le corps dans le tableau n'appartient pas à l'espace représenté. Anna cherche sa place dans le jeu entre l'imaginaire suggéré d'une orientale désirée offerte au spectateur et la réalité occultée d'une femme inaccessible. Ce jeu ouvre un espace ambigu désirable.

Dans ce roman polyphonique, les tableaux de John Frederick Lewis n'apparaissent pas directement. Le récit en effet est pris en charge par Amal qui reconstitue la vie d'Anna à partir des propres écrits de celle-ci (lettres, carnets) et des textes laissés par Layla, grand-mère d'Amal et belle-sœur d'Anna. La

rencontre entre le tableau et Anna n'est pas extrait de ses écrits mais reconstitué, imaginé, par Amal. Le roman, entre deux extraits du journal d'Anna, propose une « description » de *The Siesta* qui est celle d'Amal, regardant Anna regarder le tableau, recréant le tableau à partir du regard imaginé d'Anna. Amal donne des indications spatiales extrêmement précises – on, into, above, through, beyond, from, above (Soueif, 1999, p. 27) – qui permettent une mise en scène du corps endormi qui occulte toute la partie droite du tableau, celle qui refait surface dans la chambre de Jasmine (Soueif, 1999, p. 51). La lumière se concentre sur le corps endormi (“a woman lies sleeping” (Soueif, 1999, p. 27) en se rapprochant – comme avec l'objectif d'un appareil photographique³ – de la gorge offerte à la vue : “One wedge of sunshine [...] picks out the sleeper's face and neck, the cream-coloured chemise revealed by the open buttons of her tight bodice. A small amulet shines at her throat.” (Soueif, 1999, p. 27).⁴ En déplaçant le corps vers le centre – dans une démarche féministe/postcoloniale de reconquête du centre depuis les marges – ce qu'elle donne à voir du tableau, c'est un corps offert au désir du spectateur qui cherche une ouverture, un accès au personnage représenté.

Le second tableau de J.F. Lewis est traité narrativement de la même manière, avec un travail de spatiation similaire. Cependant, Amal occulte la fillette endormie pour se concentrer sur le chat : “A sun-striped cat reclines on a green cushion watching a pair of doves pecking at the spangled mat.” (Soueif, 1999, p. 31). Le chat se substitue à l'endormie de *The Siesta*, puisqu'il est dans la même position et sur des coussins identiques. Mais il n'est pas l'objet du désir du spectateur puisqu'il est lui-même le spectateur désirant un autre corps.

Le contexte de l'école coranique rappelle l'interdiction de la représentation du corps, sujet abondamment débattu par les personnages lors du projet de création d'une école des beaux-arts en Egypte au début du vingtième siècle (Soueif, 1999, p. 364). Il n'est donc pas indifférent que la seule évocation détaillée et érotique d'un corps soit hors du récit, en exergue à un chapitre (Soueif, 1999, p. 327), citation de Jamal al-Din al-Sayuti, auteur du quinzième siècle, autant de moyens de distancier le corps. D'autre part, l'histoire d'Anna Winterbourne

3 L'appareil photo est un des attributs d'Isabel.

4 Lamulette qui n'existe pas sur le tableau original renvoie à l'un des premiers objets qu'Amal extrait de la malle, un médaillon comprenant le portrait de la mère d'Anna dans le style préraphaélite (Soueif, 1999, p. 5) que Sharif, le mari d'Anna, ouvre, symboliquement, lors d'une scène intime (Soueif, 1999, p. 285), dont la dimension sexuelle est suggérée métaphoriquement.

commence dans l'Angleterre victorienne connue pour son puritanisme et son rigorisme moral. Les contraintes imposées aux femmes n'avaient rien à envier à celles de l'Égypte de la même époque. Il n'est pas vraiment surprenant que seule la gorge de la belle endormie soit dénudée. Dans l'Égypte de Layla et d'Amal, les seuls corps dénudés sont ceux des étrangers (Soueif, 1999, p. 95, 154, 165). D'ailleurs la narratrice insiste sur le vêtement qui circonscrit le corps. Lorsqu'Isabel imagine la scène d'amour avec l'homme qu'elle désire, elle ne la représente pas comme un contact entre deux corps car l'écran du vêtement introduit une distance, une barrière, entre les deux corps : "Even though she can feel his lips on hers, though in her mind she makes him unfasten her blouse and against the closed lids of her eyes watches his hands move against the white lace of her bra, fingering it, pulling at it" (Soueif, 1999, p. 180-181). C'est précisément cette barrière – qu'Amal occulte dans sa représentation du tableau - entre elle-même spectatrice et l'objet de son désir représenté dans le tableau qu'Anna désire abolir en se rendant en Égypte, pour entrer dans le tableau. Isabel, sans le truchement d'un tableau, suit la même démarche.

La représentation des deux tableaux de J.F. Lewis par Amal préfigure la rencontre à venir entre Anna et Layla dans une maison égyptienne : jeux de miroirs démultipliés qui se déclinent en tableaux vivants qui font émerger un corps réel.

À la mort de son époux, Anna part en quête de l'Égypte de J.F. Lewis, qu'elle prend pour la « vraie » Égypte. « 'Has she found what she's looking for – the Lewis stuff?' 'Only a little bit; in the Bazaar. But not really, no.' » (Soueif, 1999, p. 83).⁵ Sa visite du Bazaar, qu'elle juge d'abord conforme à la représentation picturale et à sa propre représentation imaginaire tirée de tableaux ("It is exactly as I have pictured it." (Soueif, 1999, p. 67), lui révèle une réalité légèrement différente qu'elle n'a pas le loisir d'observer, son corps étant sollicité de tous côtés : entrer dans le Bazaar revient à quitter sa position privilégiée d'observateur solitaire pour n'être qu'un corps parmi d'autres : "No, I had not pictured the smells – indeed could not have [...]. I had not, however, imagined the streets to be so narrow or the shops so small [...]. It is difficult, though, to examine the place at leisure as people are constantly calling out to you and urging you to buy

5 La scène du Bazaar reconstruite par Amal correspond à un mélange de plusieurs tableaux de J.F. Lewis, entre autres, *The Bazaar at Constantinople* (1841) et *The Bezestein Bazaar, El Khan Khalil, Cairo* (1872).

their wares.” (Soueif, 1999, p. 67). À l'inverse du tableau, la réalité est un espace en mouvement partagé.

Comme membre de la communauté anglaise, elle n'a pas accès de plain-pied aux espaces privés. Elle en est séparée par un écran: “a curious golden grille, behind which I was told the ladies of the household sat and watched the proceedings.” (Soueif, 1999, p. 93). Elle devient l'objet observé, ce qui lui donne le désir de se voir à travers les yeux des observatrices: “my greater wish was somehow to know how we, in the Ballroom, appeared to the hidden eyes which watched us.” (Soueif, 1999, p. 93). Elle se veut dans la position du peintre mais à l'intérieur du tableau, ce qui est en fait la position qu'Amal occupe lorsqu'elle entre imaginativement dans l'espace d'Anna pour voir ce qu'elle voit. Elles sont ainsi de facto spectatrices par procuration.

Lorsqu'Anna pénètre enfin dans une maison égyptienne, elle en découvre d'abord l'architecture qu'elle décrit abondamment dans son journal (Soueif, 1999, p. 107-108). Elle prend ainsi possession de cet espace qui lui est imaginativement familier, alors qu'on vient de l'enlever,⁶ et y prend naturellement la position de la femme endormie: “I am now so sensible of exhaustion that I can do no more than choose one of the divans, lie on it and hope, eventually, to fall into a restoring sleep.” (Soueif, 1999, p. 108). On semble assister à une récréation du tableau de J.F. Lewis. À un détail près: elle porte un costume masculin. C'est donc un « tableau » bien différent de l'original que Layla l'Égyptienne découvre: “I saw a man lying on the diwan, curled up upon himself, his hat placed so that it covered his face and hair.” (Soueif, 1999, p. 110). Ce corps se dérobe à la vue (curled upon himself, covered) d'une spectatrice involontaire qui, bien qu'elle ait été informée que le corps endormi appartient à une femme, n'en ressent pas moins l'incongruité de cette apparition masculine dans un espace exclusivement féminin: “it still felt strange to come upon an Englishman asleep in my mother's haramlek.” (Soueif, 1999, p. 110). À l'instar de la femme représentée par J.F. Lewis dans un cadre oriental, ce corps d'apparence masculine est inscrit dans un espace qui lui est étranger et retient toute l'attention de la spectatrice. Cependant, malgré la position du corps différente, il émane de la scène le même sentiment de paix: “she slept very peacefully.” (Soueif, 1999, p. 112) en raison de son

6 Pour découvrir l'Égypte autrement qu'à travers le regard britannique impérialiste, Anna décide de partir seule, déguisée en homme. Elle est rapidement enlevée par de jeunes nationalistes, en réaction à l'emprisonnement de l'un des leurs, qui la conduisent dans la maison d'un des membres influents du mouvement, Sharif al Baroudi qui devient ensuite son époux.

immobilité: “she had not moved a hand or a foot.” (Soueif, 1999, p. 112). Et Layla, en apportant quelques retouches à ce tableau recréé, en couvrant davantage ce qui était parcimonieusement découvert dans l’original, en accentue le caractère serein : “[I] fetched a woollen shawl which I spread over her. The most important thing is when she wakes to make her feel safe and comfortable.” (Soueif, 1999, p. 112). Il y va du confort de l’objet regardé ainsi que du confort du regard de la spectatrice qui recrée des barrières/filtres qu’Amal avait occultés.

Face à ce tableau incongru et immobile, Layla crée, en miroir, un autre tableau, plus conforme à une réalité orientale, en s’installant en face d’Anna : “I arranged some cushions for myself, covered myself with my habara, loosened my hair, and lay down” (Soueif, 1999, p. 113). Cependant, à son réveil, Anna voit littéralement le tableau de J.F. Lewis. “I had slipped into one of those paintings.” (Soueif, 1999, p. 134). Elle en perçoit la construction géométrique avant de se concentrer sur la femme endormie, la première égyptienne qu’elle voit en dehors des écrans qui les cèlent au regard. Anna cherche le familier en repérant des détails présents dans le tableau : “her chemise above that [=habara] was the purest white” (Soueif, 1999, p. 134) puis des parties du corps, les cheveux et la peau. Bien qu’elle soit dans le tableau et qu’elle prétende avoir une perspective différente (“altered perspective” (Soueif, 1999, p. 134), elle continue à percevoir le corps de Layla comme une représentation picturale : “the whole tableau was framed [...] by the lattice of a mashrabiyya.” (Soueif, 1999, p. 134). Son regard est toujours piégé par un prisme orientaliste.

En fait, tant que le cadre prédomine, le corps est prisonnier des lignes de construction de l’œuvre, qu’elles soient géométriques ou idéologiques. Comme le vêtement masculin brouille la perception du corps féminin, l’idéologie brouille la perception du corps. Il est prisonnier du regard qui le scrute, regard formaté par une idéologie dominante. Le corps oriental ne peut qu’être lascif, serein, dans la perspective anglo-orientaliste du début du vingtième siècle ; le corps masculin ne peut qu’être intrusion, violation dans l’idéologie du cloisonnement des sexes de l’Égypte de la même époque. Dans le tableau original comme dans les tableaux recréés, le corps est exogène. Il n’est qu’une image collée sur un décor. Il ne peut qu’être statique.

Une dynamique ne se crée que lorsque l’effet de miroir n’est plus sujet à distorsion et à mensonge/tromperie. J.F. Lewis l’homme étranger ne peut pas plus voir une femme dans un haramlek que Layla l’Égyptienne ne peut y voir un homme. Anna regardant le tableau de J.F. Lewis ne voit que ce qu’il lui donne à

voir, un corps familier, puisque non oriental, transporté dans un ailleurs imaginaire oriental, un imaginaire masculin. En occultant une partie du décor pour diriger le regard sur Anna contemplant le corps endormi, Amal perçoit le désir masculin d'un corps fantasmé, métaphore de l'idéologie impérialiste orientaliste.

Sharif l'Égyptien, lorsqu'il voit Anna pour la première fois dans le haramlek de sa mère, ne perçoit que du désordre : "in your ridiculous riding costume, your hair tumbling down your back, abducted, imprisoned, unwashed" (Soueif, 1999, p. 153). Il la classe parmi les étrangères impudiques qui exposent leur corps : "one of those half-naked women" (Soueif, 1999, p. 154). Sharif n'est pas assujéti par le filtre qui organise et structure l'univers pictural et il rétablit le réel du corps, facteur de désordre et d'inconfort, ce qu'Anna avait inconsciemment perçu lors de sa visite du Bazaar sans pouvoir le formuler.

Si Sharif le perçoit ainsi, c'est que le cadre a déjà été brisé. En effet, au réveil d'Anna, le corps féminin s'est extrait du costume masculin et s'est libéré, dans l'espace créé par une femme, sans truchement masculin. S'il reste la trace du tableau avec l'évocation de la gorge découverte ("Her white shirt was open at the neck" (Soueif, 1999, p. 135)), le corps n'est plus passivement allongé mais dans une position verticale ébauchant un mouvement. Le carcan qui l'emprisonnait a libéré une chevelure en mouvement. Chez J.F. Lewis, le mouvement était relégué au décor, en l'occurrence les rideaux (billowing, fluid), alors qu'à présent, c'est le corps ("flowing hair" (Soueif, 1999, p. 135)) qui s'anime et se présente dans une posture qui traduit un ancrage dans la réalité ("her feet steady on the floor in their heavy brown boots" (Soueif, 1999, p. 135). Hors de l'emprise idéologique du regard masculin, l'effet de miroir est brisé et la parole peut circuler. C'est à cette condition qu'Anna peut réellement entrer dans le « tableau », ou plutôt au-delà du tableau comme l'Alice de Lewis Carroll.

Que trouve-t-elle de l'autre côté ? Même si elle essaie de recréer le décor des tableaux de J.F. Lewis ("I look forward with great pleasure to the choosing and fashioning of the furnishings – and I can draw on my beloved Frederick Lewis for inspiration" (Soueif, 1999, p. 324)), elle n'en est plus l'objet passif convoité par un regard extérieur : "I am content just to be. [...] [I] lie on the divan under the mashrabiyya watching diamonds of sunshine change form on my hands and my clothing." (Soueif, 1999, p. 335). Elle n'est plus regardée mais regarde, elle n'est plus étendue mais s'étend : les verbes actifs remplacent les verbes passifs du tableau. Le passage à travers le tableau lui fait prendre conscience de la réalité physique de son corps : "it is as if my body had been absent and now it is present.

As though I am for the first time present in my own body. (Soueif, 1999, p. 335). Le corps objet du désir de l'autre est devenu un corps désirant, un corps agissant : "Anna joked that the harem had made a working woman of her." (Soueif, 1999, p. 435). Elle ne s'identifie plus au corps imaginaire fantasmé par un peintre, elle devient elle-même le peintre. Ce faisant, elle n'échappe pas totalement à l'influence de J.F. Lewis : la construction architecturale demeure très présente dans ses aquarelles, mais ses personnages sont actifs, ils construisent un avenir ("indicating a spot where something was to be planted" (Soueif, 1999, p. 172)), mais surtout regardent ailleurs. Dans les aquarelles d'Anna, l'effet de miroir est banni car ses personnages sont pour la plupart représentés de dos : "a man at the far end, standing with his back to you" (Soueif, 1999, p. 172).

La tentative d'Anna de relocaliser Sharif dans le décor de J.F. Lewis – "this world she made for him" (Soueif, 1999, p. 369) – échoue : Anna ne parvient pas à le figer ("I should like to paint you. But you never sit still long enough." (Soueif, 1999, p. 475)). Elle n'y parviendra qu'à sa mort dans une sorte d'autoportrait avec le corps de Sharif assassiné: "A man lay on a divan ; through the mashrabiyya behind him no light came. A woman crouched on the floor by his side" (Soueif, 1999, p. 172). Le corps mort signe l'impossibilité de confondre les deux univers, celui imaginaire du peintre et celui réel de Sharif. L'immobilité du corps peint n'est qu'un arrêt de mort, figeant la femme orientale et au-delà l'Orient dont elle est la métaphore dans un rôle passif, ce rôle contre lequel s'élève Sharif et ses amis nationalistes.

Isabel, son arrière-petite fille, en quête de ses racines égyptiennes, travaille avec Amal sur les archives familiales. Elle entre non dans le tableau originel mais dans la représentation d'Amal. La distance avec l'image d'un corps féminin indolent s'accroît, d'autant qu'Isabel a pour référence le tableau de Miró, qui déstructure les corps et les anime. A la différence d'Anna, Isabel entre dans un monde féminin en tant que femme : c'est Amal qui dirige son regard et non un peintre étranger. C'est Amal qui la conduit à l'extérieur du monde de la maison du tableau, vers un village de Haute-Egypte, où elle regarde des aquarelles d'Anna et des photographies, toutes représentant des hommes. Isabel ne tente pas de reconstituer un décor dans lequel fonder son désir d'un désir masculin, elle entre dans la réalité en masquant son corps : "long skirt, the loose-sleeved top, the scarf tied casually over her hair" (Soueif, 1999, p. 165), signe d'un refus des carcans – réels et idéologiques – imposés ("these clothes were much more comfortable anyway" (Soueif, 1999, p. 165)).

Si Isabel a tendance à d'abord voir le village en termes cinématographiques et de délocalisation ("Isabel's first impression was of a film set from a movie about Mexico" (Soueif, 1999, p. 171), son corps la rappelle à la réalité. En effet, dans le réel du village, son corps est mis à rude épreuve – elle a un coup de chaleur (Soueif, 1999, p. 168-170). Il n'est plus question de corps fantasmé mais de survie. Il s'agit de corps exposés, à la chaleur excessive ou à de potentiels dangers en absence de protection, à l'instar du jeune mécanicien : "with bare feet, bare hands, no mask, nothing, the mechanic started using a blowtorch. Blowing, hammering, with no protection of any kind." (Soueif, 1999, p. 169), ou encore de corps exposés à la torture de la répression policière ("three young peasants, with blood on their galabiyas and ropes round their wrists and necks" (Soueif, 1999, p. 171). Confrontée au réel de la souffrance physique, elle peut entendre un discours féminin sur le corps féminin, sans nécessité de censure ou d'auto-censure :

'Yakhti, have some shame, you and her ! Are your tongues looser what?'

'Have we said anything? We're women together. Or is the Sett a stranger?'

'No stranger but the Devil. We're all kin -'(Soueif, 1999, p. 175)

Hors tableaux, hors du regard masculin qui cadre, se met en place, dans le récit, une parole féminine sur le corps qui circule librement (Soueif, 1999, p. 76-78).

A l'inverse d'Anna qui est contrainte de se reconstruire dans un décor exogène, Isabel est marquée dans son corps et dans son nom par son identité égyptienne :

Pharaonic toes [...] Long, straight, even toes that could belong to any of those sideways figures in the reliefs and the wall paintings [...]. Toes to go with the name. [...] Isa Bella: Isis the Beautiful. » (Soueif, 1999, p. 22)

Malgré ce détour par l'antiquité voulu par ses parents, elle entre, sans mauvais jeu de mots, de plain-pied dans la réalité égyptienne contemporaine. Si elle cherche à comprendre quelque chose de son passé dans des photographies en noir et blanc (Soueif, 1999, p. 172), c'est lorsque les voiles noirs tombent (Soueif, 1999, p. 174) que les vraies couleurs de la vie réapparaissent et que les corps procréent (Soueif, 1999, p. 76-78, 175, 432). Malgré l'illusion d'adéquation avec le lieu entretenu par Anna (Soueif, 1999, p. 335), c'est Isabel qui est réellement présente dans son corps en adéquation avec le lieu. Plutôt que les contempler ou tenter de les représenter, elle interagit avec des corps vivants qui souffrent ou procréent. Des corps sur lesquels s'inscrit leur appartenance à une culture (Soueif, 1999, p. 176), à un lieu : « 'Am Abu el-Ma'ati is getting old. With every passing

year the network of wrinkles on the brown face becomes a more detailed etching of the times he has lived through. » (Soueif, 1999, p. 122).

Du corps peint par un étranger et désiré par une étrangère via un corps dépeint par des Égyptiennes, *The Map of Love* met en scène la r appropriation d'un corps réel ancré dans la réalité d'une terre à laquelle il s'identifie/appartient totalement.

Bibliographie

Soueif, A. (1999). *The Map of Love*. London, Bloomsbury.

Llewellyn, B. (1998). "Two Interpretations of Islamic Domestic Interiors in Cairo: J.F. Lewis and Frank Dillon" in Starkey, Paul and Janet (ed). *Travellers in Egypt*. London: I.B. Tauris.

Dire le corps

Le Sommeil délivré d'Andrée Chedid

Carmen BOUSTANI
Université libanaise

Résumé

Dans *Le Sommeil délivré*, Andrée Chedid souligne les abus infligés au corps de la femme, par l'homme oriental. Telle sera la tâche de toute l'œuvre de la romancière. Dans ce roman, Cet homme, imposé à Samia par ses parents, détient entre ses mains son destin et veut la soumettre à son autorité. Samia se rebelle et le tue, croyant aussi tuer la femme qu'elle était. Le recours au revolver est un geste de virilité pour une femme paralysée. La souffrance de cette femme maltraitée par son mari se reflète dans son corps qui perd la fonction de ses jambes. La société patriarcale du milieu du siècle victimise la femme et la bafoue.

Nous retrouvons dans ce roman le mythe d'Osiris dont la mort et la renaissance resurgissent à travers le parcours de Samia, victime de la brutalité de son mari qui incarne Seth, puissance du mal. Le corps a beaucoup d'importance dans ce premier roman de Chedid qui a voulu montrer le corps tabou au Moyen-Orient. Nous nous basons sur l'inconscient du texte et la sémiolinguistique pour analyser les signes du corps.

Mots-clefs : Corps, tabou, femme bafouée, crime, inconscient du texte.

Abstract

In *The Delivered Sleep*, Andrée Chedid highlights the abuses inflicted on the woman's body by the oriental man. This will be the task of the entire work of the novelist. In this novel, this man, imposed on Samia by her parents, holds her destiny in his hands and wants to subject her to his authority. Samia rebels and kills him, believing she is also killing the woman she was. Resorting to the revolver is an act of virility for a paralyzed woman. The suffering of this woman,

mistreated by her husband, is reflected in her body, which loses the function of her legs. The patriarchal society of the mid-century victimizes and scorns the woman.

In this novel, we find the myth of Osiris, whose death and rebirth resurface through Samia's journey, a victim of her husband's brutality, who embodies Seth, the power of evil. The body holds significant importance in Chedid's first novel, where she sought to expose the taboo of the body in the Middle East. We rely on the unconscious of the text and semiolinguistics to analyze the signs of the body.

Keywords: Body, taboo, scorned woman, crime, unconscious of the text.

Andrée Chedid a été imprégnée dans sa jeunesse par le contexte féministe qui s'est développé avec la Nahda et les années vingt/trente en Égypte. Son projet est de bâtir un avenir méditerranéen qui défend la cause des femmes, à partir de ce qu'elles sont existentiellement, physiquement, réellement et de ce qu'elles sont capables de faire. Elle désire soustraire les femmes aux diktats politiques des hommes, sans qu'elles renoncent à leur différence. Chedid n'a pas imposé un prêt-à-penser aligné sur le féminisme occidental, mais elle est partie de la situation de la femme égyptienne, des basses couches de la société, pour la décrire dans sa misère et sa soumission de femme-objet. Elle lui a cependant attribué une force et une détermination remarquable pour arriver à son but. Elle n'a pas occulté de son œuvre la partie arabo-musulmane. Pour elle, il y a l'humain qui compte et pas les confessions et leur cloison. L'important, ce sont les femmes porteuses d'une histoire commune.

En tant qu'Orientale, Andrée Chedid introduit le corps dans l'écriture, laissant son empreinte sur la peau de la phrase et sur la forme vive des mots. Chaque mouvement de la main est porté par l'élément de sa corporalité. Chedid appréhende les mots comme des êtres vivants, animés d'une vie propre et les investit de grands pouvoirs. Elle laisse vivre les mots, les fait naître de son corps. Le mot se déploie, respire et crie sur sa page. Partout c'est le corps qu'on nomme. Le corps a beaucoup d'importance dans ce premier roman de Chedid qui a voulu montrer le corps tabou au Moyen-Orient. Nous nous basons sur l'inconscient du texte pour analyser le désir excessif d'enfanter, la joie de la maternité, la perte de l'enfant et le crime.

Certes son écriture est cosmique, charnelle, sensuelle et poétique. Son ouverture possible est l'écriture-corps, titre que j'ai donné à ma préface pour *Poèmes*, collection *Mille & une pages*, (réédition de la majorité de son œuvre

poétique de 1949-2010 en un seul volume aux éditions Flammarion, publié en novembre 2013). Elle remédie au manque qui caractérise son écriture par le recours à la corporéité.

D'origine libanaise, Andrée Chedid est née au Caire, le 20 mars 1920, au moment de l'âge d'or de l'Égypte, donnée essentielle pour comprendre son œuvre et son tempérament. Une Égypte extravagante, prise entre le cosmopolitisme et l'exigence nationaliste. Une Égypte amoureuse de la langue de Molière. Très tôt, naîtra sur le bord du Nil « une France égyptienne », au dire de Robert Solé dans son livre *L'Égypte, passion française*. N'oublions pas que depuis son enfance, elle vit au carrefour des langues dans un véritable mélange de cultures. Ce bain linguistique a avivé sa personnalité et son attrait pour le multiculturalisme.

Elle ne cesse de créer des personnages malheureux en amour comme une réponse à son enfance tourmentée par le déchirement du couple de ses parents : l'image d'un couple déchiré, séparé l'habite. Elle la décrit à travers sa fiction.

1. Femme – objet

Son premier roman *Le Sommeil délivré objet de notre étude*, explore l'Égypte profonde et souligne les abus infligés à la femme, par l'homme oriental. Telle sera la tâche de toute son œuvre. Dans ce roman, Samia veut en finir avec l'homme machiste et archaïque en l'éliminant. Cet homme, imposé par ses parents, détient entre ses mains son destin et veut la soumettre à son autorité. Samia se rebelle et le tue, croyant ainsi tuer la femme qu'elle était. Le recours au revolver est un geste de virilité pour une femme paralysée. La souffrance de cette femme maltraitée par son mari se reflète dans son corps qui perd la fonction de ses jambes.

Le retournement de cette situation en abîme dans l'exécution du crime est inattendu. Comment comprendre la guerre conjugale ? C'est ce sur quoi l'auteur s'interroge dans *Le sommeil délivré*. Sa nouvelle « La maison de force » fait écho au roman, un quart de siècle plus tard, sur le comportement inattendu de la femme qui utilise l'arme à feu. Chedid a bien décrit la haine dans le couple et l'envie qu'a chacun de liquider l'autre sans le moindre repentir.

Nous insistons dans notre approche sur cette société patriarcale du milieu du siècle qui victimise la femme et la bafoue. Nous abordons la stérilité de la femme rejetée par la société comme si elle est réduite à un réceptacle pour enfanter. À cette époque, une femme sans enfants est considérée comme source de mal. Samia est victime de la tradition qui pèse sur la femme en Orient.

Nous retrouvons dans ce roman le mythe d'Osiris dont la mort et la renaissance resurgissent à travers le parcours de Samia, victime de la brutalité de son mari qui incarne Seth, puissance du mal. Samia renaît grâce à Ammal, une petite fille du village qu'elle considère comme son enfant adoptive, puis grâce à la naissance tardive de sa fille Mia dont la mort provoque le démembrement définitif.

Samya est victime de la tradition de la femme en Orient. Elle fut mariée à quinze ans par ses parents à un goujat de quarante-cinq ans qui la maltraite. « Mon père aussi s'était marié à quarante-cinq ans et ma mère en avait quinze.¹ » (Chedid, 1952, p. 44) Elle a perdu très tôt sa mère. Elle l'évoque en ces termes :

« Mère, mon absente (...) Je ne t'ai connue que morte, mère mon enfant ! Je me souviens de cette photo de toi, celle qui est dans mon sac, tu as douze ans et un air si craintif.² » (Chedid, 1952, p. 38.)

Cette photo textuelle du récit met en scène la mère de Samya et révèle sa mythologie individuelle. Bien avant Roland Barthes et *La chambre claire*, Andrée Chedid fait un grand pas dans la représentation de soi à travers l'image qui lui donne le pouvoir de faire revivre ce qui a été.

Adolescente, Chedid a vu beaucoup de jeunes filles enlevées brutalement, mariées de force. Le mariage précoce est une pratique courante dans le monde arabe. C'est l'une des coutumes les plus néfastes pour la femme arabe. Elle consiste à la jeter en pâture à un homme sénéscent. Il n'est pas possible qu'intervienne le choix de ces femmes pour déterminer leur vie.

Le père de Samya l'oblige à épouser cet homme inculte, plus âgé qu'elle, ennemi de ses rêves. Elle refuse, mais finit par céder essayant de se convaincre que son père sait ce qui est bien pour elle. Le père décide de tout. Il impose son autorité et sa volonté aux membres de sa famille. Il lui choisit un mari sans se soucier de son avis. Samya est simplement avertie par son frère de la décision du père de la marier. Andrée Chedid s'attarde sur les sentiments contradictoires de Samya : « mes frères, mon père ne pouvaient me vouloir du mal (...) Je mentais. » (Chedid, 1952, p.95.) Elle se résigne en apparence, mais garde en elle la révolte en sourdine. Son consentement acté par le mot « oui » le jour de son mariage a de cruelles conséquences.

1

2

On devine le traumatisme infligé à ces femmes-enfants. Le mari a le droit de répudier sa femme pour cause de stérilité. La femme est considérée comme un objet permettant d'assurer une descendance. Samya se révolte face aux mots de Rachida (la sœur du mari) repris par lui. « On nous a trompé sur ta santé. » (Chedid, 1952, p. 94.) Elle réplique à Boutros son époux, que le problème vient de lui, ce qui lui vaut une gifle. Elle écrit indignée à son père pour lui demander de l'aide. Elle reçoit une réponse disant que « l'homme a le droit de battre sa femme correctionnellement. » (Chedid, 1952, p. 99.) L'indifférence de son père lui fait haïr les hommes. Elle prend conscience que la femme est soumise au pouvoir illimité des pères, frères et maris.

La femme qui n'a pas d'enfant est toujours fautive. Elle est considérée comme source de mal. Dans les villages, une femme stérile est évitée par tout le monde. Samya n'a qu'un désir, avoir un enfant qui la rapproche des autres femmes. Après huit ans d'attente, elle met au monde la petite Mia. Une fois enceinte, elle garde les premiers temps ce bonheur pour elle. Son corps se transforme sous ses yeux. Elle s'ouvre à la vie et la tristesse se détache d'elle « comme une peau morte ». L'amour maternel lui fait oublier la lourdeur de Boutros, la haine de Rachida. Samya est incapable de s'adapter à une telle société qui accable la femme de tous les maux.

Les mariages forcés fréquents en Égypte à cette époque unissent souvent deux êtres incompatibles qui vivent alors la solitude à deux, la plus atroce des solitudes. Celle de Samya est déprimante. Boutros la dégoûte. Elle finit par le haïr. Le corps de celui-ci lui devient répugnant : « Je me faisais étroite pour ne pas le toucher. » (Chedid, 1952, p. 104.) Boutros essaye toujours de brimer sa personnalité par le recours à des brutalités verbales et physiques. « Toi ! dit-il, rentre dans ta chambre, ceci est mon affaire, ne t'en mêle pas ! » (Chedid, 1952, p. 77.) Le but des hommes de cette époque est de réduire par la force leur épouse à un effacement total. Boutros enferme sa femme à la maison. Il ne tolère pas qu'elle ait des goûts autres que les siens. Selon Chedid, la violence contre la femme découle d'un système social de valeurs et de représentations dans lequel les femmes n'ont que le statut de dominés.

Samya souffre. Il n'y a que la nuit et ses étoiles qui lui accordent un répit : « La longue fenêtre qui donnait sur le balcon s'ouvrait sur trois étoiles. (...) leur chaleur m'aurait sauvée de la panique qui me saisissait lorsque je retombais près de cet homme suant, soupirant, en proie à des gestes qu'il me faisait haïr. » (Chedid, 1952, p. 72.) Elle rêve à un mariage qui serait la rencontre de deux êtres par amour :

« Le mot lui-même avait la rondeur du fruit. Il en avait la douceur et la sève. En y pensant, j'évoquais des soirées d'été ; on plonge ses dents dans une pêche juteuse, et soudain cesse la soif. » (Chedid, 1952, p. 62.)

2. Révolte en sourdine

Samya est révoltée par sa condition de jeune fille et le mariage arrangé par son père. Elle se rappelle ses années de pensionnat et constate que son père était satisfait d'avoir sa fille – orpheline de mère – à l'internat où on lui inculquait des principes. Pour l'instruction « il estimait déjà qu'(elle) en avait trop. » (Chedid, 1952, Idem.) La voix de son père résonne toujours en elle : « tant que tu pourras rédiger une lettre à ton père pour lui annoncer la naissance d'un garçon, cela suffira, disait-il.³ » (Chedid, 1952, p. 27.) Elle se soulève contre son enfance bafouée. Son cri désespéré retentit dans l'espace du texte :

« Toutes ces naissances, tous ces garçons qu'on m'a souhaités avant que je n'aie le temps de les souhaiter moi-même ! Je sortais à peine de cette enfance que l'on s'acharnait à me voler. » (Chedid, 1952, Idem.)

Chedid a fait d'elle une révoltée en herbe. Depuis ses années de pensionnat, Samya alias Chedid, s'indigne face au port du voile et des bas noirs et face à l'impossibilité de la révolte pour une jeune fille.

À travers sa description de cette femme de petite condition, Chedid livre des parcelles biographiques d'elle-même. On ne peut que penser aux retours d'Andrée au pensionnat les dimanches soir en lisant ceux de Samya. « Ali souriait de ses dents blanches, comme pour dire :

« On reviendra te chercher dimanche prochain ». La grille était haute. Je ne voyais plus qu'elle. Le bras gauche encombré du cartable, la main droite autour du cornet de bonbons, je soulevais la poignée avec le coude et poussais ensuite la porte de l'épaule. Elle cédait sans effort, mais se refermait aussitôt derrière moi, avec un bruit métallique. (...) J'aurais voulu rebrousser chemin, courir, courir, ouvrir la porte, prendre la rue et fuir. Pour aller où ? » (Chedid, 1952, p. 21)

Dans *Les Saisons de passage*, Chedid évoque pareillement son retour au pensionnat les dimanches avec Farid le chauffeur :

3

« Nous arrivons à moins cinq devant la porte grillagée. Puis, c'est le sol recouvert de gravier, quelques arbustes, les dix-sept marches de la grande bâtisse jaunâtre. Je capte l'ensemble d'un coup d'œil au moment où la voiture stationne. Quelque chose au creux du ventre m'étreint : une tristesse, une sensation d'étrangeté. Je ne suis nulle part, je ne suis personne. » (Chedid, 1952, p. 51)

Andrée Chedid revient vers la fin de sa vie dans *L'Étoffe de l'univers* à ces années de pensionnat du Sacré-Cœur, bâtiment macabre, sombre et glacé :

« Je conserve néanmoins de beaux souvenirs des jours « heureux » passés avec mes copines Claudine, la plus banale, et Marie, la plus aimée. Son nom de famille Abd-el-Nour (qui signifie Esclave de la Lumière) me fait encore rêver. Pensionnaires toutes les trois, nous étions devenues très amies. J'avais douze ans, je voulais devenir poète (pas poétesse). Ayant confié mon projet à ma maîtresse celle-ci me répondit sèchement : « La poésie est un métier de paresseux mon enfant- Alors vive la paresse ma mère. Réplique qui me valut une punition sur-le-champ. » (Chedid, 1952, p. 15)

Chedid raconte qu'elle s'imaginait mourir partout comme une Ophélie emportée par l'élan de la rivière :

« Je me représentais pâle et lisse, enlevée dans ma prime jeunesse... tandis que me voici ! En voie d'atteindre l'âge de cette lignée de femmes qui m'auront précédée et qui auront toutes dépassé leurs quatre-vingts ans. » (Chedid, 1952, p. 139)

Samya elle aussi, joue la morte au pensionnat et croit mourir à chaque instant. « Je me voyais étendue, étroite dans ma robe claire, étendue, étroite et belle dans ma mort. Je portais des gants blancs (Zariffa les avait lavés à la hâte). Mes cheveux étaient huilés et leurs reflets paraissaient plus noirs. J'étais étroite et blanche dans mon cercueil. Une journée entière avait été consacrée aux larmes que l'on versait à cause de moi. (...) La voix de mon père devenait douce. Il traçait sur mes mains jointes le signe de croix. Mes frères l'un après l'autre m'embrassaient le front. Au coin de leurs lèvres, je sentais des larmes. C'était ma journée ! On m'aurait aimée ce jour- là.» (Chedid, 1952, p. 28)

Depuis ses années de pensionnat, Samya n'avait pas le droit de prendre conscience de son corps. Au bain elle mettait conformément aux règlements une chemise blanche qui lui serrait le cou et descendait jusqu'aux chevilles.

« Il était recommandé de se laver à travers la chemise pour éviter les mauvaises pensées. J'avais demandé à Soad, qui avait réponse à tout, ce que cela veut dire.

Elle m'avait donné des explications si embrouillées, que j'avais ri de sa confusion. Je frottais pour que le savon pénétrât jusqu'à ma peau. L'eau verte faisait gonfler la chemise.⁴ » (Chedid, 1952, p. 30)

Le corps doit être caché sous des habits qui le couvrent entièrement. C'est un objet tabou pour cette société égyptienne de l'époque :

« Ma jupe avait la longueur réglementaire. À la maison Zariffa avait passé la journée à découdre, à recoudre l'ourlet. À cause de ses mauvais yeux, elle m'appelait pour que j'enfile l'aiguille. Puis elle m'avait mise à genoux, pour voir si la jupe touchait bien le sol. Ma jupe tombait droit, je sentais à chaque pas son lainage raide. » (Chedid, 1952, p. 36)

Il était interdit de se regarder dans un miroir. « Quelques-unes tentaient de se regarder dans un bout de miroir dissimulé entre les paperasses. Je n'avais aucune envie de me regarder. » (Chedid, 1952, p. 32) Samya suit les consignes à l'école comme une automate. Elle marche au pas, elle avance et reste dans les rangs. « Clic-clac. J'avancais. Je n'entendais plus que ce bruit et celui de nos pas. Ils résonnaient sur les grandes dalles de pierres. » (Chedid, 1952, p. 38)

Andrée Chedid a voulu montrer la construction symbolique autour de la notion du corps dans la société égyptienne. Bien avant les années soixante-dix, elle s'est intéressée au corporéisme. Son roman parle de différentes pratiques sociales qu'elle a elle-même vécues au pensionnat et qu'elle a remarquées par la suite dans le milieu où elle a grandi. Elle atteste de la place du corps dans un jeu de montré / caché dans sa culture. Son interrogation sur celui-ci en tant qu'objet problématique dans le monde arabe interpelle. Samya fait émerger un autre imaginaire que le lecteur saisit au vol à travers son rêve de disposer librement de son corps. La société arabe a érigé la pudeur en système dans les comportements de la vie quotidienne : bain, habitudes vestimentaires. Cette société patriarcale exerce son pouvoir sur le corps de la femme qu'elle tient prisonnier. On est loin du culte du corps des sociétés occidentales.

3. Le désir maternel

Samya n'est pas elle-même en voulant éduquer sa fille pour une émancipation qu'elle n'a pas connue. « Si c'était une fille ! ...c'est à moi qu'elle ressemblerait. Ou plutôt à ce que j'aurais voulu être. » (Chedid, 1952, p. 110.) Sa fille est la

4

concrétisation de ce qu'elle n'a pu être et sa mort la plonge irrémédiablement dans une situation d'échec. Le parcours d'Ammal est le seul qui échappe au naufrage. Ammal, la petite musulmane, représente la créativité à travers les statuette qu'elle fabrique. Elle est en butte aux tabous religieux : son oncle détruit les statuette. La petite est tenace : « j'en referai toujours. Personne ne pourra m'enlever toutes celles que j'ai dans la tête. » (Chedid, 1952, p. 118) Samya la prend sous sa protection avant la naissance de sa fille Mia. Elle est persuadée qu'Ammal est la nouvelle femme égyptienne. Par le biais de la narratrice, Andrée Chedid s'adresse à Ammal à la fin du roman : « Avec des êtres qui naissent de vos doigts, plus semblables aux vivants qu'eux-mêmes ne le seront jamais, on n'est pas seule. » (Chedid, 1952, p. 138)

Samya vit en recluse dans la maison de son mari, avec un corps réduit à des gestes minimes, limités. Samya ne devient mobile et active que lorsqu'elle devient mère. Sa féminité est occultée : pas de parfum, de cosmétique, de bijou. Vivre en séductrice, c'est renouveler constamment les plaisirs en particulier les plaisirs sexuels. C'est profiter de la vie, ce qui n'est pas le cas de Samya qui vit en morte vivante. Son corps effacé abandonne les signes de sa féminité. Lorsqu'elle perd sa fille, elle perd l'usage de ses jambes. Elle se pétrifie dans sa chambre. Le corps se multiplie dans ce roman par la sculpture des figurines en miniature d'argile, confectionnées par la petite Ammal. Celle-ci lui sert de substitut de fille depuis le décès de cette dernière. Après la mort de son enfant, plus rien ne la retient. Son désir est d'arrêter cette violence intime en elle, au prix d'une autre violence dont elle serait l'auteur.

4. Réalisation par le crime

Le meurtre de son mari la délivre ainsi du sommeil et la libère de l'étouffement. Révoltée au fond d'elle-même, son aspiration à la liberté explique son geste meurtrier. Son aventure singulière repose sur la démultiplication de ses affects et de ses intérêts.

L'autrice du *Sommeil délivré* a voulu insister sur la découverte éblouie d'une liberté en mouvement chez une femme amarrée. Ce meurtre n'est pas un accident, mais la résultante d'un malheur au quotidien et sans fin. Chedid décrit surtout le cri infini de Samya qui se déroule à travers les pages et qui déchire la nature. Un cri qui fait penser à celui de Munch dans son histoire de fin d'un monde. On ne peut pas échapper à ce cri même en se bouchant les oreilles. Il est là dans les mots, une sorte de cri intérieur qui représente l'épouvante de la mort.

Après l'arrestation de Samya pour le crime commis : l'assassinat de son mari, Ammal soulève sa robe jaune d'oiseau offerte par cette dernière pour ne pas être entravée dans sa course. « Ammal court, c'est Ammal, elle court ! » (Chedid, 1952, Idem.) En elle réside l'espoir d'une féminité libérée. Sous l'angle de la poétique du corps féminin, elle met en lumière le face-à-face qui oppose la femme traditionnelle à la femme moderne.

Chedid se met face à la fatalité tragique des destins. L'une court (Ammal), l'autre pas (Samya). Deux formes de dislocation de l'identité féminine, l'une se réalise dans la mort, l'autre dans le mouvement. L'une sauvée, l'autre perdue. Le vrai débat selon Chedid est ce qui se joue entre deux formes de l'être au monde féminin entre les forces de vie et le gouffre de la mort. Elle revendique sa position dans un va- et- vient entre pulsion de vie et pulsion de mort. Elle assume cette tension de se tenir « entre » sans défaillir.

Andrée Chedid écrit pour faire parler le corps que les coutumes et les normes répriment et pour réagir contre une vie tracée, un ordre établi. Elle décrit la condition de la femme arabe et sa libération. Son écriture s'impose comme urgence et comme besoin existentiel. Cette Égyptienne d'origine libanaise avait un style à elle, unique dans la littérature. Sa petite musique tient du rythme. Des noms de femmes préférés (Samya, Aléfa, Kalia, Nouza, Saddika, Marie...), des noms de lieux égrenés (Le Caire, Beyrouth, Paris) dessinent dans son œuvre un parcours bien particulier : Orient/Occident. Inlassablement, elle dévide les fils de son passé égyptien et libanais et retrace son présent parisien.

Bibliographie

- Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.
- Bellemin-Noël, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979
- Boustani Carmen, *Andrée Chedid, l'Écriture de l'amour*, Paris, Flammarion, 2016.
- Chedid, Andrée, *Romans*, (préface Jean-Pierre Siméon), *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1998.
- Les Saisons de passage*, Paris, Flammarion, 1996.
- L'Étoffe de l'univers, Poèmes*, (Préface Carmen Boustani) Paris, Flammarion, 2013.

À propos du lien Corps/Nature dans l'œuvre littéraire de Giuseppe Dessi (1909-1977)

Laura PISANO

Université de Cagliari - Italie

Résumé

La culture de l'environnement et de la nature, dans l'œuvre littéraire de l'écrivain italien Giuseppe Dessi interfère avec les processus de narration historique, *pars magna* de son œuvre, qui compare la nature et l'histoire, le corps et la nature, conduisant à des réflexions sans distinction entre le corporel et le social, le physique et le moral, le naturel et le culturel, le biologique et le sociologique.

Son roman majeur, *Paese d'ombra* (Mondadori, 1972 ; *Pays d'ombres*, Actes Sud, 1991), révèle le sens de son attachement profond à un environnement non contaminé à protéger et à préserver.

Comprendre et décrire les raisons pour lesquelles les femmes et les hommes admiraient la nature, l'aimaient même, l'appréciant non seulement à travers la vue, mais à travers les cinq sens, l'ensemble du corps : c'est là que réside sa capacité de description des sons, des odeurs, des goûts, des couleurs, en transmettant au lecteur sensations et présence.

Mots-clefs : Giuseppe, Dessi, corps, nature-littérature.

Abstract

The culture of environment and nature in the literary work of Giuseppe Dessi interferes with the processes of historical narration, a *pars magna* of his work which compares nature and history, body and nature, without distinction between the corporeal and the social, the physical and the moral, the natural and the cultural, the biological and the sociological.

His major novel, *Paese D'ombre*, Mondadori, 1972 (in French translation *Pays d'ombres*, Actes Sud 1991), reveals the senses of his profound adherence to an uncontaminated environment to be protected and preserved. Understanding and describing why women and man admired and loved that nature appreciating it not only through sight but through all five sense, that is, the body as a whole. Here lies Dessi's particular artistic ability, capable of permeating its naturalistic descriptions pervaded with sounds, smells, flavours, colors and transmitting sensations and emotions to the reader.

Keywords: Giuseppe, Dessi, body, nature-littérature.

1. Les caractéristiques du contexte narratif

L'écrivain italien Giuseppe Dessi commence, à la fin des années trente du XX^e siècle, un travail littéraire qui atteint son apogée dans les années soixante-dix, se caractérisant par un contexte narratif qui compare le corps et la nature dans le domaine historique. Il conduit à des réflexions significatives sur l'utilisation, par les êtres humains, des ressources en eau, des arbres, des bois ; sur l'incidence des catastrophes naturelles dans la transformation des terres ; sur l'importance des interventions de remise en état et d'assainissement de l'environnement en tant qu'opportunité d'interaction dialectique entre les intérêts publics et privés. Il s'intéresse à l'économie des arbres et à la transformation de l'habitat d'un territoire, sans jamais abandonner l'attention portée aux répercussions sur les comportements et sur la psyché même de l'être humain.

En particulier, son roman *Paese d'ombre* (Pays d'ombres) (1972), qui recourt toujours à des descriptions extrêmement précises des attitudes, tant physiques que mentales, des personnages, révèle le sentiment d'adhésion profonde du protagoniste aux lieux dans lesquels il vit, c'est-à-dire à un environnement merveilleux et non contaminé qu'il voudrait protéger et préserver.

La culture de l'environnement et de la nature, présente dans l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain, interfère avec les processus de narration historique, qui à leur tour en ont pars magna : son imagination dessine ce que l'on peut définir, avec Simon Shama, comme le « paysage de la mémoire » (Shama, 1998).

Après la mort de Dessi, en 1977, les développements de plus en plus riches des études historiques et anthropologiques sur les usages et les valeurs culturelles du corps en relation avec le contexte dans lequel il vit, nous invitent à explorer les comportements décrits par l'écrivain dans l'espace et dans le temps. L'intérêt pour les arbres, les plantes, les habitudes alimentaires, les traditions, les

vêtements, les animaux, se traduit par une immersion, une participation physique à l'environnement, grâce à certains passages importants dans lesquels le chemin parcouru à pied par ses protagonistes donne le sentiment d'être des créatures projetées dans un monde immense et beau. Ainsi, le paysage condense des couches d'innombrables histoires, incarnant l'histoire du temps pendant des dizaines de millions d'années, voire des dizaines de siècles. Comme l'a écrit David Le Breton, sociologue et anthropologue, théoricien du sens et de la valeur de la pratique de la marche (Le Breton, 2022 : p. 131), les paysages ont besoin de l'être humain pour exister, « sinon ils s'ennuient », leur pouvoir se désagrège, et ils meurent si personne ne les remet au monde, par son passage.

L'interrelation entre l'homme et la nature dans l'œuvre de l'écrivain que nous examinons ici, assigne aux plantes des comportements similaires à ceux des humains. Ces phénomènes sont bien décrits par les botanistes, les éthologues et les arboriculteurs. Un exemple en est fourni par le botaniste Stefano Mancuso, lorsqu'il écrit que la forêt n'est pas une collection d'arbres différents, mais « une communauté d'individus ». Les arbres, reliés par des réseaux racinaires complexes, échangent tout ce dont ils ont besoin, constituant « un magnifique exemple d'entraide » (Mancuso, 2020 : p. 72). Des mots qui attribuent, comme pour Dessì, la corporéité au monde végétal lui-même.

2. Le livre chef-d'œuvre et autres œuvres

Paese d'ombra, l'œuvre majeure de Dessì, cinquante ans après sa première publication dialogue parfaitement avec la science et la littérature d'aujourd'hui : elle offre un aperçu des interrelations avec les auteurs d'aujourd'hui qui étudient la nature et se montre en même temps en phase avec les auteurs du passé qui s'inspirent de la nature et du paysage, tout en décrivant les influences mutuelles avec les corps : des « promenades » de Rousseau (Rousseau, 1782) au *Voyage en Italie* de Goethe (Goethe, 1816-1817, 2 vol.), en passant par la *Recherche* de Proust (Proust, 1913-1927), par *L'étranger* et *La peste* de Camus (Camus, 1942, 1947).

Les critiques littéraires se sont souvent tournés vers l'analyse de l'œuvre de Dessì, interrogeant son âme écologique et l'examinant dans sa vocation d'historien, de tragédien et d'auteur de films.

Certains commentateurs, séduits par ses capacités à la limite du « réalisme », se sont même exercés à reconnaître, dans les personnages qu'il décrit, des personnes réellement vécues et à comparer des comportements imaginaires et des véritables histoires (Del Piano, 1986 ; Pittau, 2006).

La bibliographie de notre essai offre une sélection essentielle de la vaste critique développée sur son œuvre : parmi tous, l'historienne de la littérature italienne Anna Dolfi lui a consacré pendant tout sa vie universitaire un travail intense, avec d'innombrables livres, essais et interventions occasionnelles ; aussi que Franca Linari, italianiste, conservatrice des *Carnets* de Dessì. Dans leurs œuvres, on peut trouver de nombreuses références à la critique qui s'est développée à son sujet.

Rappelons brièvement les chapitres les plus importants de la vie de l'écrivain : il est né à Cagliari, en Sardaigne, en 1909 dans une famille aisée ; son enfance et son adolescence, très turbulentes car écolier et élève en difficulté, il vit à Villacidro, la village de montagne confinant avec la zone industrielle minière du sud-ouest de l'île, qui sera source d'inspiration pour une grande partie de son œuvre. Il interrompt ses études, puis les reprend. Il fréquente le lycée classique à l'âge de vingt ans et commence enfin ses études universitaires à Pise, où il entre en contact avec un environnement culturel stimulant. Après avoir obtenu son diplôme de la Faculté des Lettres, il se rapproche des intellectuels qui gravitent autour de la prestigieuse revue « Letteratura ».

Il enseigne dans diverses villes d'Italie, puis il obtient le poste d'inspecteur du Ministère de l'Éducation et plus tard de surintendant des études. Ses débuts en tant qu'auteur remontent à 1939 avec les nouvelles *La sposa in città* (La fiancée dans la ville) et le roman *San Silvano*. Suivent de nombreux titres, dont *Michele Boschino* (1942), *I passeri* (Les moineaux) (1953), *Il disertore* (Le déserteur) (1961).

Paese d'ombra (1972), reçoit le prestigieux prix « Strega » l'année même de sa publication. Le roman, considéré comme l'apogée de l'œuvre narrative de Dessì, a été traduit dans plus de 30 langues. Une importante recherche a été consacrée au vaste travail de traduction de ses œuvres dans de nombreux pays, sous la direction d'Anna Dolfi (Dolfi, 2013), qui a mis en évidence la présence éditoriale de Dessì en France – précieux l'essai de Beatrice Sica concernant les traductions en France (Sica, 2013 : pp. 23-37) – en Angleterre, en Espagne, en Allemagne, aux Pays-Bas, en Pologne, en Hongrie, en Ukraine, en Finlande, en Suède. L'ensemble de la recherche explique que, du point de vue des traductions, l'œuvre de Dessì ne se limite pas à la littérature, mais va aussi loin que les œuvres théâtrales, comme le conte dramatique en quatre actes *Eleonora D'Arborea* (1964).

En plus, il est auteur de documentaires pour la Radio et la Télévision italiennes, avec des drames dans lesquels il reprend des thèmes présents dans ses œuvres,

par exemple avec la fiction *La Trincea* (La tranchée) (1961) – réalisateur Vittorio Cottafavi – qui se déroule pendant la première guerre mondiale. L'écrivain réalise également, aux années soixante, d'autres productions : le documentaire *Vecchia Sardegna* (Vieille Sardaigne), situé à Tonara et Desulo, villages de Barbagia dans le centre de la Sardaigne, dans lequel il exalte le comportement féminin ; une série d'originaux de télévision tels que *Lisola dell'angelo* (L'île de l'ange) se déroulant pendant la seconde guerre mondiale ; *Il sale della terra* (Le sel de la terre) ; *La madre di nostra figlia* (La mère de notre fille), situé dans la plaine du fleuve Pô ; et enfin, le documentaire *Giovannino*, tourné par le réalisateur Massimo Mida, dont la voix narrative est celle de Dessì.

Il a été l'un des rares intellectuels à se consacrer à la télévision pour mener des enquêtes sur les problèmes du Sud : avec une équipe de télévision, il tourne *La Sardegna, un itinerario nel tempo*, (La Sardaigne, un itinéraire à travers le temps), en trois parties, écrit et interprété par lui, pour documenter le moment de transition, dans les années soixante, entre un monde archaïque intemporel et la modernité de l'affirmation de l'industrie sarde.

Il photographie sa propre situation entre l'appartenance à la culture européenne et la nécessité de revenir à ses origines, intellectuel qui ne s'enferme pas dans la sphère locale. D'autre part, il s'ouvre aux courants littéraires de l'Italie, de l'Europe et du monde, tout en s'exposant à des attitudes apparemment contradictoires, entre le départ et le retour dans ses lieux nats, entre le microcosme des environnements et des personnages décrits dans ses œuvres et sa propre vie passée ailleurs, en Italie continentale. Il reste toujours en contact avec les personnalités culturelles et les courants littéraires en vogue.

Il meurt à l'âge de 68 ans, en 1977, frappé par une tumeur.

Toutes ses œuvres contiennent des références fondamentales à l'histoire du XIX^e siècle et du XX^e siècle, qui lui est particulièrement chère : en particulier le roman *Il disertore*, projette les effets de la première guerre mondiale sur le microcosme du village sarde d'où sont originaires la protagoniste, une mère, et ses nombreux interlocuteurs.

Riche en suggestions et en références à l'histoire politique et sociale de la Sardaigne, le roman ne néglige certainement pas le trait essentiel du récit de l'écrivain, centré sur la description des individualités et des subjectivités dans la relation inséparable avec les lieux et l'environnement naturel de vie et de travail.

Tout aussi riche en références à une période historique que l'on peut situer dans l'entre-deux-guerres, *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* (Introduction à la vie de Giacomo Scarbo) (1959) est le roman qui met explicitement en lumière l'extraordinaire vocation de Dessì pour la recherche de l'identité des protagonistes par rapport aux éléments de la nature. *I passeri* (Les moineaux) se concentre sur l'histoire de la Sardaigne pendant la seconde guerre mondiale. Cependant, d'autres travaux de l'écrivain – par exemple les écrits dramatiques, conçus pour le théâtre, comme l'*Eleonora d'Arborea* – sont également projetés dans une période historique précise, beaucoup plus éloignée dans le temps : c'était l'époque des « Juges » sardes au Moyen Âge (IX-XV siècles), des représentants locaux de l'empereur byzantin, à la tête d'entités étatiques indépendantes, les « Giudicati », de véritables États démocratiques où les décisions étaient prises par les représentants du peuple réunis en parlement.

De ces Juges – au sens de souverains, qui vers l'an 1000 sont devenus autonomes et ont maintenu leur pouvoir sur les quatre royaumes sardes jusqu'au XV^e siècle (Ortu, 2005) – Dessì choisit la souveraine de son « Giudicato », Eleonora d'Arborea, pour élaborer et expliquer son intérêt pour l'histoire des racines de la « fierté nationale » des Sardes, de leur identité autonomiste, pour l'étude d'états d'esprit et d'aspirations politiques qui mûriront pleinement en eux-mêmes au XX^e siècle.

3. La perception sensorielle, l'appréciation esthétique

Dessì se distancie du vérisme de l'écrivaine sarde Grazia Deledda (Prix Nobel de la Littérature en 1926), ainsi que des œuvres d'autres écrivains à lui contemporains, sardes en particulier, dominés par le besoin d'une représentation dramatique et sombre de leur terre : ce qui émerge dans son travail, c'est plutôt l'attention à la lecture et à l'analyse de l'espace, le représentant à lui-même en dehors et à l'intérieur de la perception sensorielle, le schématisant pour l'offrir à l'appréciation esthétique, chargé de significations et d'émotions.

L'historien Alain Corbin a étudié en détail des aspects similaires, présents dans la littérature mondiale (Corbin, 2000 ; Corbin, 2001), qui peuvent nous aider à mieux comprendre la lecture du paysage contenue dans l'œuvre de Dessì : analyse de l'espace, réel et imaginaire, des lieux qui lui sont les plus familiers, inséparables de sa propre vie et des contextes naturels de son identité.

L'appréciation corporelle du paysage qui en découle peut renvoyer en même temps à une lecture collective, qui permet de gouverner l'environnement,

de l'ordonner, de le peupler de symboles de soi ; de se référer à une lecture individuelle, capable d'en faire le lieu de son propre bonheur, de sa prospérité, de sa sécurité ; d'évoquer constamment la présence du corps et des sens. Bref, il ne s'agit pas, aux yeux du lecteur, d'un paysage imaginaire, mais d'un paysage sensible et historique, traversé par ses personnages, qui sont souvent des hommes et des femmes du passé, réels ou imaginaires : de la Juge Eleonora d'Arborea à la roturière Mariangela Eca, de l'avocat Don Francesco Fulgheri au paysan Angelo Uras, du mineur Sante Follesa au comte Massimo Scarbo, en passant par le fermier Michele Boschino.

Le paysage de Dessì est composé d'endroits vierges, de forêts intactes, de bois feuillus gonflés de végétation, de rivières cristallines, d'eaux transparentes. Cela lui permet d'éviter l'anachronisme psychologique des observateurs eux-mêmes, qui sont des hommes et des femmes de ce passé, qui savent voir et nous faire voir, sentir et nous faire sentir, toucher et être touchés, savourer et nous faire savourer ce qui les entoure, comme les créatures animées de cette certaine époque historique.

Comprendre et décrire les raisons pour lesquelles ces hommes admiraient la nature, l'aimaient, l'appréciaient non seulement par la vue, mais aussi par les cinq sens, par tout le corps : c'est là que réside le potentiel artistique spécifique de Dessì, capable de peupler son paysage de sons, d'odeurs, de goûts, de couleurs et de transmettre au lecteur leur sensation et leur présence (Pisano, 2002 : p. 89).

L'expérience du toucher est aussi à mettre en relation avec la construction du paysage qu'il décrit. Le toucher concerne avant tout le pied, le rythme de la marche, les manières de tester le sol, de percevoir la physique du sol, d'apprécier la dimension de l'espace, et donc du paysage : le vent, la pluie, le soleil entrent dans cette activité sensible. Il n'est pas difficile d'imaginer un parcours sensible qui nous ramène aux lieux qu'il représente, notamment parce que ses descriptions sont celles que nous transférons, à la fin de la lecture, dans notre propre mémoire et dans le paysage culturel qui l'habite.

Dessì décrit le vent, le son des cloches, le bruit des bois, le ruissellement de l'eau dans une grotte, le grondement d'une cascade, le rinçage des vêtements dans l'eau du lavoir. Seule une sensibilité sensorielle profonde est capable de capter les énergies de la nature à travers les codes des sons. Il serait même possible de créer une sorte de catalogue des bruits décrits, qui sont aussi des bruits du paysage animal, humain et industriel : les bruits urbains et ceux du village, la sonorité des nouveaux métiers et le silence de l'ancien métier du berger. Le silence comme

solitude, le bruit comme vie collective et présence de l'autre. Les bruits de la rue, les bruits de pas, les voix. Les bruits des bois, des coups de feu des chasseurs, les cris et les craquements des feuilles et des branches et, d'après les expressions de Dessì, du « chant transversal et droit d'un merle », le craquement aigu des cisailles, « le grondement d'un feu qui aspirait tous les autres bruits », le retentissement des coups de hache des bûcherons, des freins de la charrette des charbonniers (Pisano, 2002 : p. 92).

Avec les mouvements de ses protagonistes, Dessì « ramène au monde » le paysage des lieux. Dans les promenades des hommes et des femmes, les rochers, les pierres, les sources, les ruisseaux, les forêts, les collines, les animaux, le vent, ne sont pas seulement ce qu'ils semblent être, mais aussi des « esprits » qui ne doivent jamais être maltraités et dont la protection doit être gagnée.

Aux protagonistes de *Paese d'ombra*, il assigne la tâche de marcher pour découvrir, utiliser, traverser, recevoir des bienfaits de la nature. L'horizon de la vie des femmes est esquissé à travers leur identité personnelle et sociale, et cela a été très bien souligné par ses principaux critiques (Contini, 1939 ; Dolfi, 1977 ; Tanda, 1992 ; Maxia, 1998 ; Manca, 2022) : le mariage, l'accouchement, sont le terme à partir duquel ou vers lequel le temps pour les femmes est mesuré et raconté.

Le mariage est un nœud stratégique de leur vie, une affaire de famille ou une affaire d'État (dans le cas d'Eleonora d'Arborea), avec tout l'ensemble des conformités et des règles.

Les choix individuels révèlent une préférence pour la famille conjugale intime (l'amour entre Angelo, un paysan, et Valentina, issue d'une famille bourgeoise, dans *Paese d'ombra* en est un exemple) qui apparaît à la fois dans les romans et dans les nouvelles (Dessì, 1945 ; 1959).

La ressource en eau est dramatiquement présente : l'eau signifie non seulement des cascades et des rivières, des lacs et des ruisseaux, mais aussi des zones humides, produisant un destin adverse, non seulement de toute activité productive, mais de la précarité même de la vie humaine. Le paludisme a un effet dévastateur sur les terres qu'il décrit, qui sont parfois humides et marécageuses : dans des cycles alternés et aléatoires, cette maladie fait des victimes parmi les paysans et les populations, ou propage des fièvres sous une forme endémique, sévissant surtout chez les travailleurs immigrés (charbonniers, mineurs) qui avaient moins de défenses génétiques contre la maladie.

L'eau est une ressource, parfois même un ennemi. Cette adversité environnementale spécifique rend particulièrement difficile la relation historique des populations entre l'élément eau et les économies qui en ont prospéré, relation souvent génératrice d'expériences négatives. La crue des cours d'eau apparaît clairement comme le résultat de plus en plus évident de la déforestation des montagnes : la destruction des bois et des forêts, la dénudation des pentes montagneuses et vallonnées, avec les conséquences connexes du ruissellement et de l'érosion des terrains escarpés, constituent le phénomène le plus significatif d'altération de l'équilibre environnemental, dans lequel la présence d'eau, immobile ou désordonné, y joue un rôle résolument important.

4. Le corps bouge : la marche comme dispositif narratif

Certains passages du roman *Paese d'ombra* sont révélateurs des intentions poétiques de l'écrivain visant à mettre en évidence et à questionner la relation entre le corps et la nature : intentions que l'on peut identifier dans les quatre parties dans lesquelles l'œuvre s'articule, où il n'est pas difficile de reconnaître le dispositif narratif de la marche utilisé pour faire ressortir le « corps à corps » des protagonistes avec la nature qui les entoure.

Une lecture de ce roman visant à se concentrer précisément sur cet aspect de la centralité du corps dans le récit de l'écrivain, a été consacrée, par notre choix, à l'occasion de la journée d'étude du 28 février 2023 à l'Université d'Aix-en-Provence intitulée : *Giuseppe Dessì : mémoire et géographies d'une écriture. Littérature, environnement et patrimoine*, organisée dans le cadre de la Journée d'études CAER, Axe 4 (Mémoire) par Yannick Gouchan et Maria Luisa Mura, avec les participants, entre autres, Anna Dolfi, Duilio Caocci, Davide Manca, Laura Pisano, Nicola Turi.

Le présent essai reprend, dans les pages qui suivent, notre intervention prononcée à cette occasion, ce qui pourrait être une invitation à la lecture de la traduction française du roman (Dessì, 1991) retraçant la vie du personnage protagoniste, Angelo Uras, de l'enfance à la vieillesse, dans le village de Norbio (où l'on peut apercevoir le Villacidro de l'écrivain), une des fresques les plus somptueuses et évocatrices de Sardaigne entre les années fin XIX^e, premier XX^e siècles.

Roman choral, *Paese d'ombra* c'est l'histoire d'un peuple dans l'une des périodes les plus dramatiques de la Sardaigne contemporaine, une histoire qui se passe « aussi à Norbio, comme dans d'autres pays du monde » selon un principe cher à Dessì, quand « chaque point de l'univers est aussi le centre de l'univers ».

Les premières pages du roman décrivent le longue et terrible parcours de la voiture de l'avocat Don Francesco Fulgheri tirée par le cheval devenu d'emblée sauvage, dont le mors a été criminellement desserré par un employé de l'avocat lui-même, Gerolamo Sanna. Sur la voiture, il y a, terrifié, l'enfant Angelo Uras.

L'épisode du cheval sauvage qui court précipitamment en traînant la voiture – ce qui conduit à la mort de l'avocat, dramatiquement jeté à terre – est une séquence « cinématographique » qui décrit en détail la nature, les lieux, le paysage traversé par la course téméraire du cheval, d'abord, puis par le retour d'Angelo à sa maison.

La description se déploie au fil des pages et des pages, malgré la frénésie de la précipitation. Tout est centré sur la vue. Nous voyons l'événement à travers les yeux de l'enfant : nous rencontrons le point d'eau, la route avec « sa poussière douce et chaude » puis le lit d'un ruisseau asséché ; le nuage de poussière qui se dépose après l'écrasement de la voiture. Enfin, nous voyons « les derniers rayons de soleil sous les branches des oliviers ».

S'ensuit le chemin de l'enfant perdu, qui se dirige à rentrer chez lui, rencontre d'abord la maison de Don Francesco dans la campagne de Balanotti, la maison même qui était leur destination. Nous apercevons la source d'eau près de la maison. Et c'est là que commence plus conscient le voyage de retour d'Angelo (Dessi, 2002 : p. 35) qui court alors, trouve le cheval, voit l'avocat immobile sur le sol : une longue séquence qui suit l'enfant sur le dos du cheval maintenant calme. Lorsqu'il rentre chez lui, il est accueilli par sa mère Sofia.

Toute la description est donc articulée et rendue possible par les déplacements, à pied et à cheval, qui alternent la ruée frénétique avec les mouvements lents qui permettent d'entrevoir le paysage à travers les comportements des deux protagonistes : Angelo et Don Francesco Fulgheri.

Dans la seconde partie du roman, un épisode voit le protagoniste se transformer, malgré lui, presque en fugitif, car il est suspecté de meurtre. Les pérégrinations d'Angelo, devenu jeune homme, dans les environs de sa ville sont dues aux soupçons, qui semblent s'accumuler sur lui, d'implication dans l'assassinat d'Àntola, un entrepreneur toscan.

Àntola est le responsable du site de déforestation dans lequel, d'ailleurs, Angelo lui-même exerce des fonctions de contrôle : avec lui un contrat avait été conclu pour la coupe de la forêt afin de procurer le bois nécessaire à la fonderie de métaux de Norbio (Dessi, 2002 : p. 116). L'entrepreneur ne semble pas respecter ce contrat, créant des zones d'extermination de la forêt et de vif mécontentement parmi les habitants.

Dans cet épisode, Angelo erre dans le village et ses alentours, surpris et effrayé par les rumeurs qui le soupçonnent de meurtre. Dessì exploite le développement de ses mouvements pour aborder le thème des risques présents dans le monde agro-pastoral sarde de la fin du XIX^e siècle (Dessì, 2002 : pp. 160-163 et 170-173).

Angelo se déplace, ici et là, pour se cacher d'une probable enquête contre lui, mais aussi pour échapper aux rumeurs des autres villageois. Lui-même ne semble pas accorder d'importance à ces accusations : il s'agit donc d'une errance imprécise, la recherche d'un refuge près de sa petite amie Valentina, avec des mouvements contradictoires et presque aléatoires. De cette façon, un motif particulièrement important est introduit dans le roman : le phénomène du banditisme ou, si l'on veut, la facilité avec laquelle les jeunes bergers et éleveurs sardes pouvaient soudainement devenir des « criminels » et finalement des bandits. Publié en 1972, le livre avait connu sa gestation dans les années de l'enquête parlementaire créée en 1969 pour faire la lumière sur le phénomène de la criminalité en Sardaigne : meurtres, vol de bétail, graissages, enlèvements à des fins d'extorsion. Le banditisme était devenu inquiétant aux années soixante. Le rapport de la Commission, présidée par le sénateur Giuseppe Medici, a été présenté au Sénat et publié juste en 1972 (Medici, 1972).

Dessì, qui a vécu sa vie d'écrivain en entretenant des contacts fréquents avec le journalisme culturel et politique militant – comme celui représenté par le journal « Rinascita Sarda », une revue culturelle du parti communiste en Sardaigne ; par la revue « Rinascita », par le quotidien « L'Unità », organes de presse nationaux de ce parti – il ne pouvait qu'être sensible à ce problème. Les pages consacrées au comportement d'Angelo Uras et de la population de Norbio, tous soudainement confrontés au risque d'un précipice « criminel » qui, heureusement, sera évité, en sont un reflet éloquent.

Cependant, l'écrivain développe l'histoire pour montrer les aspects les plus problématiques, c'est-à-dire le risque très sérieux pris par le protagoniste de tomber dans une dérive criminelle. La campagne, la nature, l'errance sont l'arrière-plan, l'intrigue dans laquelle se développe l'histoire du banditisme sarde, à laquelle non seulement la littérature, depuis Deledda, mais aussi le cinéma des années '60 (De Seta, 1961) avaient donné une grande importance dramatique.

Passons à la description de la marche dans la troisième partie du roman : Angelo emmène sa mère malade Sofia à la campagne à Aletzi, l'une des propriétés héritées de Don Francesco Fulgheri. Nous avons une approche encore différente de la marche et de la marche à la campagne, en vue d'une recherche, plus ou

moins consciente, de guérison (Dessi, 2002 : p. 269). Il en ressort que Sofia, femme qui n'est jamais allée à l'école, qui n'ait pas étudié, pas rejoint des formes de sensibilisation culturelle, et « n'ait jamais apprécié la beauté de la nature », devant la double vallée pleine d'arbres et d'eau « n'a pas pu retenir son enthousiasme ». Sofia vit, avec l'attention soudaine et accrue à l'environnement, un état de suspension, de vacances d'elle-même, d'apaisement de tous ses soucis, en premier lieu ceux de sa propre santé. Parce que parcourir les chemins c'est dire prendre distance, en un certain sens, de sa propre histoire, abandonner les problématiques de la maladie, s'ouvrir à la nature.

Et la marche est aussi un voyage à l'intérieur de la pensée, de la mémoire : en effet, Sofia est ramenée « à l'époque de sa jeunesse, quand son mari la prenait sur son dos ou sur la charrette et qu'elle se joignait aux femmes qui binaient la terre ou étaient en train de défricher un champ de mauvaises herbes, et se sentait jeune, forte, résistante au vent et à la pluie ».

Sofia, grâce à son fils, laisse derrière elle sa maison et ses soucis pour se lancer dans un voyage, même si ce n'est que pour quelques heures, ce qui est une distanciation d'elle-même, au sens réel et symbolique, une façon de voir les choses différemment, une façon de soulager. Elle fait un effort à la mesure de ses possibilités physiques, un effort qui renouvelle un sentiment de découverte de soi, une harmonisation des rythmes du corps et de la pensée. Elle suit un chemin de réconciliation avec le monde, elle interrompt mentalement son histoire douloureuse, elle la dilue : le mouvement du corps est un mouvement d'une pensée qui sort de l'impasse dans laquelle elle vit.

L'accent que Dessi met sur les herbes à ce stade est révélateur de « l'utilité », de l'implication pratique d'aller à la campagne, pour obtenir des herbes à manger, se renforcer, chercher quelque chose d'alternatif aux médicaments. Mais il est aussi révélateur de la généralisation des pratiques sociales parmi les populations des campagnes qui ont naturellement vécu des comportements d'intégration à la nature, à tel point qu'elles ne distinguaient aucune opposition entre la vie domestique, la vie rurale et la vie urbaine.

Dans la quatrième partie du roman, la dernière description, peut-être la plus complexe de la marche, est celle du mineur Sante Follesa, qui nous plonge dans l'histoire du développement industriel de la Sardaigne et des coûts humains qu'il a entraînés. Suivre son chemin vers la participation aux luttes ouvrières du bassin industriel de l'île au début du XX^e siècle, permet à Dessi d'introduire l'histoire de la classe ouvrière, non seulement en Sardaigne, mais dans toute l'Italie, pour les répercussions nationales que ces luttes, et surtout le massacre des mineurs de

Buggerru en 1904, ont eu sur tout le pays (Procacci, 1970). Le voyage du mineur de Norbio à Buggerru et son retour à Norbio, après le massacre, se déroulent, en partie à pied, en partie avec des moyens de fortune (Dessì, 2002 : p. 332 et suiv.). Un parcours qui donne à l'écrivain l'occasion de parler des luttes ouvrières qui, à l'automne 1904, avaient atteint des tensions dramatiques : les mineurs, unis dans une manifestation contre les dispositions patronales qui visaient à réduire la durée de la pause entre les deux équipes de travail, le matin et l'après-midi, furent les victimes du massacre engagé par l'armée, appelée par la direction de la minière à intervenir pour mettre fin à la proteste.

Cela a été suivi par la proclamation immédiate de la première grève générale en Italie.

Le chemin du mineur Sante Follesa, du village « imaginaire » de Norbio dans lequel se cache Villacidro, jusqu'à Buggerru, et le retour au village, a mérité la reconstitution avec une carte géographique qui le rend visible et plausible (Pisano, 2002 : p. 122-125). Il semble exprimer un lien, une alliance, une solidarité de la classe ouvrière de Sulcis-Iglesiente avec la classe paysanne et pastorale de Norbio et de ses campagnes. Dans ces dernières pages, il est évident que la lecture de l'histoire italienne et de la relation entre la ville et la campagne se réfère à l'interprétation donnée par Antonio Gramsci.

C'est peut-être aussi là, dans ces descriptions de chemins et de dépassements de distances réelles et imaginaires, dans ce fond tacite, que réside l'efficacité de toute la quatrième partie du roman, dans laquelle en fin de compte la résolution, ou plutôt l'intention manifestée par l'ouvrier-mineur, est de s'en aller, d'emmener son corps ailleurs, d'émigrer, d'entreprendre un nouveau chemin pour retrouver les travailleurs du Nord, parmi lesquels il pourra poursuivre les batailles et les chemins auxquels il croit.

Conclusion

La capacité de l'écrivain à ramener – pour nous qui avons toujours été habitués à la primauté de la vue, depuis la Renaissance – une appréciation de l'espace comme résultat d'une activité multisensorielle, est certainement ce que ses œuvres nous amènent à mettre en évidence, en utilisant les outils de notre compétence.

D'un point de vue étymologique, il y a, de toute évidence, une racine commune entre « pays » et « paysage », qui sont les deux pôles à l'intérieur desquels sont célébrées de nombreuses œuvres de Dessì, dont les titres rappellent constamment

le paysage, la nature, l'homme en contact avec la nature : *San Silvano*, *Michele Boschino*, *Paese d'ombra*, *I passeri*, *Come un tiepido vento*, *Lei era l'acqua*, *L'isola dell'angelo*, etc. Il ne lui échappe pas, cependant, que souvent le corps humain attaque ce paysage et, pour les raisons les plus diverses, l'endommage, le défigure au point de le blesser et de le rendre méconnaissable.

Dessì est auteur particulièrement analysé par les critiques littéraires en Italie et à l'étranger, qui a maintenu les sommets du succès éditorial même après sa mort, en 1977. Plusieurs facteurs ont probablement joué en faveur de cette affirmation incontestable de sa part : avant tout la capacité d'utiliser formes diverses de narration et de communication qui ne se limitent pas aux romans et aux nouvelles, puisqu'il est également poète, essayiste, réalisateur, documentariste et enfin peintre. De plus, depuis 1986, le « Prix littéraire Giuseppe Dessì » attire l'attention sur lui chaque année, récompensant des auteurs en italien pour la fiction et la poésie.

En 1999 a été créée la Fondation Giuseppe Dessì, basée à Villacidro – la ville de la province de Cagliari, source d'inspiration fondamentale pour l'écrivain, d'où sa famille est originaire – engagée dans d'innombrables initiatives. Enfin, en 2019, le Parc littéraire qui lui est dédié a été créé dans le cadre du système des Parcs littéraires en Italie, dans le but de sauvegarder et de valoriser les lieux d'inspiration de l'auteur, et les éléments les plus importants du patrimoine culturel et environnemental du territoire, tout en en faisant un moteur économique.

Un regain passionné d'attention à son égard conduit, par l'initiative de ces organismes culturels, à des visites et à des promenades dans les lieux qu'il a décrits, sur le mont Linas et dans les environs de Villacidro, impliquant un très grand territoire de la province du sud de la Sardaigne inclus dans le Parc Géomnier préexistant qui comprend les municipalités de Villacidro, Guspini, Arbus, Buggerru, Fluminimaggiore et San Gavino.

Bref, Dessì exprime un important héritage culturel, qui a encore tant à nous dire et à nous révéler. Le travail d'étude et de connaissance de son œuvre semble destiné à se poursuivre et à se développer de plus en plus.

Bibliographie

Oeuvres de Giuseppe Dessì

- (1939) *La sposa in città*, Modena, Guanda.
- (1939) *San Silvano*, Firenze, Le Monnier.
- (1942) *Michele Boschino*, Milano, Mondadori.
- (1945) *Racconti vecchi e nuovi*, Roma, Einaudi.
- (1955) *I passeri*, Pisa, Mondadori.
- (1957) *La ballerina di carta*, Bologna, Cappelli.
- (1957) *Isola dell'angelo e altri racconti*, Roma-Caltanissetta, Sciascia.
- (1959) *Racconti drammatici*, Milano, Feltrinelli.
- (1959) *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, Milano, Mondadori, 1973.
- (1961) *Il disertore*, Milano, Mondadori.
- (1966) *Lei era l'acqua*, Milano, Mondadori.
- (1972) *Paese d'ombre*, Milano, Mondadori ; (2002, Nuoro, Il Maestrale) ; en traduction française *Pays d'ombres*, Actes Sud, 1991.
- (1978) *La scelta*, Milano, Mondadori.
- (1989) *Come un tiepido vento*, Palermo, Sellerio.
- Diari 1926/1931*, Roma, Jouvence, 1993.
- Diari 1931/1948*, Roma, Jouvence, 1998.
- Diari 1949/1951*, Firenze, FUP, 2009.
- Diari 1952/1963*, Firenze, FUP, 2011.
- Diari 1964/1977*, Firenze, FUP, 2011.
- L'uomo al punto*, in "Terzo programma", n. 1, 1961.
- (1964) *Eleonora d'Arborea*, Milano.
- (1965) *La trincea*, in *Drammi e commedie*, Torino.
- (1987) *La donna sarda*, in *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, Cagliari, Ed. Della Torre, pp. 47 e 50.
- Sardegna, una civiltà di pietra*, en collaboration avec F. Pinna, A. Pigliaru, Roma, 1961
- Scoperta della Sardegna*, Milano, 1965.
- Narratori di Sardegna*, en collaboration avec N. Tanda, Milano, 1965.

Sélection d'essais sur Giuseppe Dessì

- Contini, G. (1939) *Inaugurazione di uno scrittore*, in Contini, G. (1974) *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi.
- Dolfi, A. (1977) *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Firenze, Nuove edizioni Vallecchi.
- Del Piano, L. (1986) *Le persone e i luoghi di Paese d'ombre*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari", Nuova serie, 1986, vol. II, pp. 173-188.
- Tanda, N. (1992) *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, Roma, Bulzoni.
- Maxia, S. (1998) *Prefazione a Paese d'ombre*, Nuoro, Ilisso.
- Pisano, L. (2002) *Paesaggi sensibili e paesaggi della memoria*, in G. Marci, L. Pisano, *Giuseppe Dessì: I luoghi della memoria*, Cagliari, CUEC, pp. 87-120.
- Marci, G., Pisano, L. (2002) *Giuseppe Dessì: I luoghi della memoria*, Cagliari, CUEC.
- Pittau, M. (2006) Discours prononcés en <http://www.parrocchiasantabarbara.it/giornali/anno06/giugno-06/10-06-06.htm>.
- Dolfi, A. (sous la direction), (2013) *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni*, Firenze, Firenze University Press.
- Sica, B. (2013) *Giuseppe Dessì in Francia*, in Dolfi, A. (sous la direction), (2013) *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni*, Firenze, Firenze University Press, pp. 23-37.
- Manca, D. (2022) « Io amo questi luoghi ». *La personalità e l'opera di Giuseppe Dessì*, Filologia della letteratura degli italiani, Sassari, Edes.

Autres travaux et documents

- Rousseau, J.J. (1782) *Les rêveries du promeneur solitaire* ; édition italienne : *Le passeggiate del sognatore solitario*, (2016) Milano, Feltrinelli.
- Goethe, (1816-1817) 2 voll., *Italienische Reise*; édition italienne : *Viaggio in Italia* (1983), Milano, Mondadori.
- Proust, M. (1913-1927) 7 voll., *À la recherche du temps perdu*, Paris, Grasset – Gallimard
- Camus, A. (1942), *l'Étranger*, Paris, Gallimard.
- Camus, A. (1947) *La Peste*, Paris, Gallimard.
- De Seta, V. (1961) *Banditi a Orgosolo*, Film, Titanus.
- Procacci, G. (1970) *La lotta di classe in Italia agli inizi del secolo XX*, Roma, Editori Riuniti
- Medici G. (1972) *Relazione del Presidente della Commissione Parlamentare d'inchiesta sui fenomeni di criminalità in Sardegna*, Roma, Tipografia del Senato.
- Schama, S. (1998) *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori.

- Corbin, A. (2000) *Historien du sensible. Entretiens avec Gilles Heuré*, Paris, Ed. La Découverte.
- Corbin, A. (2001) *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel.
- Ortu, G.G. (2005) *La Sardegna dei Giudici*, Nuoro, Maestrale.
- Mancuso, S. (2020) *La pianta del mondo*, Roma, Laterza.
- Le Breton, D. (2020) *Marcher la vie. Un art tranquille du bonheur*, Paris, Editions Métailié ; édition italienne (2022) *La vita a piedi. Camminare. Una pratica della felicità*, Milano, Raffaello Cortina.

N.B.:

Cette bibliographie se limite aux ouvrages cités dans l'essai.

De précieux et riches catalogues des œuvres de Dessì et sur Dessì peuvent être consultés sur le lien édité par la Fondation Dessì : <https://www.fondazione-dessi.it/giuseppe-dessi/bibliografia/>.

Aussi que sur Wikipédia, https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Dessì.

in <https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-dessi/> ; aussi que sur d'autres sites web tels que : <http://www.parrocchiasantabarbara.it/giornali/anno06/giugno-06/10-06-06.htm> ; <https://www.teche.rai.it/196307//il-viaggio-in-sardegna-di-giuseppe-dessi/>.

Anorexie mentale ou quand le corps ne répond plus dans *Jours sans faim* de Delphine de VIGAN

Christel FAHD
Université libanaise et USEK

« Nous habitons notre corps avant de le penser. »
Albert Camus

Résumé

Le premier roman de Delphine de Vigan, *Jours sans faim* publié en 2001, où Laure une jeune fille de vingt-ans est hospitalisée pour anorexie mentale, apparaît aujourd'hui comme « un chapitre en creux »¹ de son roman *Rien ne s'oppose à la nuit* paru en 2011 relatant la vie perturbée que fut celle de sa mère atteinte de maladie mentale.

Dans cette autofiction, le lecteur se demande non seulement ce qui a poussé cette jeune femme à l'autodestruction mais pour quelles raisons son corps est réticent au traitement bien qu'elle suive religieusement les prescriptions du corps médical en l'occurrence ceux du médecin dévoué et compatissant.

Pourquoi le corps refuse de grossir, frôlant ainsi la mort, malgré les quantités estimables de nourriture ingurgitées et l'ensemble des soins médicaux prodigués ?

L'article suivant propose d'étudier, dans un premier temps, le corps de Laure tel un réceptacle réagissant aux maltraitances vécues lors de l'enfance. Il s'agit d'analyser la constellation familiale, « le fil rouge » qui relie ce corps au père et à la mère, qui provoquerait le refus de s'alimenter chez la jeune femme. Dans un deuxième temps, il est question de comprendre pourquoi le fait de s'abstenir de nourriture prend la forme d'une victoire procurant à la protagoniste une

1 Terme utilisé dans la postface.

sensation de force et de jouissance. Enfin, l'article montrera comment l'anorexie mentale, synonyme d'auto sabotage, serait un appel au secours auquel seule la malade peut répondre en décidant de se sauver ou pas.

Mots-clefs : corps, anorexie, père, mère, vie et mort.

Abstract

Published in 2001, Delphine de VIGAN's first novel *Days Without Hunger* (Jours Sans Faim), featuring Laure, a 20-year-old woman, hospitalized for mental anorexia, appears today as "an additional chapter"² of her 2011 novel *Nothing Opposes the Night* (Rien ne s'oppose à la nuit), recounting her mother's struggles with mental illness throughout her life.

In this autofiction, the reader is not only brought to question what pushes this young woman towards self-destruction, but also the reasons why her body is so resistant to treatment, despite her adhering religiously to the medical *corps's* prescriptions, in this case those of the dedicated and compassionate doctor.

Why does the body refuse to gain weight, to emancipate itself, despite the quantities of ingurgitated food and the provided medical care? The following article proposes to study, initially, Laure's body as a receptacle reacting to the abuse experienced during childhood; how the familial "constellation", the "red string" tying this body to its mother and father, affects this young woman's ability to nourish herself properly. Secondly, it is a question of understanding why abstaining from food becomes a form of victory, procuring a certain sense of enjoyment to the protagonist.

Lastly, this article will demonstrate how mental anorexia, the synonym of self-sabotage, can take the shape of a cry for help, to which only the patient's will to either save themselves or not, can respond.

Keywords: Body, anorexia, father, mother, life and death.

2 Term used in the afterword.

1. Figures parentales toxiques

Trouble du comportement alimentaire qui se manifeste par la restriction de la nourriture, ayant des effets désastreux sur la santé, mettant même en danger la vie du malade, l'anorexie est l'incapacité qu'a le souffrant de manger. Ce mal exprimant la perturbation de la personnalité est souvent lié au contexte familial et au vécu de l'individu.

Dans *Jours sans faim* Laure « devenue un squelette de trente-six kilos pour un mètre soixante-quinze. » (De Vigan, 2009, p. 16-17) est hospitalisée pour anorexie mentale. Son corps en porte les séquelles : « Ses jambes ne la portent plus. », « Elle a vidé ce corps de sa vie » et « Les os lui transpercent la peau. » (De Vigan, 2009, p. 17).

Nous sentons chez elle une souffrance au-delà de celle du corps. Elle est incapable de vivre normalement d'où son internement : « Parce qu'elle y est allée trop loin et que le corps ne peut plus y arriver tout seul. » (De Vigan, 2009, p. 18) Laure a besoin d'aide. Elle est entre la vie et la mort. Sa maigreur devient un poids pour elle. Elle tombe dans le métro et n'arrive plus à s'asseoir.

Il faut savoir que Laure a vécu une enfance difficile d'où le fait qu'elle soit perturbée. Fille de parents divorcés, « toxiques tous les deux » comme elle le dit, (De Vigan, 2009, p. 21.) elle voudrait les blesser dans leur chair, « leur balancer en pleine gueule son corps ». (De Vigan : 2009, p. 21.) Mais c'est à elle qu'elle fait le plus mal. C'est elle qu'on hospitalise car son corps n'en peut plus. Sa maladie est un appel au secours, une forme de vengeance envers ses géniteurs dont elle paye le prix.

Laure est internée mais ne bénéficie d'aucun support psychologique ni familial. Dans *L'énigme de l'anorexie*, Hilde Bruch explique l'urgence de résoudre les problèmes familiaux avant de soigner l'anorexie : « Le processus de l'anorexie mentale est si étroitement lié aux modèles anormaux d'interaction familiale qu'un traitement réussi doit toujours inclure la résolution des problèmes familiaux sous-jacents [...] » (Bruch, 1983, p. 133)

Laure a une mère malade et indifférente qui parle peu. Le père quant à lui, est violent. Il ne fait que les injurier, elle et sa petite sœur Louise. Très tôt, Laure se sent responsable de sa sœur. Pour Louise, Laure est un repère, un modèle auquel s'attacher. Laure endosse la persona³ de la sœur aînée, la bonne élève

3 Masque que l'individu revêt en société.

« qu'est-partie-faire-de brillantes-études-à-Paris », (De Vigan, p. 78.) celle qui veut protéger sa sœur de leurs parents malfaisants. Mais ce masque, étant trop lourd, finit par tomber. En tombant malade, Laure ressent une trahison envers sa petite sœur.

Elle a laissé Louise qui ne lui pardonnera pas. Elle porte ça en elle, elle est coupable de cet abandon, coupable à en crever. Une douleur qui la ronge avec d'autres. (De Vigan, p. 75)

En effet, les deux jeunes filles, depuis leur tendre âge, affrontent des parents perturbés et perturbants à savoir la maladie mentale de leur mère et les cris du père.

Elle a honte de ce qu'elle est, de ce qu'elle n'est plus. Pour Louise, elle [Laure] était un repère, une attache, une protection. Toutes les deux, elles faisaient corps⁴. Laure l'a trahie. Elle est tombée malade, malade comme eux, malade dans sa tête. La pire des choses. (De Vigan, p. 78.)

Toutes les deux ont vécu la maltraitance du père et ses injures : « *Elle raconte la violence de son père. La violence des mots. Des nuits entières avec Louise, autour de la table. A compter les miettes pendant qu'il les insulte sans même sans rendre compte, salopes putes merdeuses.* » (De Vigan, p. 46) Le père de Laure souffre d'être mal-aimé. Ce mal le ronge alors il détruit tout autour de lui. La violence du père se retourne contre Laure. Quand il n'est pas là, elle devient violente envers elle-même. L'anorexie s'apparente à une brutalité exercée sur le corps, contre lui. « *Elle rumine. Des mots. Les mots de son père, comme des météorites. Les mots de sa mère aussi, des mots rares, en abyme.* » (De Vigan, 2009, p. 49.)

Nous pouvons considérer aussi que le silence de la mère est d'une violence extrême. Son silence fait autant mal sinon davantage que les insultes du père. « *Chez leur mère, au moins, ce n'est pas la conversation qui tue. Une vingtaine de mots en un week-end.* » (De Vigan, p. 76) Laure a faim des paroles de sa mère. C'est ce manque d'attention et d'amour qui lui fait mal. « *Elle avait besoin d'être nourrie, portée, enveloppée.* » (De Vigan, p. 49)

Laure est non seulement confrontée au mutisme maternel mais au désir de cette dernière de mettre fin à ses jours.

Quand Laure était enfant, sa mère voulait mourir. Elle parlait du suicide comme d'un acte très noble mais très triste aussi. [...] Sur le miroir de la salle de bains, au

4 C'est nous qui soulignons.

rouge à lèvres, elle avait écrit : « je vais craquer. » Pendant des jours, des semaines peut-être, Louise et Laure se sont lavé les dents avec la mort de leur mère tatouée sur leur visage. (De Vigan, p. 98)

La présence d'une mère suicidaire ne peut qu'entraîner un comportement destructeur chez l'enfant et plus tard l'adulte qu'est devenue Laure. La mort est omniprésente. Elle devient une hantise. D'autant plus que plus d'un membre de la famille maternelle s'est donné la mort dont un des oncles maternels qui s'est tiré une balle dans la tête. C'est dans cette ambiance morbide que grandit Laure.

De plus, la mère ingurgite la nourriture, boit des bouteilles de bière et urine dans son pantalon Elle est renvoyée au stade anal. L'état régressif de la mère n'est pas sans impact sur ses enfants. L'atmosphère est insoutenable ce qui pousse Laure à vouloir fuir la maison maternelle : « *Ce jour, peut-être, elle a su qu'elle s'en sortirait, qu'elle sortirait de tout ça*⁵. » (De Vigan, 2009, p. 76) La mère est coincée dans le « ça » comme si c'était elle l'enfant et Laure l'adulte. Par conséquent, Laure serait la mère de sa propre mère ce qui a priori paraît complètement absurde.

Selon Jacques Lacan, Laure souffrirait du manque du manque ; l'impossibilité d'assouvir son besoin de la mère car même présente, la mère n'occupe pas son rôle. Dans *Elle mange rien*, Mina Bourras précise ce fait :

L'anorexie n'est pas une question de nourriture et de manger, elle est manque de manque ailleurs : dans la demande de l'Autre (des parents, des ancêtres) dans l'offre de l'autre. (Bourras, p. 90)

Nous pouvons avancer l'hypothèse que Laure est tombée malade dans le but qu'on s'occupe d'elle afin de guérir des blessures de l'enfance, de ce manque d'amour dont elle fut privée enfant.

Néanmoins, en devenant anorexique, Laure punit sa mère, celle qui lui a donné vie en mettant en danger le produit qu'est son corps et que sa mère a mis au monde. De ce fait, elle désire mettre à mort ce que la mère a donné à la vie. Sans le savoir, ne pas manger c'est contrecarrer la mère censée être nourricière, c'est vouloir la châtier et lui faire du mal car Laure est issue de cette femme.

Dans *Elle mange rien* Mina Bourras précise que : « *Dans la plupart des cas, la demande de l'Autre [...] est et reste avant tout demande dans son sens le plus pur, demande d'amour.* (Bourras, 2023, p. 87.) Or, la mère de Laure ignore l'appel au secours de sa fille.

5 C'est nous qui soulignons. Le ça freudien comprend ici l'ensemble des pulsions sexuelles et infantiles.

Par ailleurs, Laure est téléguidée par son corps. En se faisant du mal, elle acquiert une certaine satisfaction « *Je ne sais plus rien faire d'autre que brûler mon corps à l'intérieur, ça me donne l'impression d'avoir chaud.* » (De Vigan, 2009, p. 97.)

En se faisant interner à l'hôpital, Laure subit un traitement purement physiologique et non psychique. On lui donne à manger dans une sonde mais personne ne sait pourquoi malgré des efforts apparents, elle ne grossit toujours pas.

Le lendemain, à la pesée, Laure a perdu du poids. Malgré tous les efforts du week-end. Malgré la sonde qu'elle a rebranchée pour la nuit. Elle se sent piégée dans un corps qui la domine. (De Vigan, 2009, p. 81.)

Comme nous l'avons dit précédemment, quand la mère apprend que sa fille souffre d'anorexie, elle n'éprouve aucune empathie. Au contraire, au lieu de l'apaiser elle lui débite l'histoire de ses propres malheurs :

Elle dit tu n'as pas le droit de parler comme ça, Laure, toi que le monde aime, toi que le monde entoure, imagine, Laure, ce que j'ai vécu moi, internée à trente-trois ans, séparée de mes deux filles. Imagine ce que cela représente pour une femme de se retrouver chez les fous, de perdre son boulot, son appartement, ses enfants. Imagine la solitude, l'enfermement. Crois-moi, je reviens de loin, de plus loin que toi. (De Vigan, 2009, p. 110-111)

C'est comme si la mère jalousait sa fille du fait qu'on s'occupe d'elle. Il n'est plus question de protection maternelle mais de rivalité, de qui a le plus souffert. Dans *l'anorexique et son corps*, Bernard Brusset cite Hilde Bruch qui attribue « *l'absence de perception des sensations normales dues aux besoins du corps à un défaut d'apprentissage par la mère. Dans la même optique, on invoque un défaut d'empathie maternelle.* »

La seule personne qui s'occupe de Laure est le médecin qu'elle baptise le « *sauveur d'âmes* ». (De Vigan, 2009, p. 81) Il incarne le père protecteur, celui dont Laure fut privée. Pour lui, elle est prête à rester des jours sans fin⁶ à l'hôpital.

Dans *Anorexie, boulimie, pourquoi ?* Margo Maine explique comment la faim du père inassouvi entraîne des séquelles.

La faim du père est ce désir profond et persistant d'un lien émotionnel avec le père que connaissent tous les enfants [...] Nous emploierons ici l'expression « faim

6 C'est nous qui soulignons.

du père » pour parler de ce besoin inassouvi d'une relation avec le père, besoin qui, chez les jeunes filles et les femmes, se traduit souvent par des conflits liés à l'alimentation et au poids. (Maine, 2001. p. 25)

Laure reporte sur le médecin, l'amour non vécu ou mal vécu avec le père. Ce phénomène en psychanalyse s'appelle le transfert⁷ ; il désigne le processus durant lequel les sentiments et les désirs envers les premiers objets du sujet, le plus souvent les parents, sont transposés vers une autre personne.

Par conséquent, Laure attend chaque soir le médecin pour lui confier ses peines et pleurer. Elle voudrait qu'il la serre dans ses bras. Il incarne la figure du père bienveillant dont Laure fut privée. Elle aimerait qu'il soit fier d'elle.

« Si je pouvais, comme ça, d'un coup de baguette magique, t'offrir dix kilos, est-ce que tu les accepterais ? »

Sous son regard elle baisse les yeux.

Elle dit non. Il sourit et elle voudrait être dans ses bras. » (De Vigan, 2009, p. 94)

Mais c'est Laure, toute seule, qui doit entreprendre ce processus de guérison. Le médecin qui incarne le substitut paternel, ne peut sortir de son cadre professionnel au grand dam de Laure.

Il sait ce besoin qu'elle a de lui, mais il la laisse aussi se battre seule, il faut qu'elle apprenne, qu'elle comprenne. Le docteur Brunel maintient la pression. Quand il s'approche d'elle, il garde les mains dans les poches. Il ne la prendra jamais dans ses bras, elle doit s'y résoudre. (De Vigan, 2009, p. 102)

2. La victoire dans « Elle mange rien »

Dans cette optique, le corps de Laure crie famine mais elle se sent forte. Forte du lien désormais coupé avec ses parents. Dominer son corps c'est s'éloigner encore plus de ses parents en l'occurrence la mère. Comme nous l'avons dit auparavant, elle tente de mettre à mort ce corps auquel la mère a donné la vie. Ainsi, l'anorexie, serait une forme de punition implicite contre ses parents qui se sont mal occupés d'elle voire l'ont maltraitée.

Dans son article « l'anorexique et son corps », Bernard Brusset affirme qu' « il est nécessaire de distinguer plusieurs dimensions de la perception du corps, selon

⁷ Dans *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Freud définit le transfert ainsi « Cela signifie que [le patient] déverse sur le médecin un trop-plein d'excitations affectueuses, souvent mêlées d'hostilité, qui n'ont leur source ou leur raison dans aucune expérience réelle ; la façon dont elles apparaissent, et leurs particularités, qu'elles dérivent d'anciens désirs du malade devenus inconscients. »

leurs spécificités. Non exclusives, elles déterminent le désir de le contrôler, de le réduire, voire de le sacrifier. » En refusant de s'alimenter, Laure contrôle son corps ; le jeûne devient une forteresse.

Chaque matin, Laure se bat encore contre la tentative du ventre vide, du ventre mort [...] elle savoure ce petit vide qui lui rappelle l'ivresse du jeûne. ... elle doit renoncer au gouffre qui l'appelle. (De Vigan, 2009, p. 52)

Ce petit vide est le rien dont parle Lacan. Dans « l'anorexie le dernier enseignement donné par Lacan », Domenico Cosenza explique le rôle du rien « *qui a ici la fonction d'incarner un objet purement symbolique, un signifiant pur, signifiant de l'irréductibilité du désir aux objets du besoin et de la jouissance* ».

Dans « Anorexie et filiation », Claudine Veuillet-Combié et Emmanuel Gratton évoquent le rien que mangent les anorexiques déjà établi par Lacan :

C'est aussi à propos de l'anorexie sous sa forme classique, lorsque la féminité est un enjeu primordial, que Lacan a pu dire que l'anorexique n'est pas celle qui ne mange rien, elle est celle qui mange « rien », le « rien », qui n'est pas une absence de quelque chose, mais un objet.

Le rien auquel aspire l'anorexique n'est autre qu'un désir qui ne tend pas vers un objet mais qui se présente comme le désir de rien.

Dans « L'anorexie, le dernier enseignement de Lacan », Domenico Cosenza ajoute que par rapport à l'anorexie : « *les deux piliers structurels sur lesquels la position du sujet se soutient sont représentés par un refus fondamental de l'Autre et par une économie de jouissance sans perte, qui tourne autour de ce que Lacan a défini l'objet rien.* » Ainsi, Laure lutte contre le fait de grossir afin de toujours désirer le rien. En mangeant rien⁸, Laure se sent forte et inaccessible.

Elle cherche une logique. Elle avance, petit à petit. Pourtant, plus elle grossit, plus elle a peur de s'être laissé prendre au piège, de ne plus savoir se battre. Mais se battre contre quoi. (De Vigan, 2009, p. 48.)

Laure a peur de grossir, de peur de perdre le contrôle. Elle va même jusqu'à créer un personnage imaginaire qu'elle surnomme Lanor : « *La nuit [...] il ne faut surtout pas sortir du sommeil, sinon Lanor reprend le dessus. La nuit, Lanor est plus forte que la sonde, elle ronge, elle absorbe, elle engloutit tout.* » (De Vigan, 2009, p. 94)

8 C'est nous qui soulignons.

Lanor, paronyme et pseudonyme de Laure est son double destructeur. Lanor ne veut pas guérir d'où la scission chez Laure. Elle désire et ne désire pas la guérison.

Mais Laure serre Lanor dans ses bras. Elle le sait. Elle sert trop fort ce monstre en elle qui refuse de grossir, ce monstre aveugle, cette petite fille aussi, coupable de ne plus vouloir grandir, coupable d'avoir abandonné sa sœur. (De Vigan, 2009, p. 94)

Laure est engloutie, elle étouffe à cause de son sentiment de culpabilité. Mais ce dont elle souffre le plus profondément est le manque.

Elle doit manger pour se rendre compte qu'elle est capable de vaincre cette angoisse et qu'elle peut vivre autrement que dans le manque. (De Vigan, p. 32)

L'anorexie devient un appel au secours en l'occurrence à la mère pour dire que la malade n'est pas affamée de nourriture mais affamée d'amour car manger c'est remplir un creux. Laure ressent un vide. Ici, il y a le manque du manque ; celui de la mère. Selon l'optique lacanienne, le manque serait le manque de l'amour maternel. Il s'agirait donc de la présente absence de la mère. Et c'est au médecin que Laure demande de l'amour et non à manger.

C'était comme si Laure se complaisait dans sa souffrance. Se voir souffrir lui procure du bien car elle se venge en prolongeant comme nous l'avons mentionné précédemment l'action malveillante de la mère, ce manque d'amour qu'elle s'auto-inflige. Ne pas manger ou plutôt manger rien⁹ devient une victoire. Dans « L'anorexie le dernier enseignement de Lacan », Domenico Cosenza affirme que « la jeune anorexique est prête à mourir de faim plutôt que de courir le risque que son désir soit confondu avec la satisfaction de ses besoins par qui prend soin d'elle. »

Dans *L'énigme de l'anorexie*, Bruch explique comment les jeunes filles prétendent à l'exploit en se privant de nourriture :

La véritable différence réside dans la fierté et le plaisir extraordinaires que les jeunes filles anorexiques éprouvent à pouvoir faire quelque chose de très difficile. Soudain cela leur devient facile, et elles acquièrent la conviction de pouvoir continuer indéfiniment ; rapidement, elles en arrivent à avoir l'impression d'aimer la sensation de faim. (Bruch, p. 94.)

9 C'est nous qui soulignons.

En somme, Laure ne veut pas manger dans le but de rester forte et maîtresse d'elle-même, « *Le jeûne comme toute-puissance, comme une forteresse. A jeun, elle se sentait forte, inaccessible.* » (De Vigan, 2009, p. 93)

Dans « L'anorexie dans le dernier enseignement de Lacan », Cosenza affirme que le corps « *au risque d'en mourir ; se présente ainsi comme un appel à l'Autre afin que celui-ci rectifie sa position et puisse lui donner son manque.* »

Inconsciemment, Laure ne veut pas grossir car grossir renvoie à ne plus être maternée voire paternée puisque dans le cas présent celui qui prend soin d'elle est le médecin bienveillant incarnant la figure du père :

Est-ce que vous [le médecin] m'aimeriez, si je guéris est-ce que vous garderez, toujours, au fond de vous, le souvenir de mes sanglots. [...] Est-ce que vous saurez nourrir ce souvenir de moi, pour que ces moments ne meurent jamais, pour que ce lien qui m'attache à vous jamais ne se rompe. (De Vigan, 2009, p. 117)

3. Le désir de vivre et celui d'être aimée

En fait, contrairement aux apparences, Laure veut guérir mais elle a peur. « *Elle s'accroche à cette maladie comme à la seule façon d'exister. Elle n'a pas d'autre identité.* » (De Vigan, 2009, p. 116.)

Manger *rien* n'est pas synonyme de mort pour Laure. Son anorexie est un appel au secours, un appel à la vie. Il est vrai que Laure est fatiguée : elle est à bout. Son corps la lâche. Mais derrière son désir de mort se cache un appétit insatiable d'être aimée et de vivre pleinement.

Elle était comme une bouche énorme, avide, prête à tout engloutir, elle voulait vivre vite, fort, elle voulait qu'on l'aime à en mourir, elle voulait remplir cette plaie de l'enfance, cette béance en elle jamais comblée (De Vigan, 2009, p. 103)

En fin de compte, après un long combat, Laure finit par gagner la bataille. Malgré ce chemin qui la guide vers la mort, Laure a un appétit de vivre. Le désir de vivre paradoxalement intervient. C'est grâce à ce désir de vivre, de croquer la vie à pleine dents que Laure pourra gagner du poids et sortir de l'hôpital. La pulsion de vie l'emporte sur celle de la mort.

Alors que quand elle est rentrée à l'hôpital, Laure était « *vidée de tout* » (De Vigan, 2009, p. 12), elle finit par gagner dix kilogrammes et peut définitivement quitter l'hôpital. Son désir de guérir supplante « *la mort [qui] battait dans son ventre.* » (De Vigan, 2009, p. 13)

Elle voulait guérir. Ce n'était pas seulement une histoire de graisse sur les os, il [le médecin] l'avait compris. Elle repartait chez elle en rêvant aux kilos qu'elle lui offrirait bientôt, ces kilos épanouis qu'elle serait capable de prendre seule, dans la vraie vie. Cette vie qu'elle saurait prendre un jour à bras-le-corps. (De Vigan, 2009, p. 124)

Finalement, l'amour de la vie l'emporte sur celui de la mort et Laure, guérie de ce poids que fut l'anorexie, est désormais la maîtresse bienveillante de son propre corps.

Bibliographie

Corpus

Vigan de, D. 2009. *Jours sans faim*. Paris : J'ai lu.

Ouvrages

Bouras M. 1983. *Elle mange rien*. Paris : L'Harmattan.

Brunch H. 1979. *L'énigme de l'anorexie la cage dorée*. Paris : PUF. « Perspectives critiques ».

Brusset B. 1993. *L'assiette et le miroir : L'anorexie mentale de l'enfant et de l'adolescent* Paris : Privat.

Freud S. 2002. *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris : Petite Bibliothèque Payot.

Jeammet P. 2004. *Anorexie boulimie : Les paradoxes de l'adolescence*. Paris :Hachette littératures.

Kestemberg E., Kestemberg J.,Decobert S. 1977. *La faim et le corps : le fil rouge*. Paris : PUF. (1^{re} éd. 1972).

Maine M. 1995. *Anorexie, boulimie, pourquoi ? Troubles de la nutrition et relation père-fille : Faim du père, soif du contact*. Paris : Le Souffle d'or. « Parole ».

Mc Dougall J., Marinov V., Brelet-Foulard F., Lazounière J. et al. 2002. *Anorexies, addictions et fragilités narcissique*. Paris : PUF. « Petite Bibliothèque de psychanalyse ». (1^{re} éd. 2001).

Articles sur le net

« L'anorexique et son corps » par Bernard Brusset in *Revue française de psychosomatique* 2017/1 (n° 51), pages 71 à 84 <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2017-1-page-71.htm?ref=doi> [consulté en avril 2024].

« L'anorexie dans le dernier enseignement de Lacan » par Domenico Cosenza in *La Cause du Désir* 2012/2 (n° 81), pages 104 à 111.

<https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2012-2-page-104.htm> [consulté en avril 2024]

« L'anorexie, malaise dans la filiation : à propos de la transmission du féminin » par Lissy Canellopoulos in

<https://books.openedition.org/pur/142262?lang=fr#:~:text=C'est%20aussi%20%C3%A0%20propos,quelque%20chose%2C%20mais%20un%20objet.> [consulté en avril 2024]

« L'anorexie : Je mange rien » par Anne Lysy in [https://pontfreudien.org/content/anne-lysy-lanorexie-je-mange-rien#:~:text=Il%20existe%20plusieurs%20types%20d,\(le%20%C2%AB%20rien%20%C2%BB\).](https://pontfreudien.org/content/anne-lysy-lanorexie-je-mange-rien#:~:text=Il%20existe%20plusieurs%20types%20d,(le%20%C2%AB%20rien%20%C2%BB).) (consulté en avril 2024)

Le Corps du Christ et le corps des chrétiens à travers la traduction

Felicia DUMAS

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași – Roumanie

Résumé

Cet article propose une analyse traductologique du substantif français *corps*, tel qu'il apparaît dans divers contextes discursifs chrétiens d'emplois, à l'intérieur des syntagmes « le corps du Christ » et « le corps des chrétiens » (ou des fidèles). L'analyse montrera que dans les écrits de théologie et de spiritualité chrétienne-orthodoxe, ce substantif est traduit en roumain par un équivalent d'origine slavonne – *trup*, alors que dans les textes de théologie et de spiritualité catholique, il est traduit par un substantif néologique d'origine française – *corp*. Cette distribution confessionnelle des équivalents roumains du substantif français *corps*, d'origines différentes, s'explique par l'histoire du christianisme roumain, majoritairement et traditionnellement orthodoxe, dont la langue des célébrations liturgiques a été pendant très longtemps le slavon.

Mots-clés : traduction de textes religieux chrétiens, le Corps du Christ, le corps des chrétiens, langue française, figement culturel et traductif, imaginaire linguistique.

Abstract

This article proposes a translational analysis of the French noun *corps*, as it appears in various Christian discursive contexts, within the phrases “the Body of Christ” and “the body of Christians” (or of the faithful). The analysis will show that in the writings of Christian-Orthodox theology and spirituality, this noun is translated into Romanian by an equivalent of Slavonic origin – *trup*, while in the texts of Catholic theology and spirituality, it is translated by a neological noun of French origin – *corp*. This confessional distribution of Romanian equivalents of the French noun *corps*, of different origins, can be explained by

the history of Romanian Christianity, which is predominantly and traditionally Orthodox, and for which the language of liturgical celebrations was Slavonic for a very long time.

Keywords: translation of Christian religious texts, *Corpus Christi*, the body of Christians, French, cultural and translational fixation, linguistic imaginary.

Le corps de l'homme dans l'anthropologie chrétienne

Dans le christianisme, le corps est l'enveloppe matérielle de l'âme (spirituelle) de l'homme, depuis sa désobéissance à l'égard de Dieu dans le jardin d'Eden. C'est sa « tunique de peau » (Gn 3, 21), qui participe avec son âme à son cheminement terrestre vers la vie éternelle du Royaume des cieux. Les écrits patristiques (de tradition grecque surtout, puisque la distinction entre le corps et l'âme, entre la matière et l'esprit, est d'origine grecque : Deseille, 2004, p. 6), les récits hagiographiques et les textes liturgiques de l'Église font souvent référence à cette participation du corps à la vie spirituelle des chrétiens, qu'ils soient clercs, moines, moniales ou laïcs. Il faut tout de même observer que les textes de spiritualité insistent davantage sur l'importance et la place accordée à ce que l'on appelle « les exercices corporels » dans la vie monastique notamment (Deseille, 2013, p. 72). Les gestes liturgiques, de participation aux offices, d'adoration de Dieu et de vénération des icônes ou d'autres objets sacrés, ainsi que les gestes de pénitence et de remerciement font partie, en même temps que le jeûne, de ces exercices corporels. Ils sont considérés essentiels pour la vie spirituelle des chrétiens :

« De même que les concepts et les raisonnements de notre intelligence discursive ont besoin de la parole pour prendre corps, de même l'amour de Dieu qui habite notre cœur [des chrétiens] a besoin pour s'exprimer, s'approfondir et prendre toute sa consistance, des gestes corporels qui le symbolisent » (Deseille, 2013, p. 69).

Après la mort, qui n'est qu'un repos éternel, le corps des chrétiens est appelé à ressusciter, « lorsque le Christ reviendra à la fin du monde, juger les vivants et les morts. Il sera alors glorifié, spirituel (1 Co 15, 44), et vivra éternellement, au ciel pour les justes, en enfer pour les damnés » (Le Tourneau, 2005, p. 182). Ce corps des fidèles apparaît donc souvent dans les textes de spiritualité. Quant au Corps du Christ, mentionné également dans le titre de notre article, il représente à la fois la nourriture essentielle des chrétiens, qu'ils consomment dans l'Eucharistie, et en même temps, l'Église chrétienne fondée par Lui sur la terre, pour le salut de ceux qui en font partie, en tant que membres.

Nous nous proposons d'étudier dans ce travail différents contextes discursifs d'emplois du nom français *corps* dans ces syntagmes précis (« le Corps du Christ » et « le corps des chrétiens » ou des fidèles), afin de montrer que dans les écrits de théologie et de spiritualité chrétienne-orthodoxe, ce nom est traduit en roumain par un équivalent d'origine slavonne – *trup*, tandis que dans les textes de théologie et de spiritualité catholique, il est traduit par un substantif néologique, d'origine française – *corp*. Cette distribution confessionnelle des équivalents roumains du nom français *corps*, d'origines différentes, s'explique par l'histoire du christianisme roumain, majoritairement et traditionnellement orthodoxe, dont la langue des célébrations liturgiques a été pendant très longtemps le slavon. En effet, le christianisme « originel », historique, tel qu'il a été apporté dans les territoires habités par les Roumains au Nord du Danube, a été un christianisme « oriental », non scindé, « orthodoxe », dont la langue liturgique a été au départ le latin populaire, et après, durant presque deux siècles (jusqu'à la fin du XVII^e siècle), le slavon (Ivănescu, 1980). Lorsque le roumain a commencé à le remplacer dans le culte public de l'Église orthodoxe, on a traduit tous les livres et les offices liturgiques du slavon en roumain, en privilégiant les calques et les emprunts. Gardés ainsi dans ce type de textes, légitimés des points de vue ecclésiastique et rituel, les mots roumains d'origine slavonne sont devenus des marques d'individualisation lexicale spécialisée du discours chrétien-orthodoxe en langue roumaine dans son ensemble. Les communautés catholiques ont commencé à apparaître dans les provinces roumaines historiques de Moldavie et de Valachie un peu plus tard, à partir des XVI-XVII^e siècles, à travers la migration d'une population magyarophone de Transylvanie, et surtout les actions des missionnaires étrangers envoyés en général par le Saint-Siège (Amelio, 2023), étant donc de date plus récente et minoritaires.

Le Corps du Christ dans les textes de théologie traduits en roumain

Orthographié avec majuscule dans les textes de théologie chrétienne rédigés en français, le syntagme « le Corps du Christ » désigne donc deux réalités distinctes, très étroitement liées pourtant l'une à l'autre : 1. le saint Sacrement que le fidèle reçoit sous la forme de l'hostie chez les catholiques, et sous la forme du pain consacré, trempé dans du vin et en même temps que le vin, dans la cuillère de communion, chez les orthodoxes, représentant le Corps du Christ offert aux communiantes « pour la rémission des péchés et la vie éternelle » ; 2. L'Église dans sa qualité de Corps mystique du Christ, constituée de la totalité

des membres baptisés au nom de la Sainte Trinité, de saints et de pécheurs repentants, qui aspirent à la sainteté :

« L'Église est Le corps du Christ animé par l'Esprit, et qui comporte outre les fidèles et le clergé qui s'y tiennent, tous ceux qui dans le passé ont annoncé le Christ, témoigné de Lui et été sanctifiés : les prophètes, les archanges, les apôtres et les saints » (Larchet, 2016, p. 38-39).

Dans tous les contextes de théologie chrétienne-orthodoxe, le syntagme français « le Corps du Christ » est traduit en roumain par *Trupul lui Hristos*, comme on peut le voir dans les exemples suivants :

Texte source en français	Version roumaine
<p>Cette image dynamique de l'Église <i>in via</i>, n'empêche pas de considérer, d'un autre point de vue, qu'elle est en elle-même <i>le Corps du Christ</i>, que le Royaume des cieux est déjà présent « au milieu » des fidèles (Lc 17, 21), et que ceux-ci y reçoivent les arrhes de ce qu'ils connaîtront en plénitude à la fin des temps ; c'est la raison pour laquelle de nombreux Pères voient dans l'Église tout entière un symbole du Royaume des cieux et parlent d'elle comme étant « le ciel sur la terre ». (Larchet, 2016, p. 16).</p>	<p>Această imagine dinamică a Bisericii <i>in via</i> nu ne împiedică să considerăm, dintr-un alt punct de vedere, că ea reprezintă <i>Trupul lui Hristos</i>, că Împărăția cerurilor este deja prezentă “înăuntrul” celor credincioși (Luca 17,21), și că în ea, aceștia primesc deja arvuna a ceea ce vor cunoaște în deplinătate la sfârșitul veacurilor; din acest motiv, numeroși Sfinți Părinți văd în Biserică un simbol al Împărăției cerurilor și o numesc “cerul pe pământ”. (Larchet, 2017, p. 21).</p>

Le substantif *trup* est d'origine slavonne en roumain¹ et utilisé canoniquement² dans les textes de théologie et de spiritualité chrétienne-orthodoxe pour traduire le substantif français *corps*. Son doublet d'origine française, *corp*³, est quasiment interdit d'usage dans ce type précis de discours, donc y compris à l'intérieur du syntagme « le Corps du Christ » (qui est l'Église) :

1 <https://dexonline.ro/definitie/trup>, consulté le 21 mars 2024.

2 De façon normative acceptée et autorisée par les instances énonciatrices du discours chrétien-orthodoxe, les règles ecclésiastiques et les représentations prescriptives de l'imaginaire linguistique qui le sous-tendent en langue roumaine.

3 <https://dexonline.ro/definitie/corp>, consulté le 22 mars 2024.

Texte source en français	Version roumaine
<p>Cette union au Christ s'accomplit par le fait que l'homme devient membre de l'Église qui est <i>Son Corps</i>. Cette <i>incorporation</i> au Christ dans l'Église est comme une greffe. Le greffon est un rameau presque mort qui, lorsqu'il est greffé sur la souche, reçoit de celle-ci la sève qui lui donne la vie en plénitude (cf. Rm 11, 17), et au fur et à mesure qu'il se l'assimile, le vivifie et le fait croître jusqu'à ne faire qu'un avec la souche (cf. Jn 15, 5 : « Je suis le cep, vous êtes les sarments »).</p> <p>C'est par le baptême que l'homme est <i>incorporé</i> personnellement à l'Église, <i>Corps du Christ</i>, et qu'il reçoit la plénitude de la grâce salvatrice et déificatrice que le Christ, en Sa personne, a acquis à la nature humaine par l'ensemble de Son économie. (Larchet, 2016, p. 492).</p>	<p>Această unire cu Hristos se realizează prin faptul că omul devine mădular al <i>Trupului Său</i> care este Biserica. Această <i>alipire</i> la Hristos în Biserică este ca o altoire. Altoiul este o rămurică aproape moartă care, atunci când este altoit pe un trunchi, primește de la acesta seva necesară pentru o viață deplină (cf. Romani 11,17), care, pe măsură ce îl asimilează, îl însuflețește și îl face să crească până devine una cu trunchiul (cf. Ioan 15,5: "Eu sunt vița, voi sunteți mlădițele").</p> <p>Omul este <i>alipit</i> personal la <i>Trupul lui Hristos</i> care este Biserica prin botez, când primește plinătatea harului mântuitor și îndumnezeitor dobândit de Mântuitorul Hristos, în persoana Sa, pentru firea omenească, prin toată iconomia Sa. (Larchet, 2017, p. 560).</p>

On remarque dans la partie initiale du fragment cité l'utilisation d'un substantif qui appartient à la famille lexicale du nom *corps*, à savoir le nom féminin *incorporation*. Son équivalent roumain « exact » est le substantif *incorporare*, d'origine française, dont le statut néologique le rend impossible d'usage dans des textes de théologie chrétienne-orthodoxe, en raison du fonctionnement du figement lexical⁴ (Dumas, 2014, p. 17) et de l'imaginaire linguistique (Houdebine-Gravaud, 1998, p. 12) des lecteurs roumains de ce type d'écrits⁵. Néanmoins, le roumain ne connaissant pas un autre équivalent de ce nom français, dérivé éventuellement de *trup*, nous avons été obligée d'utiliser pour le traduire une stratégie pragmatique, d'explicitation lexicale (Chesterman, 1997, p. 99, 104) spécialisée (de facture théologique), sous la forme *alipire*. Ce nom

4 Que nous avons défini comme un processus culturel de fixation de certaines normes de type prescriptif, fossilisées en contraintes culturelles à respecter, au niveau du discours, sur les plans lexical, morphosyntaxique et stylistique. Ces contraintes sont sous-tendues par un imaginaire culturel et par des représentations relevant de l'imaginaire linguistique (compris dans l'acception d'Anne-Marie Houdebine : Houdebine-Gravaud, 1998) construit autour des langues concernées par l'acte traduisant, représentées comme des langues-cultures par leurs usagers-et-lecteurs, dans les cultures d'accueil de ces traductions (Dumas, 2014, p. 17).

5 Ces lecteurs se représentent la langue roumaine comme traditionnellement et historiquement orthodoxe, en tant que support d'expression de longue date des contenus référentiels de l'Orthodoxie (Dumas, 2016).

féminin veut dire dans le discours chrétien-orthodoxe une incorporation sous la forme d'une greffe au Corps du Christ, justement, étant d'origine slavonne⁶ (donc, « canonique » et permise), en roumain. L'adjectif participial *incorporé* qui se trouve dans la partie finale du fragment cité a connu le même traitement traductif, étant traduit en roumain par l'équivalent d'explicitation lexicale *alipit*, de la famille du nom féminin *alipire*, dont la signification spécialisée (de facture théologique) est celle d'être incorporé sous la forme d'une greffe dans le Corps du Christ qui est l'Église.

Pour ce qui est de l'autre signification du syntagme « le Corps du Christ », de « saint Sacrement », elle est transposée en roumain toujours par l'intermédiaire du substantif *trup*, sous la forme *Trupul lui Hristos* :

Texte source en français	Version roumaine
<p><i>Le Corps du Christ</i> en effet n'est pas divisé entre la multitude des lieux où est célébrée la Divine Liturgie, ni entre la multitude des fidèles qui y communient en chaque lieu, et il n'est pas non plus amenuisé par le fait d'être partagé. (Larchet, 2016, p. 422).</p>	<p>Cu adevărat, <i>Trupul lui Hristos</i> nu se împarte între numeroasele locuri în care se săvârșește Sfânta Liturghie, nici între numeroșii credincioși care se împărtășesc cu el în fiecare dintre aceste locuri, și nici nu se împuținează datorită faptului că este împărțit. (Larchet, 2017, p. 482).</p>

Le corps des chrétiens dans la traduction

Si dans les textes de théologie et de spiritualité catholique rédigés en langue française le syntagme « le Corps de Christ » n'apparaît pas aussi souvent, étant remplacé par son équivalent latin *Corpus Christi* (gardé tel quel lors de sa traduction en langue roumaine), le syntagme « le corps des chrétiens »⁷ est assez présent, étant traduit, comme nous l'avons déjà dit, de façon différente dans ces textes que dans les écrits théologiques et de spiritualité chrétienne-orthodoxe. Si le nom *trup* est utilisé de façon canonique dans ces derniers, dans les textes émanant de la confession catholique, c'est son synonyme d'origine française *corp* qui est employé de façon exclusive.

6 Il est dérivé avec le suffixe *-re* à partir de la forme verbale *alipi*, dérivée à son tour avec le préfixe *a-* à partir de la forme verbale *lipi*, d'origine slavonne: <https://dexonline.ro/definitie/alipire>, consulté le 28 mars 2024.

7 Et d'autres équivalents, tel « le corps des fidèles », etc.

Voyons quelques exemples de contextes religieux d'utilisation du substantif *corp*, extraits de textes postés sur le site du diocèse catholique romain de Iași, la ville où nous habitons, située au Nord de la Moldavie. Le premier fait référence au corps humain proprement dit, des jeunes très précisément. Il s'agit d'un contexte qui acquiert sa spécialisation religieuse à travers son insertion dans un texte qui porte sur une thématique de ce type, à savoir le récit d'une journée de formation et de catéchèse des jeunes, consacrée à la chasteté :

« Să vorbești astăzi despre castitate e cu adevărat nepopular. De cele mai multe ori se are impresia că, de fapt, „castitate” înseamnă exact contrariul „libertății”. [...] Ziua am deschis-o cu un joc interactiv prin care tinerii, în mod individual, au reflectat asupra propriului *corp* și a imaginii pe care o au despre propriul corp, înțelegerea părților acestuia, specificul și funcția de cooperare între părți »⁸.

Nous devons mentionner le fait que la traduction du nom français *corps* utilisé dans des contextes neutres du point de vue religieux, relevant de textes littéraires ou scientifiques, se fait par l'intermédiaire de cet équivalent (*corp*) néologique et d'origine française en langue roumaine, puisque le nom *trup* est représenté justement comme une marque lexicale et discursive des textes spécialisés, religieux, de théologie et de spiritualité chrétienne-orthodoxe.

Nous rencontrons également le nom *corp* dans des contextes religieux qui font référence aux corps des saints, vénérés en tant que reliques, postés sur le même site diocésain, catholique romain :

« Din Spania în Italia: Pe urmele apostolilor și ale sfinților. Pelerinaj al comunității române din Lleida. Un grup de 23 de credincioși din comunitatea românilor catolici din Lleida (Spania), cu o devoțiune specială față de Sfântul Anton de Padova, organizat și îndrumat de părintele Adrian Burcă, a pornit într-un pelerinaj către cel mai important sanctuar dedicat sfântului, Bazilica „Sfântul Anton” din Padova. [...] Am început cu Biserica „Sfântul Zaharia”,

8 <https://ercis.ro/actualitate/viata201102.asp?id=201102105>, consulté le 4 mars 2024. [Parler de nos jours de la chasteté est vraiment un sujet impopulaire. On a souvent l'impression que la chasteté veut dire le contraire de la liberté. [...] Nous avons commencé la journée avec un jeu interactif à travers lequel les jeunes ont pu réfléchir de façon individuelle à leur propre corps et à l'image qu'ils ont de leur corps, à la manière de comprendre chacun de ses membres, la spécificité et la fonction de coopération entre ces membres.] (C'est nous qui traduisons).

un lăcaș de cult din Veneția, închinat Sfântului Zaharia, tatăl lui Ioan Botezătorul, al cărui *corp* se află aici »⁹.

Dans des contextes similaires, les textes de théologie et de spiritualité orthodoxe postés sur le site diocésain de l'Archevêché orthodoxe de Iași et de la Métropole (orthodoxe) de Moldavie et de Bucovine, emploient exclusivement le nom *trup* pour désigner les corps des saints, transfigurés par l'œuvre du Saint-Esprit et devenus ainsi incorrompus :

« Sfinții care au dobândit acest mare dar de la Dumnezeu, de a nu le putezi *trupurile*, au dobândit prin aceasta starea firească pe care omul a avut-o în starea originară. Prin *trupurile* lor neputrezite preînchipuiesc trupurile noastre după Învierea cea de apoi, când vom învia cu aceleași *trupuri* cu care am trăit, însă spiritualizate »¹⁰.

Le même substantif d'origine slavonne se retrouve dans les récits hagiographiques¹¹ (voir le premier exemple ci-dessous), ainsi que dans les textes liturgiques (voir le deuxième):

« Însă, când s-au pus slujitorii să jupoie și pe Sfânta Fotida, ea nu a primit să fie ținută de cineva; ci a stat singură cu mare vitejie și bărbăție, și au jupuit pielea de pe *trupul* ei, încât s-a minunat și tiranul de răbdarea ei »¹².

9 <https://ercis.ro/actualitate/viata202209.asp?id=202209125>, consulté le 4 mars 2024. [D'Espagne en Italie: sur la trace des apôtres et des saints. Le pèlerinage de la communauté roumaine de Lérída. Un groupe de 23 fidèles de la communauté des roumains catholiques de Lérída (en Espagne), vouant une dévotion spéciale à l'égard de saint Antoine de Padoue, groupe organisé et conduit par le père Adrian Burcă est parti en pèlerinage vers le sanctuaire le plus important qui lui est dédié, la basilique Saint-Antoine de Padoue. [...] Nous avons commencé notre visite avec la basilique Saint-Zacharie, le père de saint Jean Baptiste, qui abrite son corps.] (C'est nous qui traduisons).

10 <https://doxologia.ro/sfintele-moaste-sunt-dovezi-vizibile-de-netagaduit-despre-lucrarea-harului-divin>, consulté le 4 mars 2024. [Les saints qui ont reçu ce grand don de Dieu, de garder leurs corps incorrompus, non soumis à la putréfaction, ont atteint ainsi l'état naturel que l'homme avait dans son état originel. Leurs corps incorrompus préfigurent l'état de nos corps après la Résurrection finale, lorsque nous ressusciterons avec les corps de notre vie terrestre, pas encore transfigurés.] (C'est nous qui traduisons).

11 Qui racontent les vies des saints vénérés par l'Église.

12 <https://doxologia.ro/viata-sfintei-mucenite-fotini-samarineanca>, consulté le 1 mars 2024. [Lorsque les serviteurs ont commencé à écorcher vive sainte Photide, elle n'a pas voulu que quelqu'un la tienne, mais a subi ce supplice seule, avec beaucoup de courage et de vaillance, le tyran même étant surpris de voir la patience avec laquelle elle a supporté que son corps soit ainsi torturé.] (C'est nous qui traduisons).

« Cred, Doamne, și mărturisesc că Tu ești cu adevărat Hristos, Fiul lui Dumnezeu cel ui viu, Care ai venit în lume să măntuiești pe cei păcătoși, dintre care cel dintâi sunt eu. Încă cred că acesta este însuși Preacurat *Trupul* Tău și acesta este însuși Scump Sângele Tău »¹³.

Ces types d'emplois deviennent normatifs du fait de leur insertion dans des contextes discursifs chrétiens, catholiques ou orthodoxes, caractérisés par l'autorité ecclésiastique de leurs auteurs, de leur lieu de publication (les sites diocésains mentionnés), et des textes liturgiques appartenant au patrimoine rituel de l'Église. Il en est de même des contextes discursifs caractérisés par l'autorité et la notoriété ecclésiastique, théologique ou spirituelle des auteurs des écrits auxquels ils appartiennent. C'est cette autorité qui les rend normatifs et canoniques du point de vue leur usage. Un usage qui impose cette normativité au niveau des traductions faites en roumain de langues modernes étrangères, à travers les choix des équivalents lexicaux des mots dont le substantif français *corps*.

Pour revenir au syntagme « le corps des chrétiens », il est traduit donc de façon canonique dans tous les contextes religieux, chrétiens-orthodoxes, par l'équivalent *trup* [*trupul creștinilor*], d'origine slavonne et relevant du lexique religieux ancien de la langue roumaine :

Texte source en français	Version roumaine
<p>De même que l'Orthodoxie associe <i>le corps</i> à l'effort ascétique, par le jeûne, les veilles, l'austérité de vie, elle le fait participer à la prière, par le rythme vocal, le chant, les prosternations (« métanies ») et les diverses attitudes.</p> <p>Cette participation <i>corporelle</i> favorise l'accès à une vie spirituelle plus directement placée sous la motion de l'Esprit-Saint, parce que moins tributaire de l'activité humaine de nos facultés sensibles et rationnelles. (Deseille, 2017, p. 193).</p>	<p>În Ortodoxie, <i>trupul</i> este invitat nu numai să participe la nevoițele ascetice, prin postire, prin privegheri, printr-un mod de viață auster, ci și să ia parte la rugăciune, prin ritmarea vocală, prin cântare, prin metanii și diverse alte posturi.</p> <p>Această participare a <i>trupului</i> înlesnește calea de a junge la o viață duhovnicească așezată în mod nemijlocit sub impulsul și lucrarea Duhului Sfânt, fiind mult mai puțin dependentă de activitatea omenească a facultăților noastre sensibile și raționale. (Deseille, 2018, p. 225).</p>

13 <https://doxologia.ro/rugaciuni-inainte-de-impartasirea-cu-dumnezeiestile-taine>, consulté le 19 mars 2024 : l'une des prières prononcées par les fidèles avant de communier au Corps et au Sang du Christ : « Je crois, Seigneur, et je confesse que Tu es en vérité le Christ, Fils du Dieu vivant, venu au monde sauver les pécheurs dont je suis le premier. Je crois aussi que ceci même est ton *corps* immaculé et cela ton sang précieux » (Quatrième prière de saint Jean Chrysostome avant la communion : *Manuel de prières du chrétien orthodoxe*, Monastère Saint-Antoine-le-Grand, Monastère de Solan, 2013, p. 112).

Dans ce même fragment, on remarque un adjectif dérivé de *corps* en langue française, à savoir *corporel*, employé au féminin dans la structure « cette participation corporelle ». Même s'il existe en langue roumaine un équivalent exact de cet adjectif, *corporal*, qui représente justement un emprunt au français¹⁴, il ne peut être utilisé lors de la traduction des contextes spécialisés, de théologie et de spiritualité chrétienne-orthodoxe, où c'est toujours un dérivé de *trup* qui est requis.

Le substantif *corps* apparaît dans d'autres syntagmes faisant référence aux corps des chrétiens, des fidèles, de l'homme croyant, etc. Dans tous ces minicontextes syntaxiques immédiats d'emploi discursif spécialisé de ce nom, il est traduit par l'équivalent canonique *trup*, utilisé dans les textes chrétiens-orthodoxes, de théologie et de spiritualité, en langue roumaine. Nous mentionnons ici un autre exemple de ce type de traitement traductif, qui consiste en fait dans la transformation d'une stratégie pragmatique d'explicitation en une stratégie sémantique d'équivalence (Chesterman, 1997, p. 102) spécialisée de ce substantif :

Texte source en français	Version roumaine
<p>Les maîtres orthodoxes et catholiques ont également insisté sur la charité envers le prochain. Mais l'orthodoxie a plutôt mis l'accent sur l'accomplissement du précepte de « ne pas juger autrui », sur l'humble amour et sur le service du prochain dans les circonstances ordinaires de la vie – tel l'abbé Agathon, qui aurait voulu « trouver un lépreux, lui donner son <i>corps</i> et prendre le sien » – avec une claire conscience de ce que les malheureux sont les membres de notre propre corps, sont le Christ lui-même abandonné et souffrant. Le catholicisme, surtout dans les ordres religieux modernes, a fortement organisé les œuvres charitables et apostoliques ; on peut citer, au XVIIe siècle, Vincent de Paul, et beaucoup de fondateurs de congrégations religieuses au XIX^e siècle ; et de nos jours Mère Térésa, l'Abbé Pierre et leurs émules. (Deseille, 2017, p. 189).</p>	<p>Învățătorii spirituali ortodocși și catolici au insistat totodată și în privința iubirii milostive față de aproapele. Însă Ortodoxia a pus mai degrabă accent pe împlinirea poruncii de a nu-i judeca pe ceilalți, pe iubirea smerită și pe slujirea aproapelui în împrejurări obișnuite ale vieții – precum avva Agathon care dorea să găsească un leproș și să-și schimbe <i>trupul</i> cu al lui –, având conștiința că cei sărmani și necăjiți sunt mădulare ale propriului nostru trup, sunt chiar Hristos părăsit de toți și aflat în suferință. Catholicismul, și mai cu seamă ordinele sale religioase moderne, s-a concentrat asupra unei organizări riguroase a operelor de caritate și de apostolat; îi putem cita, în acest sens, în veacul al XVII-lea pe Vincențiu de Paul, și pe numeroși întemeitori de congregații religioase din veacul al XIX-lea, iar în zilele noastre, pe Maica Tereza, pe abatele Pierre și cei asemenea lor. (Deseille, 2018, p. 220).</p>

14 <https://dexonline.ro/definitie/corporal>, consulté le 25 février 2024.

conclusion

Cette brève analyse traductologique met en évidence l'usage exclusif, prescriptif et canonique du seul équivalent lexical du nom *corps* accepté dans les versions roumaines des textes français de théologie et de spiritualité chrétienne-orthodoxe, à savoir le substantif *trup*, ancien et d'origine slavonne. Il se retrouve dans toute la littérature religieuse, chrétienne-orthodoxe, rédigé ou traduite en langue roumaine, qui comprend des textes de théologie et de spiritualité, de catéchèse, d'herméneutique et d'anthropologie, des récits hagiographiques et des textes liturgiques.

Respectant les prescriptions du figement culturel qui caractérise les traductions des textes de théologie et de spiritualité chrétienne-orthodoxes faites en roumain de différentes langues étrangères, et de l'imaginaire linguistique des lecteurs de ces traductions à l'égard de la langue roumaine (représentée comme support traditionnel d'expression des contenus référentiels de l'Orthodoxie), les traducteurs ne font que s'inscrire dans le sillage d'une tradition normée culturellement de ce type précis de traductions. Leur option concernant le traitement traductif du nom *corps* ne fait que mettre en évidence, discursivement et culturellement, la nature spécialisée de ce type de traductions, y compris confessionnelle. En même temps, elle témoigne du conditionnement synchronique de leur activité traductive par les contraintes et les normes figées diachroniquement dans ce domaine.

Références bibliographiques

- Amelio, S. (2023). *Conciones latinae muldavo*. Études introductives, édition de texte et glossaire établis par Gh. Chivu et Florentina Nicolae. Bucarest, Roumanie: Editura Academiei Române.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam, Pays Bas: John Benjamins Publishing.
- Deseille, P. (2018). *Din Răsărit în Apus. Ortodoxie și catolicism*. Traducere din limba franceză și introducere de Felicia Dumas. Iași, Roumanie : Editura Doxologia.
- Deseille, P. (2017). *De l'Orient à l'Occident. Orthodoxie et catholicisme*. Genève, Suisse : Éditions des Syrtes.
- Deseille, P., archimandrite (2013). *Le monachisme orthodoxe. Les principes et la pratique. Suivi du Typicon (Règle de vie) du monastère Saint-Antoine-le-Grand*. Paris, France : Cerf.

- Deseille, P., père (2004). *[Corps – âme – esprit] par un orthodoxe*. Grenoble, France : Le Mercure Dauphinois.
- Dumas, F. (2016). Imaginaire linguistique et représentations discursives dans la traduction des textes religieux orthodoxes. Dans *Interstudies*, no 20/2016, *Formes discursives. Nouvelles perspectives*. Bacău, Roumanie: Editura Alma Mater, p. 11-21.
- Dumas, F. (2014). *Le religieux : aspects traductologiques*. Craiova, Roumanie : Editura Universitaria.
- Houdebine-Gravaud A.-M., (1998). L'imaginaire linguistique : questions au modèle et applications actuelles. Dans *Limbaje și comunicare*, (III), *Expresie și sens*. Iași, Roumanie: Editura Junimea.
- Ivănescu, G. (1980). *Istoria limbii române*. Iași, Roumanie: Editura Junimea.
- Larchet, J.-C. (2017). *Viața liturgică*. Traducere din limba franceză de Felicia Dumas. Iași, Roumanie: Editura Doxologia.
- Larchet, J.-C. (2016). *La Vie liturgique*. Paris, France : Cerf.
- Le Tourneau, D. (2005). *Les mots du christianisme : catholicisme, orthodoxie, protestantisme*. Paris, France : Fayard.
- *** *Manuel de prières du chrétien orthodoxe* (2013). France : Monastère Saint-Antoine-le-Grand, Monastère de Solan.

Le corps au théâtre – corps du dialogue et corps de l'acteur en interaction

Philippe WELLNITZ
(IRIEC)

Université Paul-Valéry – Montpellier

Résumé

Le théâtre suppose sa réalisation/sa représentation par des corps d'acteurs énonçant des paroles devant un public. « Première voix » (dialogues/monologues) et « seconde voix » (didascalies qui régissent les corps et leurs gestes) sont donc indispensables au texte théâtral. Dans leur évolution historique, on constate pourtant d'abord l'occultation de la corporéité dans un théâtre classique qui est de part en part texte (et où la représentation n'est considéré que comme un épiphénomène). Ce « rapport de force » tend à s'inverser lors de la période de la modernité au profit des corps, porteurs du message essentiel de ce théâtre fait d'exubérance et aux dialogues évanescents. La période d'après-guerre semble avoir réussi à créer une concordance des deux voix, voire parfois une synchronie, celles du verbe et du corps, mais dans un sens négatif, puisqu'autant la difficulté de communiquer que la difficulté de subsister, voire d'être, sont au centre d'une certaine esthétique. L'aporie du langage traduit la dislocation des corps sur scène et dans ses avatars post-dramatiques, ce théâtre semble s'abandonner à la seule performance des corps, sans se fier à la mémoire du texte qui donne corps aux multiples voix virtuelles du théâtre qui font sa vraie richesse. Cette carence des mots et des corps sera parfois en partie palliée par une nouvelle voix, celle du « didascale » qui crée à partir des didascalies à la fois une énonciation différente et un nouveau corps abstrait au théâtre.

Mots-clefs : Corps, sémiotique théâtrale, didascalies, didascale, histoire du théâtre.

Abstract

Theatre assumes its performance by bodies of actors uttering words before an audience. “First voice” (dialogues/monologues) and “second voice” (didascalies that govern the bodies and their gestures) are therefore indispensable to the theatrical text. In their historical evolution, we can first see the concealment of corporeality in a classical theatre which is entirely text-based (and where the performance is considered only as an epiphenomenon). This “balance of power” tends to be reversed during the period of modernity in favour of bodies, bearers of the essential message of this exuberant theatre and evanescent dialogues. The post-war period seems to have succeeded in creating a concordance of both voices, and sometimes even a synchrony, those of the verb and the body, but in a negative sense, since as much the difficulty of communicating as the difficulty of surviving, even being, are at the center of a certain aesthetics. The aporia of language translates the dislocation of bodies on stage and in its post-dramatic avatars, this theatre seems to surrender itself to the performance of the bodies, without relying on the memory of the text that gives body to the multiple virtual voices of the theatre that make its true richness. This lack of words and bodies will sometimes be partly compensated by a new voice, that of the “didascalie” which creates from the didascalies both a different enunciation and a new abstract body in theatre.

Keywords: Body, theatrical semiotics, didascalies, didascale, theatre history.

Le théâtre ne s’actualise (ne devient « théâtre ») et ne saurait s’entendre sans représentation devant un public, ce qui le distingue radicalement de la poésie et de la prose qui se suffisent à elles-mêmes. Tout *texte* théâtral contient en effet déjà sa représentation virtuelle, notamment au sein de ses didascalies¹.

Par sa nature « polysémiotique », par la multiplicité des signes émis (acoustiques et visuels) à l’intention de ses adresses réunis dans un espace-théâtre où il y a *représentation*, le théâtre se différencie donc fondamentalement des autres genres littéraires – il est, au sens propre et figuré, dialogue : dialogue prononcé par des acteurs sur scène, mais aussi dialogue avec un public. Anne Ubersfeld (1996b) reprend la notion « d’espace vide » de Peter Brook (1968) pour parler de l’espace théâtral comme « au départ un espace tridimensionnel vide (ultérieurement rempli par une collection d’objets et de corps). » (Ubersfeld, 1996b : 55). Sans

1 Les didascalies constituent, selon Anne Ubersfeld (1996a), « des matrices textuelles de représentativité » (Ubersfeld, 1996a : 16). Cf. l’ouvrage de Gallèpe (1998).

être pour autant synonyme de théâtre, les dialogues actualisés par des acteurs incarnant des personnages par leurs corps² et qui s'adressent à un public³, sont donc une condition *sine qua non* du théâtre en tant que genre.⁴

L'étymologie du dialogue nous semble assez claire : c'est à *travers* (gr. *dia*) *le(s) mot(s)* (gr. *logos, logoi*) qu'un message est exprimé. Nous considérons donc dans un tout premier temps le dialogue théâtral soit comme dialogue synonyme d'énonciations multiples entre différents personnages sur scène, soit comme monologue synonyme d'énonciation en apparence esseulée qui n'exclut pas en réalité une situation de « dialogue », étant donné que le personnage qui produit le monologue a également un récepteur, le public. Le dialogue instauré par les mots prononcés seul ou à plusieurs sur scène est certes unique, mais les destinataires sont multiples et dépassent le cadre de la scène.

Certes, d'un point de vue interne à l'œuvre dramatique, la différence entre monologue et dialogue porte avant tout sur les destinataires explicites ou potentiels de ces messages. Mais compte tenu du fait que dans un cas comme dans l'autre, les mots énoncés sur scène sont, selon la formule de Pierre Larthomas (1990), un « langage surpris » ou plus précisément un « langage comme surpris » (Larthomas, 1990 : 436)⁵, il va de soi que ce qui est *dit* sur scène est en réalité un langage *représenté* par des corps d'acteurs en faveur d'un certain public. Pour Anne Ubersfeld (1996c), le spectateur est d'emblée inscrit dans le texte

2 Patrice Pavis (1980) parle du « corps conducteur » (Pavis, 1980 : 71) de l'acteur qui relie texte, mise en scène et leur réception par un public.

3 On peut très bien concevoir que des pièces de théâtre pourraient être simplement lues ou encore être des « pièces d'entraînement pour acteurs » mais il n'empêche que les paroles des pièces sont écrites pour être une interlocution entre un émetteur et un récepteur appelé « public ».

4 Pour le théâtre moderne, on peut bien sûr penser à des scènes condensées en prose qui constitueraient en quelque sorte le matériau brut d'une représentation, ultérieure sur scène (p.ex. chez Heiner Müller) – mais l'actualisation dans la représentation se fait malgré tout sous forme de discours théâtral qu'il est convenu d'appeler « dialogue », surtout si l'on tient compte du public comme destinataire du message (cf. *infra* Larthomas (1990), Ubersfeld (1996a) et Kerbrat-Orecchioni (1994 et 1995).

5 Larthomas (1990) explicite ces termes de la façon suivante : « [...] tout se passe comme si le spectateur surprenait une série de dialogues, de la même façon apparemment que nous pouvons surprendre et écouter des propos échangés sans qu'on s'aperçoive de notre présence. » (Larthomas, 1990 : 436) et « La réplique la plus banale est destinée à la fois au personnage auquel elle s'adresse et au public. » (Larthomas, 1990 : 437). Comme indiqué *supra*, ces théories de Larthomas ont été développées plus encore, d'un point de vue de l'énonciation, par Catherine Kerbrat-Orecchioni (1984) qui utilise le terme de « destinataires indirects ».

théâtral, ce langage n'est donc même pas « surpris », le spectateur n'est pas un vrai « voyeur », il est « prévu ».⁶ La communication fonctionne donc de ce fait non pas exclusivement entre différents personnages sur scène, mais bien entre, d'une part, des acteurs lesquels jouent des rôles qui s'actualisent grâce à leurs corps et leurs voix dans les dialogues avant tout (mais pas exclusivement) et d'autre part, les acteurs et le public, voire uniquement à l'intention du spectateur⁷. Comme nous le verrons *infra*, il ne s'agit pas uniquement de mots prononcés, tant les corps participent de cette interaction avec le public. Il y a donc deux types de fonctionnement du dialogue au sens conventionnel du terme qui ne sont différents qu'en apparence⁸: le dialogue intra-scénique entre plusieurs personnages et les paroles prononcées, voire les « messages » non-verbaux, émis sur scène par des corps en action, en direction des « destinataires indirects » (Kerbrat-Orecchioni, 2002 : 16) constitués par le public.

Encore faut-il s'entendre sur le sens que nous donnons ici au mot « dialogue », *a priori* identifié le plus souvent comme une énonciation verbale, conception que nous élargissons d'emblée aux corps, voire au-delà comme nous le verrons *infra*.

6 « Inutile de dire que la présence du spectateur n'est ni inconnue de l'acteur, ni étrangère aux paroles mêmes du dialogue : le spectateur n'est pas un vrai voyeur ; il participe à cette relation triangulaire qui est celle de tout dialogue de théâtre, qui est parole non seulement devant un tiers, mais aussi pour ce tiers « pas prévu ». » (Ubersfeld, 1996c : 34)

7 Du point de vue de l'analyse énonciative, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1984) considère même que le seul réel destinataire du dialogue théâtral est le public : « le discours théâtral se caractérise en propre par le fait que, semblant s'adresser à certains personnages, c'est en réalité au public qu'il est en première et dernière instance adressé. » (Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1984 : 51) – v. aussi Catherine Kerbrat-Orecchioni (1985). Dans ces deux contributions, Kerbrat-Orecchioni développe notamment ce qu'elle appelle le « trope communicationnel » (Kerbrat-Orecchioni, 1985 : 239s.) en parlant des « destinataires indirects ». (Kerbrat-Orecchioni, 1985 : 242). A cet égard, Kerbrat-Orecchioni accorde un statut particulier au monologue (Kerbrat-Orecchioni, 1985 : 246), lequel, adressé apparemment à aucun personnage sur scène, l'est en réalité au seul spectateur. Certains types de monologues rempliraient ainsi par défaut pour le texte théâtral une fonction analogue à celle du narrateur dans le roman, à savoir celle de combler un retard d'information du lecteur/spectateur. Il y a donc bien un « échange », un « dialogue » au sens commun entre un énonciateur et un récepteur lorsqu'un monologue est prononcé sur scène. Mais ce dialogue-là n'est pas l'échange *sur* scène, mais bien l'échange *entre* la scène et la salle. Cette fonction du monologue conforte donc l'idée du dialogue théâtral comme discours adressé en direction du public. Anne Ubersfeld précise quant à elle : « Les non-dialogues – monologues et soliloques – sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont au théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur ; dialogues, ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur « autre ». » (Ubersfeld 1996c : 21)

En effet, de la même manière qu'il n'y a pas « théâtre » sans énonciation de mots et sans effectuer des gestes devant un public (l'énonciation fût-elle faite de silences), ce dialogue est porté par l'acteur jouant un rôle, un corps incarnant un personnage sans lequel le théâtre n'est pas. Les corps « parlent » de la même manière que les dialogues au sens conventionnel du terme. Anne Ubersfeld définit fort pertinemment le théâtre comme « un espace où évoluent des corps parlants ». (Ubersfeld, 1996b : 51). Dialogues et corps représentés sur scène sont donc consubstantiels au théâtre.

S'agissant de la représentation matérielle du corps dans le théâtre, et non du corps comme moyen de la représentation de l'action théâtrale, on s'aperçoit cependant rapidement d'un paradoxe qui semble en contradiction avec ce qui meut pourtant généralement le drame, à savoir amour passionné et haine destructrice, *Eros* et *Thanatos*. On connaît évidemment la répartition habituelle entre comédie, plus portée sur une certaine corporéité, et la tragédie, plus orientée vers les limbes de l'esprit. En effet, si l'on excepte les formes du comique bas, telles qu'elles se manifestent dans les *lazzi* improvisés de la *commedia dell'arte*, ou dans les pièces burlesques colportées, le corps semble étrangement absent en tant que tel du théâtre littéraire, de la tragédie en particulier.

Une étude de Jean-Claude Ranger (1997), intitulée « Le corps tragique », qui se réfère essentiellement au théâtre grec et ses prolongements dans la littérature française et allemande, conclut à la disparition du corps comme *condition même* du tragique :

Dans le tragique, le corps se fait rare. Quand sa présence n'est pas implicite, induite des coups qui le frappent, de la tuerie ou de la mort, elle est discrète. Les parties du corps retenues ont trait à la violence qu'elles exercent (la main, le bras) ou qu'elles subissent (la nuque chez les femmes, la peau, le flanc, les yeux). [...] C'est dire que le corps tragique est indissociable de l'âme, qu'on est toujours au-delà du physique, ou, plus exactement, que les limites s'effacent et que le corps n'est pas une île, mais un champ ouvert où circulent des forces dont l'origine est incertaine : l'amour, la folie, la violence – point de rencontre du naturel, de l'humain et du divin. Le corps y perd de sa réalité et révèle son essentielle fragilité. Perdant la forme qui, comme chez Aristote, lui donne son être, il est rendu à son indifférenciation originelle de la matière ($\approx \lambda\eta$). C'est sa disparition qui rend le corps tragique. (Ranger in Krause, 1997 : 179)

On est néanmoins amené à constater une évolution de cette représentation du corps au fil des transformations progressives des structures dramatiques qui s'éloignent de plus en plus d'un certain modèle tragique. En effet, au XIX^e siècle,

les pistes se brouillent entre les auteurs qui se réfèrent au modèle classique et ceux qui anticipent la modernité théâtrale.

Si l'on admet que, dès le départ, les dialogues au théâtre – qu'ils soient énoncés ou signifiés par les corps en action – sont adressés au public, il faut en effet tenir compte du fait que ce rapport d'échange entre la scène et la salle évolue évidemment avec les changements de la société et des formes théâtrales. George Steiner (1993) souligne l'évolution du public à travers l'histoire : après la Révolution Française, le public se démocratise et le théâtre comme lieu de prestige social perd de son importance. Avec la disparition, peu ou prou, de la tragédie pure au XIX^e siècle, le paradoxe de l'absence du corps représenté tend à s'atténuer. En effet, jusque là, la corporéité ne peut encore être ouvertement représentée sur scène, car la réception du théâtre par le public traditionnel reste marquée par l'image conventionnelle et prude qu'entretient le public bourgeois au sujet de la tragédie, et rend ainsi très délicate la représentation de cette corporéité (la représentation effective, i.e. corporelle, sur scène de scènes violentes ou à caractère sexuel, plutôt suggérés par les paroles que jouées). Mais le XIX^e siècle qui s'ouvre sur des incertitudes quant à la transcendance (annoncées par le drame bourgeois et la tragi-comédie au XVIII^e siècle), entraîne en effet de profonds bouleversements esthétiques au théâtre qui ne laissent plus guère de place à la pureté du verbe tragique. Le XIX^e siècle amorce donc une nette progression de la corporéité, car la sociologie des publics fréquentant les représentations théâtrales tend à fortement évoluer en cette fin de XIX^e siècle ... Qui plus est, c'est aussi à un niveau plus abstrait, en raison des valeurs véhiculées par le *langage* que naît un clivage entre le théâtre et le (nouveau) public, lequel ne partage plus, pour des raisons sociales et culturelles, de manière unanime certaines valeurs véhiculées par le dialogue sur scène.⁸ Un renouveau des langages du théâtre ne pouvait donc que passer par une évolution des formes du dialogue, là encore pris au sens le plus large de ce terme (à savoir ce que « disent » les mots et les corps représentés sur scène).

Parallèlement au regain d'intérêt pour le théâtre, de plus en plus agité par les mutations sociales à la fin du XIX^e siècle, affleurent donc de nouvelles manières de concevoir les dialogues sur scène ou de « communiquer » avec le public. En

8 Au service d'une argumentation ciblée (le déclin progressif de la forme tragique du théâtre), George Steiner (1993) constate : « Après le 17^e siècle, le public cessa d'être une communauté organique dans laquelle ces idées et *les habitudes de langage figuratif* [c'est nous qui soulignons] qui les accompagnaient étaient naturelles ou trouvaient un écho immédiat. » (Steiner, 1993 : 192).

effet, dès le tournant entre le XIX^e et XX^e siècle, les auteurs de théâtre concentrent de plus en plus souvent *l'agon* dramatique sur la difficulté à communiquer et sur l'incompréhension, voire la conflictualité (entre les classes sociales, entre l'homme et la femme, etc.) – ainsi, la forme même des dialogues censés traduire cela s'en ressent. On assiste notamment à l'introduction d'une langue moins conforme aux normes standard dans le drame naturaliste afin de souligner les antagonismes sociaux et on observe une plus grande importance de la corporéité sur scène. Ce que les personnages ne disent plus parce qu'ils mentent pour cacher leurs intérêts « d'opresseurs du peuple », ce sont les corps et le langage spécifique de ceux-ci qui le révèlent. Or, ce langage des corps, portée par la « deuxième voix » comme l'appelle Fónagy (1983), a désormais bien souvent plus d'importance pour le sens d'une pièce que le dialogue apparent. En effet, I. Fónagy (1983), linguiste qui étudie l'énonciation en général, parle au sujet des didascalies (qui décrivent les corps et leurs actions) d'une « deuxième voix » : « Les gestes et la mimique faciale accompagnent la parole en permanence, comme une deuxième voix. » (Fónagy, 1983 : 326)

Le vrai message théâtral n'est donc plus véhiculé en priorité par les dialogues mais se cache ou plutôt se dévoile dans la performance des corps induite par les didascalies. De plus en plus, la *représentation* que le théâtre « classique » considérait comme épiphénomène par rapport au texte, va être au centre même de l'écriture dramatique. Les auteurs dramatiques des XX^e et XXI^e siècles tiennent en effet compte de l'importance croissante de la représentation en donnant un rôle accru aux didascalies. La plus grande présence des corps sur scène, la représentation effective de la corporéité, modifiera donc aussi le corps du texte dramatique, c'est-à-dire son écriture.

En France, c'est André Antoine qui fait connaître ce nouveau théâtre, notamment les silences pesants dans les couples mis en scène (ou plutôt mis en pièces) chez Ibsen et Strindberg qui donnent de l'importance aux corps qui s'expriment par les gestes et les attitudes plus que par certains mots prononcés. Souvent la modernité, en particulier l'expressionnisme qui joue un rôle hors pair dans cette « nouvelle littérature », a été identifiée comme reflet littéraire et artistique de la « crise du sujet » du début du XX^e siècle.

Sous l'influence des théories nouvelles de la psychanalyse de Sigmund Freud, on constate également l'insertion plus fréquente de rêves représentés sur scène : déjà présents dans les théâtres baroques et romantiques où leur rôle était illustratif ou explicatif, ils traduisent désormais le plus souvent les non-dits de l'inconscient

et les lacunes et silences des dialogues, p.ex. dans les pièces viennoises d'Arthur Schnitzler. Mais en ce début du xx^e siècle, il y a bien souvent aussi la dérision explicite des corps représentés p.ex. dans *Les mamelles de Tirésias* d'Apollinaire. Au contraire des corps décadents ou impuissants, le théâtre symboliste (p.ex. Alfred Jarry) accentuait à sa manière le hiatus entre individu et société en défendant à l'inverse des naturalistes le principe d'autonomie de l'art, en désincarnant les personnages (« une abstraction qui marche » selon Jarry) pour ne pas les rendre tributaires du réel. Ici encore, les corps, cette fois-ci mis en retrait au lieu d'être exacerbés, sont également au service d'une vision sociétale et esthétique du théâtre.

La théorie de Edward Gordon Craig (*On the Art of the Theatre*, publié à Londres en 1911 qui contient notamment l'article *L'acteur et la sur-marionnette* de 1907), voulait quant à elle réduire l'acteur vivant à une « sur-marionnette »⁹ pour instaurer un « théâtre mécanique ». Après la révolution bolchévique et ses avatars du théâtre engagé, on observe l'effet induit d'une mécanisation des dialogues due à la réification des hommes réduits à l'état d'automates dans le processus de production représenté par le théâtre épique de Bertolt Brecht¹⁰.

Avec à la fois des paroles qui s'estompent et les corps ridiculisés (Apollinaire), niés (Jarry) ou au contraire figés et mécanisés (Craig/Brecht), le « dialogue » entre scène et public devient de plus en plus complexe.

Toutes ces évolutions sociétales ont donc fortement altéré le dialogue théâtral au xx^e siècle et ses manières de l'actualiser par des corps sur scène.¹¹

On le voit, toutes ces pratiques et théories théâtrales s'attachaient à donner un nouveau rôle au corps représenté, tant les mots énoncés dans les dialogues ne semblaient plus se suffire à eux-mêmes, et tant ces corps figés exerçaient inversement aussi un rôle sur la mécanisation et la réduction de certains dialogues énoncés.

9 Le concept de *Über-Marions* de Craig a été inspiré des marionnettes de Maeterlinck utilisées pour une mise en scène chez Max Reinhardt à Berlin à laquelle Craig a assisté.

10 Dans *Homme pour homme* (1926) de Bertolt Brecht, le personnage de Galy Gay est « remonté » et perd toute marque d'individualité, notamment dans « l'interlude » de la scène 9, où l'on déclare que l'on remodèle un homme comme une auto : « Hier wird heute Abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert. » Cette mécanisation des corps représentés n'est pas sans incidence sur le dialogue. En effet, si les corps représentés sont chosifiés et semblent obéir à une mécanique sociale implacable à laquelle personne ne semble échapper, la « voix » du dialogue théâtral, révèle en permanence ce que les images de corporéité représentée fixaient déjà de manière emblématique.

11 Pour le contexte plus général du xx^e siècle, on peut se reporter à Fischer-Lichte (2001).

Après 1945, la tentation prévaut même de privilégier les “discours” des corps par rapport à l’expression verbale, notamment chez Jerzy Grotowski et Antonin Artaud qui stipulent la suprématie des corps sur scène, « libérés » de leur emprise textuelle et psychologique. Cette réduction, même extrême, du dialogue théâtral, comme par exemple dans les écritures dramatiques contemporaines qui renoncent jusqu’aux mots, n’empêche pourtant pas le spectacle d’avoir lieu, ni même qu’un échange entre scène et salle ait lieu, sinon ces salles de théâtre avant-gardiste¹² seraient vides. Artaud écrit dans *Le théâtre et son double*, au chapitre II (*La Mise en scène et la Métaphysique*) : « Une forme de cette poésie dans l’espace [...] appartient au langage par signes. Et on me laissera parler un instant, j’espère, de cet autre aspect du langage théâtral pur, qui échappe à la parole, de ce langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu’ils existent dans certaines pantomimes non perverses. » (Artaud, 1938 : 38). Il va plus loin dans le chapitre IV à propos du théâtre balinais où « à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l’espace scénique inutilisée, se dégage le sens d’un *nouveau langage physique* [c’est nous qui soulignons ici] à base de signes et non plus de mots. Ces acteurs avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés. » (Artaud, 1938 : 58).

Sans aller aussi loin en termes de distance géographique et culturelle, il suffit de s’attarder sur le théâtre absurde francophone pour se rendre compte à quel point les dialogues sont évanescents ou vidés de sens – dans *Fin de partie* de Samuel Beckett, il y a ce bel échange entre les deux protagonistes : « HAMM. - On n’est pas en train de...de...signifier quelque chose ? CLOV. – Signifier ? Nous, signifier ! (Rire bref.) Ah, elle est bonne ! ». Cette absence de sens est étroitement corrélée non seulement au sujet apparent de la pièce (les corps mutilés et impuissants) mais aussi à l’utilité tout court de ces corps dont la fonction sera réduite à une simple *deixis* : « CLOV. – A quoi est-ce que je sers ? HAMM. – A me donner la réplique. »

Certaines pièces de Samuel Beckett – qui traitent souvent de l’enlèvement du langage en général – cherchent également à « faire taire » la voix des corps des acteurs comme par exemple dans *Oh les beaux jours* (1961) où seul le torse,

12 Un bon exemple en sont les spectacles-créations de la troupe catalane *La Fura dels Baus* ou encore les réécritures de Shakespeare par la *Footsbarn Traveling Company*, où les gestes dominent nettement par rapport à l’échange verbal. Mais sans parler des seules représentations contemporaines, on peut évidemment penser à l’écriture du silence dans le théâtre de langue française de Samuel Beckett (cf. *infra*) et dans le théâtre de Fernando Arrabal qui est également écrit en français.

puis seule la tête de Winnie sont encore visibles, où Willie disparaît presque complètement à la fois dans son silence et derrière un tas de terre ...¹³ Ceci vient conforter l'idée que chez Beckett, la dissolution du langage entraîne l'effacement progressif de la « voix » du corps.

En admettant qu'il s'agit d'un phénomène récurrent dans le théâtre d'après-guerre, nous avançons l'hypothèse qu'après l'absence du corps comme condition même du tragique dans la période dite classique, qu'après le déferlement des corps sur scène qui vont de pair avec une altération des dialogues à l'époque de la modernité où la crise du sujet se lit à travers la crise du langage, cette troisième étape, celle des dialogues évanescents, perturbés et interrompus, devient la traduction universelle des corps mutilés et rendus absents en tant que porteurs d'un message.

Pour reprendre la terminologie de Patrice Pavis, on est passé du « corps relais » véhiculant juste un texte au « corps matériau », devenu sujet auto-référentiel (Pavis, 1980 : 70).

Aurore Chestier considère que le corps au théâtre, devenu de plus en plus déficient, a évolué vers ce qu'elle appelle « théâtre corps » (Chestier, 2007 : 105). Chestier note que l'« [o]n assiste ainsi au paradoxe suivant : plus le corps est dégradé et mutilé, plus il s'impose sur scène. Plus il s'efface, plus il devient rare et, par là même, essentiel. » Doublement réduit au silence (des dialogues et des corps), ce théâtre contemporain a-t-il encore vocation à exister ?

A la volonté d'interpeller le public par ses éléments constitutifs en crise, un certain théâtre « déconstruit », celui que l'on nomme parfois « post-dramatique », mise sur la seule performance au détriment des textes, car, comme le formule Hans-Thies Lehmann (1999, trad. 2001 en français), il « revendique la scène comme commencement et comme point d'intervention, et non comme transcription » (Lehmann en français d'après Sarrazac, 2001 : 97)¹⁴. Jean-Louis Besson s'interroge : « Quelle sera la mémoire de ce théâtre en l'absence d'un texte qui,

13 Le théâtre de Fernando Arrabal épouse ce genre de technique dans *Guernica* (1961), où les bombardements successifs couvrent progressivement la vieille Lira des décombres de sa maison. La pièce *Fando et Lis* (1955) associait déjà à la violence des mots la destruction des corps.

14 N.b. nous citons Hans-Thies Lehmann en français d'après l'article de J. L. BESSON. L'édition originale allemande du livre consacré au théâtre post-dramatique s'intitule *Postdramatisches Theater*, – dans le cadre de notre sujet, on peut se reporter aux pages 361-400 de l'ouvrage allemand, qui traitent du corps dans le théâtre post-dramatique.

jusqu'ici, avait rempli cette fonction ? [...] Peut-être le postdramatique sera-t-il un théâtre sans mémoire ou dont la mémoire sera nécessairement fragmentaire. » (Besson, 2001 : 97).

En effet, sous prétexte de « modernité » (de la mise en scène) et le plus souvent à la gloire de leur propre « génie créateur », les metteurs en scène contemporains s'ingénient le plus souvent à interpréter les pièces de théâtre à leur guise, sans tenir compte des intentions de l'auteur, ni en particulier de tenir compte des didascalies censées traduire les volontés de l'auteur. Pavis théorise et semble adhérer à cette conception « moderne » du théâtre de metteurs en scène qui se substituent aux auteurs :

La pratique actuelle de la mise en scène révèle que le texte secondaire [Pavis parle des didascalies] n'est pas une béquille obligatoire [!] et indispensable à la construction du sens, qu'il n'assume pas une position de maîtrise et de surveillance par rapport au texte principal. Précisons que cette conception va à l'encontre de beaucoup d'idées reçues et, en particulier, de celle de « bonne » mise en scène, ou de mise en scène « fidèle au texte ». (Pavis, 1980 : 393s.)

En se penchant sur le rôle des didascalies que ces « modernes » cherchent à gommer de la « double énonciation », Monique Martinez Thomas constate que « [n]é de l'excessif logocentrisme de l'analyse des pièces de théâtre, le parti-pris de la critique pour la mise en scène est devenu un parti pris contre le texte. » (Martinez Thomas, 1994 : 136) – il y aurait donc eu depuis une trentaine d'années une réception du théâtre par les médias et les critiques¹⁵ qui aurait favorisé cette prééminence des metteurs en scène.

Ces corps et leur représentation inscrits dans le texte dramatique ressortissent pourtant à l'essence même du théâtre et nous considérons que le langage gestuel et tout ce qui a trait aux corps représentés sur scène, participent d'une interaction avec le public au même titre que les énonciations verbales, qu'il faut donc considérer et respecter autant la « première » et la « deuxième » voix d'une pièce.

15 Cette tendance à considérer en priorité la représentation au détriment du texte est ce qui caractérise également la recherche actuelle des études théâtrales, en Allemagne du moins. Une des publications le plus en vue en lien avec notre sujet [Actes d'un colloque de 1999, édités en 2001 par Erika Fischer-Lichte] reste cependant assez peu probante, malgré le titre prometteur du livre *Theatralität und die Krisen der Repräsentation* qui signifie « théâtralité et crises de la représentation » et celui de son quatrième chapitre intitulé "Körperlichkeit im 20. Jahrhundert" qui signifie « corporéité au xx^e siècle ».

En dépit de la défaillance de ces deux voix, la communication théâtrale fonctionne malgré tout, même lorsque les dialogues ne “signifient” plus et que les corps sont mutilés ou réduits à néant (cf. les « voix » qui ont remplacé les personnages dans le théâtre tardif de l’Autrichienne Elfriede Jelinek). Si l’on emprunte le terme de « théâtre corps » à Chestier, on peut considérer que les corps au théâtre qui portaient/disaient jusqu’alors une signification devenue obsolète dans certaines formes contemporaines du théâtre, se situent désormais ailleurs que dans les corps des personnages eux-mêmes et encore moins dans l’interprétation libre des metteurs en scène faisant fi des didascalies.

Monique Martinez Thomas se gausse de cette vision réductrice en constatant : « Dans une telle conception, le théâtre est une énonciation scénique, ou, si l’on veut jouer sur les mots, un texte scénique et non dramatique. » (Martinez Thomas, 1994 : 137)

C’est peut-être dans une sorte de « hors-corps » des personnages, plus précisément un « hors re-présentation explicite » qu’il faut chercher le véritable « corps » de ce qui porte ce théâtre contemporain.

En effet, les didascalies qui décrivent ces corps contiennent en réalité elles aussi un « discours » à l’adresse du public, se constituent en corps textuel, même si ce « discours didascalique » n’est accessible sous sa forme verbalisée qu’au *lecteur* d’une pièce de théâtre et que le *spectateur* d’une représentation le découvre par l’intermédiaire des corps représentés. Anne Ubersfeld parle de « double énonciation » à l’adresse du spectateur en posant d’une part le dialogue théâtral comme émanant d’un énonciateur médiat, le personnage, et en stipulant d’autre part un lien immédiat des didascalies avec l’auteur, terme dont nous nuancerons le caractère « médiat » affirmé par Ubersfeld. De la même manière qu’Ubersfeld, Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre* (1987), ne considère les didascalies qu’il qualifie de (simples) « indications scéniques », que comme utilitaires et non comme un texte à part entière.

De notre point de vue, pour que les corps puissent être « parlants » (ou tout simplement être perçus en tant que porteurs d’une signification) malgré une réduction progressive des dialogues, il y a forcément des indices textuels dans le discours didascalique qui dépasse le rôle purement ancillaire que lui attribuent Ubersfeld et Pavis.

Des recherches plus approfondies (Martinez-Thomas et Golopentia 1994 notamment) tendent à considérer le « texte didascalique » comme un discours

théâtral à part entière, à portée égale des dialogues énoncés¹⁶. Rappelons I. Fónagy qui parle au sujet des didascalies (qui décrivent les corps et leurs actions) d'une « deuxième voix ». S'il y a une « deuxième voix », il y a à notre sens également un deuxième corps textuel, plus porteur de sens que certains corps des dialogues énoncés. Nous considérons en effet que cette « deuxième voix » des didascalies est une voix au sens plein du terme.

Cette deuxième voix n'est pas celle de l'auteur, mais d'une autre source : Monique Martinez Thomas a forgé le terme de « didascale » (Martinez Thomas, 1994 : 142). Mais au-delà de cette nouvelle source énonciative qui s'apparente au narrateur dans le roman, il y a bien un univers textuel, un corps qui lui est propre.

Il faut donc parler d'un « nouveau corps » au théâtre contemporain, non plus celui qui est représenté en tant que tel (le personnage) à l'aide d'une simple instruction auxiliaire, ni même celui qui se fait porteur de sens sur scène (le jeu de l'acteur) pour pallier les carences de l'énonciation verbale (les dialogues), mais bien de celui du « réservoir de sens » qu'est le corps du discours didascalique¹⁷.

Bibliographie

- Artaud, A. (1938), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- Besson, J.L. (2001), « Postdramatique », in SARRAZAC, J. P. (2001) *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, in *Etudes théâtrales* 22, Louvain la Neuve,
- Bouvet, D. (2001), *La dimension corporelle de la parole*, Paris, Peeters, [= collection linguistique LXXXI, Société de linguistique de Paris].
- Brook, P. (1968), *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York, Atheneum.
- Chestier, A. (2007), « Du corps au théâtre au théâtre-corps », in *Corps* 2007/1 (n° 2), p. 105-110.

16 « Texte secondaire, les didascalies seraient un révélateur de théâtralité sans pour autant accéder au statut de texte qu'on lit à l'égal du dialogue dramatique et de façon consciemment complémentaire de celui-ci. », (Golopentia / Martinez Thomas, 1994 : 9).

17 L'auteur allemand Botho STRAUSS a même instauré des « dialogues » entre une source parlante à l'intérieur des didascalies et les personnages énonciateurs de dialogues sur scène (v. WELLNITZ (2010)).

- Fischer-Lichte, E. (éd.) (2001), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart, Metzler.
- FÓNAGY, I. (1983), « Les langages de la psychanalyse », in *Langages*, Deuxièmes rencontres psychanalytiques d'Aix en Provence, 1983, p. 326. Cité d'après : Bouvet, D. *La dimension corporelle de la parole*, p.1, Paris, Peeters, 2001 [= collection linguistique LXXXI, Société de linguistique de Paris].
- Gallèpe, T. (1998), *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan.
- Golopentia, S. et Martinez Thomas, M. (1994), *Voir les didascalies* (= *Cahiers du CRIC 3*), Paris, Ophrys.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1984), « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », in : André Petitjean (dir.), *L'écriture théâtrale* [= *Pratiques* N° 41, mars 1984], p. 46-61.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1985), « Le dialogue théâtral », in *Mélanges de langue et littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, ENS, 1985, p. 235-249, [= collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles n° 26]
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2002), « Double adresse et récepteur multiple », in Jürgen Siess, J. et Valency, G. (2002), *La double adresse*, Paris, L'Harmattan, p. 15-40.
- Krause, G. (éd.) (1997), *Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et corporalité*, Tübingen, Stauffenburg.
- Larthomas, P. (1990³), *Le langage dramatique*, Paris, PUF.
- Lehmann, H.T. (1999), *Postdramatisches Theater*, Frankfurt, Verlag der Autoren.
- Lehmann, H.T. (2001), cité en français d'après l'article de BESSON, J.L. « Postdramatique », in SARRAZAC, J. P. (2001) *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, in *Etudes théâtrales* 22, Louvain la Neuve, p. 97.
- Martinez Thomas, M. (1994), in : Golopentia, S. et Martinez Thomas, M. (1994), *Voir les didascalies* (= *Cahiers du CRIC 3*), Paris, Ophrys.
- Pavis, P. (1980), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- Ranger, J.C. (1997), « Le corps tragique », in Krause, G. (éd.) (1997), *Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et corporalité*, Tübingen, Stauffenburg, p. 167-179.
- Steiner, G. (1993), *La mort de la tragédie* Paris, Gallimard [= folio essais 224].
- Ubersfeld, A. (1996a), *Lire le théâtre I*. Paris, Belin Lettres Sup.
- Ubersfeld, A. (1996b), *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin Lettres Sup.
- Ubersfeld, A. (1996c), *Lire le théâtre III*, Paris, Belin Lettres Sup.
- Wellnitz, Ph. (2010), *Botho Strauss en dialogue avec le théâtre. Autoréférentialité théâtrale dans Trilogie du revoir, Grand et Petit, Kalldewey, farce*, Paris, Orizons.

Filmer les corps pour raconter des histoires

Alain LEFEBVRE

Cinéaste. Directeur de l'AEC- Madrid

Résumé

Le cinéma filme les corps et les fige dans le temps, comme un témoignage inscrit dans l'Histoire de l'humanité, une représentation du monde à un moment donné, d'une époque, mais aussi une projection fantasmée de nos existences, de nos désirs, de nos rêves. De Charlie Chaplin à Brigitte Bardot, en passant par Musidora, jusqu'aux actrices et acteurs contemporains, chaque époque propose ses corps et ses récits.

Par ailleurs, en incarnant les personnages, les acteurs et des actrices sont filmés au service de la narration et leurs corps « racontent » souvent bien plus qu'une ligne de dialogue. Cette idée d'incarnation est essentielle dans l'acte de création cinématographique aussi bien de la part du cinéaste que des interprètes afin que l'histoire prenne vie à l'écran.

Mots-clefs : Cinéma, Corps, Narration, Science, Histoire.

Abstract

Cinema films bodies and freezes them in time, as a witness inscribed in the history of humanity, a representation of the world at a given time, of an era, but also a fantasized projection of our lives, our desires, our dreams. From Charlie Chaplin to Brigitte Bardot, via Musidora, to contemporary actresses and actors, each era offers its bodies and stories.

Moreover, by embodying the characters, the actors and actresses are filmed in the service of the narration and their bodies "tell" often much more than a line of dialogue. This idea of incarnation is essential in the act of cinematographic creation on the part of both the filmmaker and the performers so that the story comes to life on screen.

Keywords: Cinema, Body, Narration, Science, History.

Au XIX^e siècle, l'invention de la photographie provoqua une véritable révolution dans la société. La reproduction de la réalité à travers un procédé optique et mécanique jeta soudain un doute sur la pertinence de l'Art pour représenter la vie. A quoi bon peindre la cathédrale de Chartres de manière réaliste si un appareil photo peut le faire facilement de façon plus « objective » ou « fidèle ». Voilà des adjectifs qu'il faut cependant prendre avec des pincettes puisqu'au XXI^e Siècle, aux temps des débuts de l'Intelligence Artificielle, nous savons à présent qu'il faut se méfier de toutes les images. Car les images les plus réalistes sont parfois, malheureusement, les plus suspectes. Voilà un débat que nous n'allons pas aborder ici, mais qui pourrait sans nul doute faire l'objet d'un autre article.

La vie est en perpétuel mouvement, et la photographie n'en capte qu'un instant et le fige. Un passé enfermé dans une image, un souvenir. Mais, comme rien n'arrête la pensée humaine et le progrès, les inventeurs, ingénieurs et scientifiques du XIX^e siècle cherchèrent à aller plus loin en essayant de capter le mouvement de la vie. Et grâce à l'ingéniosité humaine, on découvrit que si l'on faisait défiler plusieurs photographies dans une relation de continuité et à une certaine vitesse, on pouvait créer l'illusion du mouvement dans notre cerveau.

Dès les balbutiements de cette quête de reproduction du mouvement, les inventeurs ont tout bonnement commencé par photographier les êtres humains. Un des exemples les plus frappants est certainement celui des célèbres images des chevaux au galop, captées, non sans difficultés, par Eadweard Muybridge, au moyen d'un dispositif laborieux de plusieurs appareils photos placés à intervalles réguliers sur une certaine distance et déclenchés au moment du passage de l'animal à l'aide d'un fil. Après des années d'essais, en 1878, les résultats de ses travaux démontrèrent, contre l'opinion générale fondée sur des siècles d'observation humaine et de tradition picturale, que le cheval au galop n'a jamais les quatre fers en l'air au cours des phases d'extension et qu'il ne quitte le sol que lorsqu'il regroupe ses jambes sous lui. Une petite révolution.

Quelques années plus tard, en 1882, Etienne-Jules Marey mit au point le procédé de la chronophotographie qui permit, grâce à un seul appareil, de décomposer le mouvement et ainsi, de montrer des choses qui sont parfois difficilement perceptibles à l'œil nu. A l'époque, ces images furent très précieuses pour mieux comprendre la physiologie, l'anatomie et la mécanique des êtres vivants. Ainsi, Marey photographia le corps d'hommes, parfois nus pour mieux apprécier chaque détail, comme si soudain ces images nous renvoyaient à notre nature première ou à l'imagerie des statues et peintures de la Grèce Antique. Un homme qui marche, deux hommes qui luttent, une femme (habillée) qui danse,

une petite fille qui saute à la corde, un chat qui tombe mais qui atterrit sur ses quatre pattes, un oiseau qui prend son envol.

Cette décomposition du mouvement allait devenir la base du même cinéma. Il ne suffisait plus qu'à faire défiler ces images fixes à une certaine vitesse pour ainsi créer une illusion optique dans notre cerveau. C'est ce que firent Edison en créant le Kinétoscope, et enfin les frères Lumière avec le Cinématographe.

Un (très) bref parcours historique

L'histoire du cinéma que l'on connaît par les films, les tendances artistiques, les innovations techniques, est aussi une histoire des hommes et des femmes, de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, à travers le regard de cinéastes qui mettent en scène des acteurs et des actrices, des visages, des corps face à la caméra. Le cinéma filme les corps et les fige dans le temps, comme un témoignage inscrit dans l'Histoire de l'humanité, une représentation du monde à un moment donné, d'une époque, mais aussi une projection fantasmée de nos existences, de nos désirs, de nos rêves.

Regardez, par exemple, la célèbre « Vue Lumière », *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* tournée en 1896. N'éprouvez-vous pas une certaine émotion en voyageant dans le passé pour voir comment vivaient les personnes de cette époque ? Les corps des hommes, des femmes et des enfants virevoltent devant nos yeux. Un charretier avance sur le quai. Le chef de gare déambule avec une autorité certaine. Une femme pressée tient un enfant par la main. Un homme a dans ses mains une sorte de baluchon. Les femmes sont coiffées d'un chapeau avec des nœuds en tissu, et certaines portent une cape sur les épaules et d'autres un tablier par-dessus leur robe. Les hommes sont en costume sombre et chapeau. Ils attendent le train et s'impatientent. Le train arrive. On ouvre les portes des wagons. On aide femmes et enfants à en descendre. La foule grouille devant nos yeux. Rien que par le seul acte de filmer, ces personnes sont devenues à nos yeux des personnages d'un petit film de 50 secondes. Parfois, lorsque l'on regarde un film (en excluant les films d'animation), nous avons tendance à oublier que les personnages pour exister dans ce film ont dû être joués par de vraies personnes, avec de vrais corps en chair en os. Ces spectres du passé ont bel et bien existé ; ils étaient vivants en 1896 et ils étaient bien devant la caméra à s'affairer sous les yeux des frères Lumière.

Aussi, n'oublions pas qu'au début, le cinéma était dit « muet ». La technologie ne permettait ni de capter, ni de synchroniser le son correctement avec les images. Les films étaient projetés avec de la musique en direct (petit orchestre ou un

simple pianiste) et souvent accompagnés d'un narrateur qui, comme s'il s'agissait d'une voix off, expliquait les images. Puis, très vite, les cartons apparurent avec les dialogues les plus importants, et le narrateur disparut. Quoi qu'il en soit, privé de la parole, le cinéma dut chercher ses propres stratégies pour dire, pour raconter à travers les images. C'est ainsi que les acteurs et actrices durent changer leur jeu et s'adapter à ce nouveau langage du cinéma qui, à l'époque, était, tout de même, assez proche du théâtre. L'acteur devait utiliser tout son corps pour exprimer la personnalité du personnage, ses sentiments, ses émotions en fonction de la situation et de sa relation avec les autres personnages. Dire si le personnage est content, furieux, triste, déçu, amoureux, timide, hésitant, s'il a des sentiments de convoitise, d'ambition, de jalousie, s'il est ivre, repu, fatigué, etc. En d'autres termes, le corps des interprètes a été depuis toujours un élément narratif essentiel dans le récit cinématographique. L'acteur met son corps au service du film. A l'époque du muet, il travaillait son langage corporel en exagérant les postures, les mouvements pour bien marquer les intentions et se faire comprendre du spectateur : on se gratte la tête pour indiquer que l'on réfléchit ; les mains sur les hanches avec les bras bien arqués pour indiquer soit l'autorité soit le mécontentement ; le dos courbé pour indiquer que l'on a peur ; le poing en l'air comme geste d'agressivité, etc. A cela, on ajoutera le maquillage et les costumes qui permettront d'ancrer ces personnages dans le récit et dans la rétine du spectateur.

A cette époque du muet, les films comiques avaient un succès fou auprès du public, et des acteurs comme Charlie Chaplin avec son personnage de Charlot, Buster Keaton, Harold Lloyd ou encore Max Linder furent les grandes stars de l'époque. Leur point commun : un jeu construit sur l'expression corporelle avec des séquences très athlétiques et un humour basé sur des sketches à gags, le tout agrémenté d'une légère romance et d'un méchant de pacotille. Dans leurs films, vous remarquerez que, corporellement, nos héros sont souvent minces, d'une petite carrure, et que les antagonistes sont bâtis comme des armoires à glace avec des sourcils très prononcés et de grandes barbes noires pour leur donner un aspect inquiétant. Il fallait que le spectateur comprenne immédiatement qui était le gentil et le méchant du film.

Aussi, le genre des films d'aventure, d'espionnage et d'intrigues à faire frémir eurent aussi, depuis toujours, beaucoup de succès. Dans ce contexte, l'actrice (et par la suite, réalisatrice et productrice) Musidora devint l'icône de toute une génération en incarnant la « vamp » grâce, entre autres, à son inquiétant et séduisant personnage d'Irma Vep dans les séries de films *Les Vampires* (1915) de Louis Feuillade et *Judex* (1916) du même auteur. L'érotisation de son corps

moulé dans des tenues ajustées, son maquillage et sa manière très féline de se déplacer contribuent au mystère du personnage et à la création pour la postérité de « la Femme fatale » qui restera dans l'imaginaire des spectateurs. Ainsi, d'autres « beautés » se succédèrent sur les écrans et dans les rêves du monde entier : Hedy Lamarr dans le film tchécoslovaque *Extase* (1933) de Gustave Machaty, Marlène Dietrich dans divers films de Josef Von Sternberg des années 30, Rita Hayworth dans *Gilda* (1946) de Charles Vidor avec la célèbre séquence musicale du gant qui reste dans la mémoire des cinéphiles, Ava Gardner dans les années 50 ou Marilyn Monroe dans la scène de la robe (pour n'en citer qu'une) dans le film *Sept ans de réflexion* (1955) de Billy Wilder. C'est aussi l'époque de gloire des femmes italiennes aux silhouettes pulpeuses comme Sophia Loren ou Gina Lollobrigida.

En 1956, débarque le phénomène Brigitte Bardot qui crève les écrans avec le film *Et Dieu... créa la femme* de Roger Vadim avec Jean-Louis Trintignant. Le corps de « B.B. » est le sujet même du film devenant ainsi ce qu'on appelle un « sex symbol ». On la reverra quelques années plus tard, dans le chef d'œuvre de Jean-Luc Godard, *Le mépris* (1963) où la scène très intime dans la chambre reste un moment inoubliable de cinéma : allongée sur le ventre, Brigitte Bardot détaille sous le regard de Michel Piccoli, les différentes parties de son corps. La caméra parcourt le corps de l'actrice, d'abord en s'approchant de manière presque imperceptible, comme une caresse, pour enchaîner ensuite sur un travelling latéral jusqu'aux chevilles et pour revenir enfin sur son visage ; tout cela est compassé par un dialogue, une musique émouvante de Georges Delerue et des changements de lumière qui annoncent déjà, au plus profond du spectateur, une issue tragique. Une des plus belles scènes d'amour de l'histoire du cinéma.

Avec le déferlement de la Nouvelle Vague, de nouveaux personnages féminins apparaissent sur les écrans, mais aussi de nouvelles actrices avec des corps différents, des tempéraments différents et des énergies différentes : Jeanne Moreau, Françoise Dorléac, Catherine Deneuve, Françoise Fabian, Delphine Seyrig, et plus tard, Jane Birkin, Isabelle Huppert, Isabelle Adjani, Juliette Binoche, etc.

Peu à peu, au fil des années, bien que très timidement, les films commencent aussi à refléter la réalité des Français dans leur multiculturalité, et de nos jours, des acteurs comme Omar Sy, Leïla Bekhti, Kad Merad, Roschdy Zem sont parmi les préférés des spectateurs. Les films montrent aussi, de plus en plus, les diversités sexuelles, des corps non normatifs, et des personnages de tout âge. On remarquera, entre autres, que le nombre de films mettant en scène des personnages homosexuels a sensiblement augmenté ces dernières années. Dans une autre mesure, les personnages transgenres apparaissent aussi sur les écrans

posant, plus que jamais, la question du corps et de l'identité, et dévoilant ainsi une réalité bien méconnue de notre société. Dans ce sens, citons, par exemple, des films comme *Laurence Anyways* (2012) de Xavier Dolan, *Girl* (2018) de Lukas Dhont, ou plus récemment *20 000 espèces d'abeilles* (2023) de Estibaliz Urresola.

À l'époque du « Metoo », il est intéressant de mettre aussi sur le devant de la scène la question de la représentation des hommes mais surtout celle des femmes au cinéma. La plus grande partie des récits cinématographiques qui ont nourri différentes générations de spectateurs à échelle mondiale est basée sur le prisme du regard masculin, car pratiquement tous les films ont été écrits, réalisés, produits par des hommes. En réaction à cela, un mouvement global cherche à impulser la place des femmes dans l'industrie du cinéma, surtout sur des postes de chef d'équipe ayant un pouvoir de décision sur les questions narratives et artistiques. Ainsi, depuis une quinzaine d'années, un certain renouveau du cinéma s'opère justement par les talents de nouvelles générations de femmes cinéastes qui prennent la parole et la caméra pour porter à l'écran leurs regards sur le monde et raconter leurs histoires, leurs vies, leurs corps.

Du scénario à l'écran

Contrairement aux personnages de romans, les personnages d'un scénario ont été spécifiquement écrits dans le but d'être incarnés par des acteurs. Ils prendront vie sous le regard d'un cinéaste qui va choisir la meilleure actrice ou le meilleur acteur pour tel ou tel rôle. C'est l'étape du casting, le choix de la distribution. A ce niveau-là, différents éléments entrent en jeu : l'imaginaire et les désirs du cinéaste, mais aussi les conditionnements de la production qui, pour de possibles raisons commerciales, pousseraient à choisir des comédiens plus populaires, plus beaux, plus sexy, plus primés...

Choisir un acteur pour un rôle, ce n'est pas seulement choisir un visage, loin de là, c'est aussi choisir un corps, une allure, une silhouette, une énergie, une manière d'être ancré sur le sol. Comme nous l'avons dit précédemment, ce corps pourra être modifié, transformé s'il le faut, grâce aux coiffeurs, maquilleurs, mais aussi grâce aux effets numériques par ordinateur, afin d'obtenir le corps imaginé pour le personnage.

Une fois l'acteur choisi, ce sera à lui d'amorcer un profond travail de création pour donner vie à son personnage, pour l'incarner. Selon le dictionnaire *Le Robert* dans sa version en ligne, le verbe « incarner » signifie : « Revêtir (un être spirituel) d'un corps charnel, d'une forme humaine ou animale. » C'est exactement ce

que va faire l'acteur. Il va lui prêter son âme, son souffle. Il va habiter un être imaginaire pour lui donner un corps, le sien.

Le corps du personnage (soutenu par le corps de l'acteur) est un élément narratif à part entière, capable de raconter au-delà des mots : son apparence, sa silhouette, sa carrure, sa couleur de peau, ses blessures, ses rides, sa tenue, sa manière de se déplacer, peuvent parfois en dire beaucoup plus long que des lignes de dialogues. Ainsi, on pourra se faire une idée sur l'âge et le milieu social du personnage rien qu'en le voyant, mais aussi sur sa personnalité, son caractère, ses goûts, ses sentiments, émotions, états d'esprits, intentions, etc. Evidemment, on peut créer des effets de surprise chez le spectateur en jouant sur les apparences qui, parfois, peuvent être trompeuses (comme dans la vie).

Par ailleurs, dans son travail intérieur de création, l'acteur pourra aussi insuffler à son personnage des éléments qui ne sont pas toujours perceptibles pour le spectateur mais qui sont là en sourdine. L'acteur va se créer une biographie intime du personnage. Qui est-il ? D'où vient-il ? Que veut-il ? Très souvent, il s'agit de pensées secrètes intégrées dans une démarche personnelle de création, doublée d'une démarche collaborative avec le réalisateur, les autres acteurs et les différents départements techniques et artistiques de l'équipe du film.

Autre aspect dont il faut tenir compte, au moment du casting, c'est la photogénie. Revenons encore au dictionnaire *Le Robert* dont la définition de « photogénie » nous intéresse : « *Qui produit, au cinéma, en photographie, un effet supérieur à beffet produit au naturel.* » Je me permets de souligner : « *Qui produit un effet supérieur...* » Voilà qui est intéressant. Cela indiquerait donc que certaines personnes, lorsqu'elles sont captées par l'objectif d'une caméra, se trouvent sublimées. Mais pourquoi ? N'ayant pas de réponse à cette question fort intrigante, j'ai pu le constater moi-même lorsque, en tant que cinéaste, j'ai dû choisir des interprètes pour mes courts-métrages. Il y a des visages qui, comme j'aime à le dire, « accrochent » la pellicule, existent sur l'écran et d'autres qui, au contraire, n'ont pas de consistance, qui « glissent », qui ne séduisent pas. C'est comme s'il se produisait une histoire d'amour entre la caméra et l'acteur. Lorsque ce phénomène se produit, il existe une cohérence telle entre l'acteur et le personnage que l'on plonge directement dans l'histoire du film rien qu'en regardant son visage. Il en va de même pour le corps. Ainsi, il y a des visages et des corps qui respirent le cinéma. Il suffit de placer la caméra devant pour que la magie opère.

Pour donner deux exemples radicalement différents de photogénie (et cela est tout à fait subjectif, je l'avoue), je citerai la grande actrice palestinienne Hiam

Abbas dont le regard et le visage nous transportent vers un ailleurs ou nous plongent dans un mystère. Son aura est celle du cinéma. Dans un tout autre style, le jeune acteur français Pierre Niney, à la silhouette fluette, et dont le visage peut sembler banal lorsque vous le voyez sur des émissions de télévisions ou sur les réseaux sociaux, a une capacité époustouflante pour interpréter des rôles très différents. Lorsque que le mot « action » retentit, ce visage « banal » devient beau. Le cinéma l'habite.

Cette étape du casting est donc fort importante et il faut aussi choisir les interprètes en tenant compte de tous les personnages du film, il faut penser la distribution dans son ensemble. Car si un bon casting nous ferait presque oublier les acteurs qui interprètent les personnages, il arrive parfois qu'une mauvaise distribution, ou une direction d'acteur faussée et un jeu peu inspiré puissent desservir le film.

Au moment du tournage, le cinéaste mettra en scène ses acteurs, en situant leurs corps dans un espace précis, celui du cadre, pendant une durée précise. Par la mise en scène, il cherchera à créer des disparités, des ressemblances, des harmonies, des dissonances, des tensions pour raconter les personnages, leurs intentions et leurs interactions, en définitive, pour raconter le film.

Quelques mots pour conclure

Comme on a pu le constater, la question du corps est au cœur même de la création et de la narration cinématographique. Les actrices et les acteurs incarnent à l'écran les personnages, ces êtres nés de l'imagination des scénaristes. On passe ainsi d'un personnage imaginaire, qui n'existe que dans des lignes du scénario, à un personnage visible sur l'écran, aux yeux de tous. On pourrait même dire que l'acteur, par son corps, est non seulement le réceptacle du personnage mais aussi le canal entre le personnage et le spectateur.

A l'heure de l'Intelligence artificielle et de la création d'univers et de personnages numériques, le cinéma aura-t-il encore besoin d'acteurs et d'actrices si l'on peut désormais créer des corps artificiels ? Le cinéma de demain sera-t-il uniquement un cinéma d'animation ? J'aimerais croire, mais je ne suis pas optimiste, qu'au-delà du corps, c'est l'invisible aux yeux qui ne pourra jamais être fabriqué, l'âme est ce qui insuffle la vie aux corps des êtres vivants. Les meilleurs personnages de cinéma ont besoin de ce supplément d'âme (humaine) pour exister à l'écran, pour nous faire vibrer, nous passionner, nous émouvoir.

Le jour où l'Intelligence artificielle pourra créer des âmes...

Le Corps du Christ et le corps des chrétiens à travers le défoulement des corps au sein de la fusion entre le féminisme moderne et l'ambiance orgiastique antique

Étude du film Anglo-Américain *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick

Mounira ABI ZEID
Université Libanaise

Résumé

La frustration d'Alice, qui est sexuellement insatisfaite avec son mari, aboutit à un défoulement orgiastique dans le film *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick. Dans ce chef d'œuvre cinématographique, corps, désir et morale interagissent au sein d'une fusion entre le féminisme du XX^e siècle et l'ambiance gréco-romaine. L'expression verbale et corporelle du désir refoulé se purifie par le sacrifice du corps féminin.

Mots-clefs : Corps, Défoulement, Frustration, Féminisme, Retour libérateur.

Abstract

The frustration of Alice, who is sexually unsatisfied with her husband, ends up in an orgiastic release in Stanley Kubrick movie *Eyes Wide Shut*. In this cinematographic masterpiece, body, desire and morals interact within a fusion between the feminism of the XX's century and the Greco-Roman ambiance. The verbal and corporal expression of the repressed desire is purified by the sacrifice of the feminine body.

Keywords: Body, Release, Frustration, Feminism, Liberator return.

Le langage corporel prime dans le film Anglo-américain *Eyes Wide Shut* (*Les yeux grand fermés*), en interagissant avec la parole qui joue un rôle secondaire au niveau de l'expression des fantasmes. Maître des corps, le désir refoulé qui bouillonne au fond d'Alice, l'héroïne de ce chef d'œuvre cinématographique produit par Stanley Kubrick en 1999, s'extériorise au sein des temps modernes, mais aussi dans un cadre orgiastique qui rappelle les rites antiques.

Dans ce film, l'action démarre lorsque la censure disparaît grâce au Marijuana que fume Alice avant d'avouer à son mari Bill son fantasme adultère. Cette confession constitue une force motrice bouleversante au niveau de l'existence de ce couple dont la vie sexuelle n'est pas assez passionnante. C'est ainsi que la frustration profonde d'Alice lance son mari dans une quête étrange au sein de laquelle il échappe à la morale sexuelle du XX^e siècle pour assister à la révolte des corps au sein d'une orgie organisée par une société secrète. À la révolte du corps d'Alice dans un contexte féministe moderne succède le défoulement excessif des corps au sein d'une orgie qui va aboutir au sacrifice du corps féminin.

Dans cette étude, nous analyserons les séquences filmiques où les corps parlent aux spectateurs pour leur raconter l'histoire de la liberté, du désir et de la femme au sein d'un merveilleux mélange multi-civilisationnel. C'est ainsi qu'une analyse psychanalytique, accompagnée des approches sociocritiques, mythocritiques et anthropologiques, servirait à étudier le film de Kubrick dans le cadre de cet article qui englobe les parties suivantes ; Le défoulement du corps au sein du féminisme moderne, Du spectacle orgiastique au sacrifice du corps féminin.

Le défoulement du corps au sein du féminisme moderne

Le défoulement du désir refoulé dans un contexte féministe moderne sera analysé à la lumière de l'étude du langage corporel.

Le corps hanté par le désir refoulé

« Aucun mortel ne peut garder un secret. Si les lèvres restent silencieuses, ce sont les doigts qui parlent. La trahison suinte par tous les pores de sa peau. » (Freud, Babelio). En fait, la tête, le cou et le regard d'Alice expriment son désir adultère refoulé. Afin d'étudier le psychisme complexe de cette femme, le langage corporel sera analysé dans le cadre d'une comparaison entre trois séquences du film.

Dans les trois séquences qui feront l'objet de notre étude, Alice est dans les bras d'un homme. Ce dernier est son mari Bill qui danse avec elle au bal et lui fait l'amour face au miroir dans leur chambre à coucher dans deux séquences différentes, alors que dans la troisième, l'héroïne du film se réjouit de danser avec le Hongrois Sandor au bal. Comparons ainsi la séquence de la danse du couple marié Alice et Bill à celle de la danse d'Alice avec Sandor. Comme Gilbert Durand affirme que « de nombreuses danses sont directement une préparation ou un substitut de l'acte d'amour » (Durand, 1993, p.388), il serait logique d'étudier l'interaction sexuelle entre le corps d'Alice et ceux de ses deux cavaliers.

Le long de la séquence de la danse du couple marié, le corps figé de l'épouse, au visage tout à fait neutre, est complètement dépourvu de sensualité. Contrairement, dans la séquence où Sandor danse avec Alice, le corps de cette dernière exprime tant de jouissance et d'excitation qui se manifestent à travers le mouvement incessant de son cou, de sa tête, de son regard séducteur et de son rire sensuel. Le langage corporel révèle donc le souhait d'Alice de tromper son mari avec Sandor.

À la fin de la danse, Sandor retient le corps d'Alice qui se réjouit de la tentative de cet homme de la serrer plus longtemps contre lui. Toutefois, Alice affirme à Sandor qu'elle doit s'éloigner de lui puisqu'elle est mariée. C'est en ce moment que le désir d'Alice est refoulé par « la force qui a produit et maintenu le refoulement, nous affirmons qu'elle se manifeste à nous pendant le travail analytique sous forme de résistance. » (Freud, 2001, p. 249) La force de résistance est le mariage qui pousse cette femme à maîtriser ses pulsions le long de ce film dominé par une ambiance chrétienne se manifestant à travers les sapins de Noël et les décors festifs. Selon Denis de Rougemont, « le mariage chrétien, en devenant un sacrement, imposait une fidélité insupportable à l'homme naturel. » (De Rougemont, 1956, Site de l'Université de Genève) C'est ainsi que le refoulement du désir s'associe au christianisme dont les séquelles demeurent au sein de cette société moderne.

Tenant à incarner l'idéal de l'épouse fidèle, Alice finit par se retrouver nue entre les bras de son mari dans la troisième séquence où se répète le motif du corps féminin retenu dans les bras de l'homme. C'est tout en faisant l'amour avec sa femme que le mari l'enlace ou plutôt l'emprisonne. Le corps d'Alice est collé à celui de son mari mais sa pensée est ailleurs. Dans cette séquence, le regard infidèle d'Alice qui en dit trop se reflète dans le miroir. D'ailleurs, le lien entre le regard et la pulsion sexuelle est bien clair dans la citation suivante : « L'œil

et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique » (Pardo, 2010, Cairn.Info) Dans cette scène très significative, Alice sourit à son mari et pose un regard frustré dans le miroir qui symbolise selon Freud (Bruno, 2011, Cairn.Info) un ailleurs où l'on pourrait s'évader pour échapper aux frustrations de la vie réelle.

Ce désir refoulé qui s'exprime surtout à travers les yeux d'Alice se mirant dans la glace va finir par s'extérioriser. Ainsi, on passe dans la partie suivante du désir refoulé exprimé par le langage corporel à la verbalisation du fantasme accompagnée par l'agitation intense du corps d'Alice.

La révolte féministe du corps

Le corps féminin se révolte au sein de la libération progressiste des mœurs qui s'oppose à la morale chrétienne. Dans ce sens, le passage du non-dit au dit accompagne le défoulement d'Alice dans une séquence très importante du film.

L'agitation du corps de cette femme précède la verbalisation du fantasme dans cette séquence au début de laquelle Alice, qui est assise au lit auprès de son époux, fume la marijuana. L'élimination de la censure grâce à cette drogue aboutit à la désinhibition de cette femme. Mais au lieu de faire l'amour, le couple plonge dans une dispute, ce qui indique que l'abolition de la censure n'a point abouti à réveiller le désir sexuel de l'épouse envers son époux, mais au contraire elle a permis à la colère agressive d'émerger au niveau de la conscience de la femme en présence de son mari choqué. La frustration se manifeste à travers l'agitation du corps d'Alice qui finit par raconter à son mari qu'elle a eu envie d'un officier des marines. Le long de cette séquence, l'héroïne du film exprime des sentiments de déplaisir qui « poussent au changement, à la décharge, et c'est la raison pour laquelle le déplaisir est interprété comme une élévation et le plaisir comme un abaissement de l'investissement d'énergie. » (Freud, 2001, p. 259) En fait, une énergie assez forte se dégage du corps d'Alice, ce qui confirme qu'elle souffre de déplaisir en présence de Bill.

Au niveau verbal, ce sont les propos de Bill qui déclenchent le déplaisir bouleversant d'Alice. Cette dernière s'éloigne du lit conjugal où son mari demeure assis. Se tenant debout, l'épouse frustrée revendique l'égalité entre les sexes en agitant violemment son corps. Et comme Bill affirme qu'il distingue entre hommes et femmes, Alice s'écrie : « les millions d'années d'évolution, c'est ça ? » Elle se met à se plaindre du fait que l'homme ait droit à plus de liberté que la femme au niveau de la sexualité. En fait, en revendiquant cette égalité, Alice serait en train de détruire l'image de l'épouse fidèle à laquelle croit son mari. C'est

ainsi que l'idéal chrétien de l'épouse fidèle se trouve bafoué au profit du statut de la femme libre. Et tout en se disputant avec son époux, Alice effectue une chute corporelle progressive en s'asseyant sur le tabouret plusieurs fois avant de s'agenouiller sur le sol pour finir par se courber le dos.

Vers la fin de cette séquence, la sonnerie du téléphone empêche Bill de réagir face à la révolte d'Alice qui exprime son désir adultère. Comme ce mari refoule sa jalousie, on peut parler du corefoulement qui aboutit à l'interaction entre les inconscients de ces deux personnes bouleversées. C'est ainsi que la femme entraîne l'homme dans sa chute par le biais du refoulement contagieux. Cette chute commune rappelle la genèse biblique dont les mythes comme le jardin, la honte de la nudité et la transgression punie émergent vers la fin du film au sein du rêve érotique d'Alice qui incarne dans ce contexte l'Eve modernisée de l'égalité entre les sexes. Le passage du non-dit au dit analysé dans cette séquences a donc abouti à une chute qui représente au plan psychologique une destitution qui est :

« Généralement liée au regard de l'autre et est génératrice d'humiliation. (...) A travers la chute, l'homme perd le contrôle. (...) Tomber, c'est (...) être diminué, notamment aux yeux des autres. La chute s'associe, sur un plan inconscient, à la honte et à l'humiliation, à la déchéance et à la dégénérescence. » (Morel, 2018, p. 239)

En effet, dans une séquence qui suit celle où Bill a écouté le récit du rêve orgiastique d'Alice, le mari regarde le visage de sa femme qui apprend le calcul à sa fille en se souvenant de la voix de son épouse lui narrant sa fornication avec une centaine d'hommes dans un contexte onirique. C'est ainsi que les deux images d'Alice la mère au corps bien vêtu en présence de sa fille et celle d'Alice la putain en robe noire et en lingerie blanche translucide (Freud, 1977, p. 59) se confondent dans l'imaginaire du mari bouleversé. Cette dichotomie psychanalytique, qui oppose l'image maternelle à celle de la putain au niveau corporel et vestimentaire, revêt une signification sociologique révélée par Denis de Rougemont dans la citation suivante :

« Voici les forces en présence : d'une part, une morale de l'espèce et de la société en général, mais plus ou moins empreinte de religion – c'est ce que l'on nomme la morale bourgeoise ; d'autre part, une morale inspirée par l'ambiance culturelle, littéraire, artistique – c'est la morale passionnelle ou romanesque. Tous les adolescents de la bourgeoisie occidentale sont élevés dans l'idée du mariage, mais en même temps se trouvent baignés dans une atmosphère romantique entretenue par leurs lectures. » (De Rougemont, 1956, Site de l'Université de Genève)

Toutefois, les lectures libératrices mentionnées dans le film n'appartiennent pas à la période moderne, mais à l'ère gréco-romaine, ce qui nous ouvre à une évasion vers la dimension antique.

Du spectacle orgiastique au sacrifice du corps féminin

Le retour aux temps antiques, qui commence par une allusion à *L'Art d'Aimer* d'Ovide, aboutit à un défoulement orgiastique collectif puni par le sacrifice du corps féminin.

Le retour libérateur à l'antiquité

L'allusion à *L'art d'aimer* rédigé par Ovide dans l'ère Romaine ouvre à une fusion entre le féminisme des temps modernes et l'ambiance orgiastique de l'époque antique.

Évoqué par Sandor lors de sa danse avec Alice, l'ouvrage d'Ovide était considéré amoral dans la société Romaine de son époque. En fait, Ovide guide les amoureux dans le monde de la séduction en diffusant des idées qui convergent avec les aspirations d'Alice. L'égalité entre les sexes et la tolérance de l'adultère sont revendiquées dans les écrits d'Ovide (Ovide, 1924, Biblioteca Centrala Universitara). L'héritage gréco-romain se mélange ainsi au féminisme des temps modernes. Grâce à cette fusion, Kubrick abolit le mythe du progrès selon lequel l'humanité se libère au fur et à mesure que le temps avance. Cet esprit progressiste se manifeste dans la citation suivante :

« L'homme et la femme du XX^e siècle, même très sommairement informés de l'existence des complexes freudiens, du jeu des refoulements et de l'origine des névroses, sont portés à plus d'exigence que leurs ancêtres quant au mariage et à la vie matrimoniale. » (De Rougemont, 1956, Site de l'Université de Genève)

Contredisant cette logique dominante dans l'imaginaire moderne, une nouvelle vision émerge dans le film. Il s'agit de la courbe du temps cyclique qui permet de renouer avec l'époque antique pour y puiser une ambiance propice à la libération orgiastique des corps. D'ailleurs, les saturnales, ces rites orgiastiques romains se déroulaient à la même date que les fêtes de Noël (Itel, 2021, Le Jour du Seigneur). Par le biais de cette fusion, Kubrick a voulu transformer le retour aux origines de la civilisation Européenne en une progression et non pas en une régression au niveau de la libération féministe.

Les corps se libèrent en fait au sein du spectacle orgiastique auquel Bill assiste après avoir pénétré l'espace de la société secrète sans y être invité. En fait, c'est le pianiste Bill Nightingale qui a fourni le mot de passe à Bill afin qu'il puisse assister à l'orgie. Les séquences où se présente l'orgie ne peuvent être analysées qu'à la lumière d'une double approche psychanalytique et anthropologique, car l'inconscient individuel trouve son exutoire grâce à un retour au sein de l'héritage culturel collectif.

L'orgie commence par un rite sacré où le mot cède la place au baiser qui devient le signe de l'invitation à l'acte sexuel. Dans cette séquence, l'encens, la prosternation des corps féminin et le langage mystérieux du chef de la société secrète attribuent un caractère sacré à cette orgie qui constitue la marge du retour du refoulé de point de vue psychanalytique. En fait, au sein de l'espace orgiastique, qui devient celui de la vengeance du désir refoulé, le déguisement des têtes symbolise l'élimination du surmoi au profit de l'épanouissement du ça qui s'associe aux zones érogènes dévoilées au sein d'une esthétique érotique sensationnelle. Cette désinhibition collective s'accompagne de l'annulation du regard d'autrui qui porte en lui l'ensemble des valeurs sociales, morales et éthiques. Comme les hommes et les femmes sont tous masqués, la persona jungienne s'effondre au profit de la domination de l'ombre. C'est ainsi que s'offre un spectacle orgiastique au sein duquel Bill se contente de passer d'une chambre à l'autre pour contempler la fornication des couples hétérosexuels et homosexuels. Dans ces séquences du film, la parole, qui ne s'avère plus nécessaire, est quasi absente puisqu'elle cède la place au langage corporel qui exprime d'une façon excessive les fantasmes les plus osés.

Toutefois, ce dévouement des corps, analysé à la lumière de cette double approche, ne tarde pas à être puni par le biais du sacrifice du corps féminin qui s'intègre au sein d'une logique anthropologique

La punition des transgressions par le sacrifice du corps féminin

Le dévouement du corps d'Alice et celui des corps anonymes dans le cadre orgiastique ravagent le psychisme de Bill et risque de détruire toute une famille. Cette série de transgressions ne peut être purifiée que grâce au bouc-émissaire qui sera étudié de point de vue anthropologique.

Le thème du bouc-émissaire participe à la fusion entre le christianisme et la civilisation gréco-romaine. En effet, le péché originel a été racheté par le sacrifice du Christ sur la croix. De même, le bouc-émissaire fait partie des rites

dionysiaques (Brunel, 1988, p. 462) dont sont issues les orgies des bacchantes et des saturnales. C'est la théorie présentée par l'anthropologue René Girard dans son ouvrage *La Violence Et Le Sacré* qui semble être la plus adéquate à l'analyse de ce film. Selon Girard, le désir mimétique aboutit à la violence sacrificielle. On remarque en fait que le désir de Bill envers sa femme est attisé par le triangle mimétique. Au moment où Alice révèle son fantasme adultère à son mari, ce dernier mime immédiatement son rival avec Marion qui est la fille de son patient décédé. Marion, qui est fiancée et sur le point de se marier, fait une déclaration d'amour à Bill. Ce dernier résiste à la tentation, mais il ne tarde pas à rappeler Marion plus tard pour raccrocher immédiatement après avoir écouté la voix de son fiancé au téléphone.

Ce triangle mimétique, qui va aboutir à la violence sacrificielle, acquiert un caractère fantasmagorique, car l'acte adultère commis par Alice avec l'officier se produit uniquement dans l'imagination de son époux dans le contexte de séquences fragmentaires au bout desquelles l'épouse finit par atteindre l'orgasme. D'ailleurs, la violence sacrificielle s'annonce dès le début du film lors du bal au moment où le corps de Mandy qui consomme la drogue frôle la mort. Ce sacrifice métaphorique va devenir réel à la fin du film au moment où le maître de l'orgie exige le sacrifice de Bill car ce dernier a pénétré l'espace de la société secrète par le biais d'une transgression.

La substitution sacrificielle va avoir lieu au moment où une inconnue, qui était en train d'avertir Bill le long de la soirée orgiastique, finit par le remplacer dans le sacrifice. Cette femme anonyme, qui avait participé à l'orgie, devient ainsi le bouc-émissaire. Girard affirme que « le principe de la substitution sacrificielle est fondé sur la ressemblance entre les victimes. » (Girard, 1972, p. 25) En fait, nous notons une analogie entre des séquences de la vie quotidienne de Bill et celles de l'orgie. Les différentes positions que prenait le corps d'Alice sont reproduites au sein de l'orgie. Il s'agit du corps debout, agenouillé et en train de danser lors du bal. La ressemblance entre les femmes qui participent à l'orgie et Alice est donc claire. Le corps sacrifié serait donc symboliquement le substitut de celui de l'épouse adultère Alice. Le sacrifice se manifeste vers la fin du film à travers la présentation du corps féminin mort :

« La violence inassouvie cherche et finit toujours par trouver une victime de rechange. A la créature qu'excitait sa fureur, elle en substitue soudain une autre qui n'a aucun titre particulier à s'attirer les foudres du violent, sinon qu'elle est vulnérable et passe à sa portée. » (Girard, 1972, p. 15)

C'est ainsi que le mal causé par le défoulement des corps s'élimine à la fin du film grâce au bouc-émissaire. Comme « le sacrifice, dans le meilleur des cas, doit se définir comme violence purificatrice » (Girard, 1972, p. 65), le mal s'élimine dans la dernière séquence de cette œuvre cinématographique où Alice et Bill accompagnent leur fille au marché de Noël. C'est ainsi que le corps féminin sacrifié a permis de rétablir l'ordre qui a été bouleversé par le corps féminin hanté par le désir refoulé.

Conclusion

Au-delà du féminisme des temps modernes, le défoulement du corps se produit dans le film *Eyes Wide Shut* au sein d'un contexte orgiastique qui renoue avec l'ambiance gréco-romaine. En guise de synthèse, il est possible d'affirmer que Stanley Kubrick a réussi à situer la libération sexuelle propre aux temps modernes dans un contexte historique. Dans ce sens, le corps a toujours trouvé des moyens pour se défouler le long des différentes époques de la civilisation humaine. Certains gens vivent dans l'illusion que la libération des mœurs est propre à notre ère. Mais Kubrick a excellé dans la mise en relief de l'érotisme dans un contexte civilisationnel. D'ailleurs, l'expression corporelle du désir a probablement une dimension multiculturelle comme l'indiquent le kama sutra, l'érotisme au sein de la civilisation Mésopotamienne ou dans certains poèmes de l'Orient ancien, ce qui nous incite à nous lancer dans une étude postérieure visant à découvrir l'art de jouir du corps d'une façon plus globale en nous référant aux textes et aux arts issus des différentes époques et de toutes les cultures du monde.

Bibliographie

- Brunel, P., (1988), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Editions du Rocher, Paris.
- Bruno, P., (2011), *L'autre côté*, repéré sur le site Cairn.Info : <https://www.cairn.info/revue-psychoanalyse-2011-1-page-37.htm&wt.src=pdf>.
- De Rougemont, D., (1956), *L'Amour et L'Occident*, Plon, livre électronique repéré sur le site de l'Université de Genève : <https://www.unige.ch/rougemont/livres/ddr1956ao>.
- Durand, G., (1993) *Les Structures Anthropologiques de L'imaginaire*, Dunod, Paris.
- Freud, S., Citations, repéré sur le site Babelio : <https://www.babelio.com/auteur/Sigmund-Freud/2831/citations>.

Freud, S., (2001), *Essais de Psychanalyse*, Payot, Paris.

Freud, S., (1977), *La Vie Sexuelle*, PUF, Paris.

Girard, R., (1972), *La Violence Et Le Sacré*, Bernard Grasset, Paris.

Itel, J., (2021), *Les origines de Noël : des Saturnales à la fête chrétienne* repéré sur le site Le Jour du Seigneur : <https://www.lejourduseigneur.com/fetes-chretiennes/les-origines-de-noel-des-saturnales-a-la-fete-de-noel>.

Kubrick, S., (1999), *Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick Productions, Angleterre Etats-Unis.

Morel, C., (2018), *Le Dictionnaire des Symboles des Mythes et des Croyances*, L'Archipel, Paris.

Pardo, E., (2010), *Le regard médusé*, repéré sur le site Cairn.Info : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse1-2010-1-page-84.htm?ref=doi>.

Ovide, *L'Art D'Aimer*, Les Belles Lettres, Paris, 1924, livre électronique repéré sur le site Biblioteca Centrala Universitara : https://bcub.ro/lib2life/L%20Art%20d%20aimer_Ovidius%20Naso%20Publius_Paris_1924.pdf.

Éloge de la main dans *Sido*

Flavie FOUCHARD
Université de Séville

« Depuis que j'ai laissé Benisti lire dans mes paumes,
je regarde mes mains avec reproche :
« Comment, leur dis-je, vous avez livré en une heure ce que j'ignorais
moi-même, et ce que je tenais caché depuis un demi-siècle et plus ? »

(Bénisti, 1939, p. 71)

Résumé :

Il s'agit dans cet article d'examiner la fonction du motif de la main dans *Sido* de Colette : outil de la description, elle permet à Colette de résumer l'essence des êtres. Elle constitue aussi le symbole de l'action sur le monde d'êtres chers disparus depuis longtemps. Son évocation nous montre alors à l'oeuvre le mécanisme de la réminiscence chez Colette.

Mots-clefs : main, Sido, Colette, Le Capitaine, Les Sauvages.

Abstract

In this essay, we focus on the way Colette uses hand's motif in *Sido* to give a vivid image of her beloved person and illustrate her particular conception of writing reminiscence : she uses it in her descriptions to typify their nature. Also, the portrait get animated thank to the mouvement of character's hand and actions.

Keywords : hand, Sido, Colette, Le Capitaine, Les Sauvage.s

Voilà le texte autographe qui clôt le portrait psychologique de Colette établi par Edmond Bénisti après un examen de la main de la célèbre écrivaine. Le texte mêle l'interview¹ et l'analyse chirominique. En ouverture, un magnifique portrait photographique réalisé par Laure Albin Guillot (1879-1962), contemporaine de Colette, qui pratique la photographie à la croisée du pictorialisme et des courants plus modernes et défend la photographie « psychologique », dans le sillage d'Emmanuel Sougez (Reverseau). Une empreinte de la main gauche de Colette (Bénisti, 1939, p. 67), réalisée par Henri Manuel (Védrine, 2014, 18), complète ce portrait qui s'intéresse à l'intimité de Colette plutôt qu'à son métier d'écrivain et qui, dressé à partir de la lecture initiée de l'auteur, ne prend toutefois aucune distance avec le mythe que Colette avait déjà forgé d'elle-même en 1939 : amour de la vie rurale, nécessité de la dissimulation de ses sentiments, « impossibilité de demeurer vraiment seule » (Bénisti, 1939, p. 63), et une certaine alliance du masculin au féminin : « Cette main est plus masculine au dos. À l'intérieur, c'est une gracieuse main de femme. » (Bénisti, 1939, p. 65). N'avait-elle pas elle-même écrit dans *Ces Plaisirs...* en 1932 : « Je vise le véridique hermaphrodisme mental, qui charge certains êtres fortement organisés. [...] » (Colette, 1932, p. 87). Plus loin dans cet essai, elle nous montrait les signes extérieurs de cette constitution sans s'attacher aux « détails extérieurs », au « costume » (Colette, 1932, p. 87), elle scrutait alors sa main qui confirmait pour le lecteur son identité autoriale : « Puis j'allais reprendre mon poste au bord d'une table-bureau, d'où mes yeux de femme suivirent, sur le vélin turquoise, une courte et dure main de jardinier, qui écrivait. » (Colette, 1932, p. 93). La main écrit, la main travaille et Colette compare une nouvelle fois l'écriture au labeur de celui qui cultive les plantes et dans ce domaine, c'est la main de Sido qui vient à l'esprit de ses lecteurs assidus :

« Tout est encore devant mes yeux, le jardin aux murs chauds, les dernières cerises pendues à l'arbre, le ciel palmé de longues nuées roses, tout est sous mes doigts : révolte vigoureuse de la chenille, cuir épais et mouillé des feuilles d'hortensia, et la petite main durcie de Sido » (Colette, 1986, p. 1002).

La mémoire s'attache à une image mentale chez Colette, « tout est sous mes yeux », pour devenir palpable, « sous mes doigts ». Elle rapproche les lieux et les corps et retrouve/recrée les caractéristiques fondamentales des êtres qui permettent

1 Petit florilège de réparties aphoristiques dans le plus pur style colettien appliqué à la mise en scène de soi : « Je n'aime pas écrire. Quelle que soit ma lucidité, je n'aime pas écrire. » (p. 63) ; « Je ne suis pas sectaire. Mais j'ai mes préférences » (p. 64) ; « J'ai souffert d'un long zona. Souffrir, quelle perte de temps ! » (p. 68).

de fixer leur souvenir après leur longue absence (la mère de Colette est décédée en 1912). La « petite main durcie » de Sido est celle d'une mère profondément attachée à la terre, aux plantes et aux animaux, qui devient mythique grâce à cette proximité magnifiée par Colette dans *Sido*.

Donc, si le portrait de Bénisti est assez conforme à la légende, le choix de Colette pour compléter sa galerie de 27 portraits d'écrivains et de critiques (André Rousseaux, Duhamel, Gide, Green, Giraudoux, Hélène Vavaresco, Valéry...) est particulièrement intéressant dans la mesure où il rappelle un intérêt tout particulier de Colette pour cette partie du corps, un corps qui constitue le « territoire littéraire le plus incontestable » de l'œuvre (Dupont, 2003, p. 218). D'une part, « l'idée d'une possible lecture des corps » imprègne l'écriture de Colette (Dupont, 2003, p. 153). Ainsi, le corps de la narratrice et de ses personnages sert à les donner à lire/voir à son lecteur et à construire leur personnalité imaginaire. D'où l'autographe pour le portrait de Bénisti : sa main menace d'exposer Colette plus qu'elle ne l'aurait voulu. Elle utilise sa conception de la main révélatrice au service de la mise en intrigue d'un portrait qui refuse, comme tous avant celui-ci et après, de livrer « réellement » Colette à ses lecteurs. Elle est parfaitement rodée à cet exercice de représentation de soi, de construction d'une identité autoriale articulée autour de plusieurs traits saillants depuis les années 1903-1906. Mais elle articule cette représentation de soi à une quête d'identité que mène constamment la narratrice au fil des œuvres, grâce à l'écriture et souvent à partir d'un mouvement rétrospectif. Ainsi Colette cherche, de la fin des années 20 au milieu des années 30, à démêler ce que lui ont apporté ses expériences à son arrivée à Paris dans *Ces Plaisirs...* (1932) puis *Mes Apprentissages* (1936) ainsi que son enfance auprès de ses parents et des membres de sa famille, dans son village natal dans *La Maison de Claudine* (1922), *La Naissance du jour* (1928) et *Sido* (1930) : « J'épelle, en moi, ce qui est l'apport de mon père, ce qui est la part maternelle. » (Colette, 1991, p. 518).

Quand Colette écrit *Sido*, ni Sido ni son père, ni son frère aîné, ni sa demi-soeur ne vivent : dans ce texte, les mains sont à la fois le signe de leur présence, de la vie qu'ils ont menée et de leur caractère, qu'elle doit retrouver dans un effort pour dépasser sa conception d'enfant sur ses êtres chers. Tout autant que celui de l'absence qui pousse à écrire pour fixer l'image vivante dans sa mémoire, et au-delà, sur le papier. Nous retrouvons la main, dans cette double dimension, dans les trois textes que regroupe le recueil : « Sido », « Le Capitaine » dédié à son père, et « Les Sauvages » et ce sont ces occurrences que nous nous proposons d'étudier ici dans un parcours au fil du texte.

La main symbole de l'action sur le monde

Dans « Sido », la première mention de la main de Sido apparaît juste après l'évocation de son parfum, respiré avec avidité lors de leurs retrouvailles après les excursions à Paris de celle-ci. Elle connote la vivacité de Sido et sa maîtrise, presque son emprise sur la famille :

Surtout elle nous rapportait son regard gris voltigeant, son teint vermeil que la fatigue rougissait, elle revenait ailes battantes, inquiète de tout ce qui, privé d'elle, perdait la chaleur et le goût de vivre. Elle n'a jamais su qu'à chaque retour l'odeur de sa pelisse en ventre-de-gris, pénétrée d'un parfum châtain clair, féminin, chaste, éloigné des basses séductions axillaires, m'ôtait la parole et jusqu'à l'effusion.

D'un geste, d'un regard elle reprenait tout. Quelle promptitude de main ! Elle coupait des bolducs roses, déchaînait des comestibles coloniaux, repliait avec soin les papiers noirs goudronnés qui sentaient le calfatage. Elle parlait, appelait la chatte, observait à la dérobée mon père amaigré, touchait et flairait mes longues tresses pour s'assurer que j'avais brossé mes cheveux... (Colette, 1991, p. 496)

Les éléments essentiels qui constituent le portrait sont là : les yeux et le « regard gris » dont l'omniprésence dans le texte cache les quelques mentions de la main, quantitativement moins représentée, le « teint », manifestation extérieure de vivacité mais aussi de « fatigue », l'odeur du vêtement qui envahit de nouveau la narratrice, puis ce « geste » de la « main » qui accompagne le « regard » actif : l'évocation s'anime². Le corps ne prend vie que par la restitution de son mouvement, de son action sur le monde et les êtres qui le peuplent. Le portrait se termine sur l'évocation de la voix et du toucher, du « flair », qui était au centre de la réminiscence. Le corps est ici celui du modèle mais aussi de l'enfant qui ressentait pleinement cette présence maternelle, grâce à tous ses sens ; ainsi que celui de la femme qui revit ces souvenirs, au besoin les mêle et les synthétise en une seule image animée pour mieux les appréhender, les retenir. Le motif de la main participe d'une stratégie descriptive mais aussi d'un élément fondamental pour Colette pour montrer le caractère de ses proches. Tout comme lorsqu'elle dresse le portrait contemporain de l'écriture de son frère qui lui rend visite un soir pour lui raconter l'une de ses désillusions lors d'un bref retour « là-bas »,

2 La main est l'emblème de l'activité de Sido, de sa vitalité, dans cet autre exemple : « La flanelle en mains, et surveillant la servante qui essayait longuement les vitres en riant au voisin, il lui échappait des cris nerveux, d'impatients appels à la liberté. » (Colette, 1991, p. 499).

dans le pays de l'enfance : « Quand il eut assez séché les ailes tristes, alourdies de pluie, qu'il appelle son manteau, il fuma, l'œil cligné, et frotta ses mains sèches, rouges d'ignorer en toute saison l'eau chaude et les gants, et parla. » (Colette, 1991, p. 538) Ces mains ne sont pas sans évoquer celles de Sido, nous le verrons, mais elles nous disent aussi le manque de soin que Léo apporte à son corps. Cela renforce le trait de l'inattention au présent qui caractérise ce frère de Colette : son ancrage dans le temps et l'espace de l'enfance. Or, cet outil descriptif et psychologique est aussi valable pour les inconnus.

C'est Sido elle-même qui semble avoir enseigné à sa fille cet art de se fier à la main des autres pour les jauger. Voici les propos que celle-ci tient à son mari au sujet d'une visite qu'elle vient de recevoir et que rapporte la narratrice :

Oui, contait ma mère, des mariés de quatre jours ! Quelle inconvenance ! des mariés de quatre jours, cela se cache, ne traîne pas dans les rues, ne s'étale pas dans des salons, ne s'affiche pas avec une mère de la jeune mariée ou du jeune marié... Tu ris ? Tu n'as aucun tact. J'en suis encore rouge, d'avoir vu cette jeune femme de quatre jours. Elle était gênée, elle, au moins. Un air d'avoir perdu son jupon, ou de s'être assise sur un banc frais peint. Mais lui, l'homme... Une horreur. Des pouces d'assassin, et une paire de tout petits yeux embusqués au fond de ses deux grands yeux. Il appartient à un genre d'hommes qui ont la mémoire des chiffres, qui mettent la main sur leur cœur quand ils mentent et qui ont soif l'après-midi, ce qui est un signe de mauvais estomac et de caractère acrimonieux. (Colette, 1991, p. 498)

L'art du trait et du portrait lui viennent en droite ligne de Sido nous dit Colette grâce à ce discours rapporté. La main est ce qui trahit d'abord le caractère du déplorable invité, avant les yeux : les « pouces d'assassin » ne laissent aucune chance de concevoir cet homme autrement que comme une personne brutale et fourbe, qui utilise sa « main » pour tromper sur sa loyauté. Il s'agit également d'un trait qui semble commun aux hommes en général pour Sido, ou pour le moins qui est latent dans la représentation du mariage que construisent Colette et sa mère. À la fin du recueil, ce passage fait écho à la scène dans laquelle Sido, à la fin du chapitre des « Sauvages », revient comme épuisée de la noce de sa première fille, Juliette, car elle vient de la remettre « aux mains d'un homme » (Colette, 1991, p. 548). Bouleversée, elle a lâché son emprise sur sa fille, perdu son pouvoir sur elle. Elle l'a livrée à l'agentivité d'un inconnu : les « mains » se font menaçantes, inquiétantes, elles disent la propriété qu'acquiert l'homme sur la femme lors du mariage comme il est conçu à cette époque. Révélateur d'un caractère individuel, elle devient vite le symbole d'une manière d'agir commune à

certaines pratiques sociales, comme ici le mariage et la dépendance qu'elle impose à la femme et qui marque également l'existence d'un certain rapport de force dans les relations mères/filles dans ce contexte – dans l'optique de Colette, héritage de sa mère qu'elle revendique tout autant que celui de son père.

L'accès au souvenir et la transmission

Il n'est donc pas étonnant que ce soit une nouvelle évocation de cette main si vive de sa mère, qui fasse entendre le regret le plus saisissant du recueil puisqu'il dit la douleur de la perte, de l'absence physique de l'être aimé, à partir de la réminiscence des détails de ce corps. Colette nous montre Sido comme ayant été une femme plus heureuse dans son jardin que dans sa maison, sans l'avoir délaissée, et qui ordonnait, commandait mais guidait aussi, initiait à la contemplation et à l'attention aux plus petits détails de la vie physique : « Une main preste arrêta la mienne – que n'a-t-on moulé, peint, ciselé cette main de « Sido », brunie, têt gravée de rides par les travaux ménagers, le jardinage, l'eau froide et le soleil, ses doigts longs bien façonnés en pointe, ses beaux ongles ovales et bombés... » (Colette, 1991, p. 506) C'est à Colette de fixer cette main puisqu'il n'en reste aucune trace que dans sa mémoire (« que n'a-t-on moulé, peint, ciselé ») : pour elle, seul l'art peut maintenir nos corps vivants, d'une certaine manière. La photographie, en effet, comme elle l'exprime dans le mouvement de clôture du texte n'est pas toujours capable de cerner ce geste qui résume l'essence de l'être cher : « J'aurais volontiers illustré ces pages d'un portrait photographique. Mais il m'eût fallu une "Sido" debout, dans le jardin, entre la pompe, les hortensias, le frêne pleureur et le très vieux noyer. » (Colette, 1991, p. 515). C'est d'ailleurs peut-être l'une des raisons pour lesquelles Colette n'a pas inclus les photographies qui complétaient la prépublication en revue de « Sido ou les points cardinaux » en juin 1929 dans *La Revue Hebdomadaire* dans la publication en volume (Fouchard, 2023). L'écriture, le travail de la main sur le papier, est seule à même de restituer la présence ?

C'est parce que les corps s'inscrivent dans un espace qui ancre le souvenir. Ainsi, dans « Le Capitaine », la narratrice avoue se remémorer plus facilement le jardin que la figure de son père : « J'irais droit au coin de terre où fleurissaient les perce-neige, dans le jardin. La rose, le treillage qui la portait, je les peindrais de mémoire, ainsi que le trou dans le mur, la dalle usée. » (Colette, 1991, p. 518) L'exactitude est possible grâce au toucher qui peut compléter la vue, la sensation sous la main de l'usure de la dalle, le parfum de la rose, la possibilité de fouiller l'orifice du mur. L'être que Colette dit avoir mal connu reste lointain : « La figure

de mon père reste indécise, intermittente. Dans le grand fauteuil de reps, il est resté assis. Les deux miroirs ovales du pince-nez ouvert brillent sur sa poitrine, et sa singulière lèvre en margelle dépasse un peu, rouge, sa moustache qui rejoint sa barbe. Là il est fixé, à jamais. » (Colette, 1991, p. 518) Le temps et la méconnaissance ont fait leur œuvre et seuls quelques détails saillants lui donnent accès à son souvenir, et ce de manière irrégulière. Dès qu'elle envisage de retrouver son père d'une autre manière, c'est sa main qui vient à son secours, c'est-à-dire les actions de son père, sa manière d'être au monde, qui lui rappelle la sienne. Le lien est retissé grâce à l'action des mains, retrouvée (Colette avoue par ailleurs imiter le regard de sa mère et le chant de son père) :

Mais ailleurs il erre et flotte, troué, barré de nuages, visible par fragments. Sa main blanche ne saurait m'échapper, surtout depuis que je tiens mal mon pouce, en dehors, comme lui, et que comme cette main mes mains froissent, roulent, anéantissent le papier avec une fureur explosive. Et la colère donc... Je ne parlerai pas de mes colères, qui me viennent de lui. (Colette, 1991, p. 518)

Que nous reste-t-il des êtres chers une fois disparus ? L'empreinte qu'ils laissent sur le monde, ce qu'ils disaient ainsi que ce qu'ils faisaient. Cette attention à la présence au monde des êtres, Colette la tient également de Sido qui, dans la partie qui lui est dévolue, observe, avec attention et délices, la manière dont un bébé détruit l'une de ses roses. La vie et la pulsion de destruction se mêlent dans cette manière de détruire en voulant s'approprier qui caractérise la jeune enfance pour Sido et la narratrice : « Elle lui donna une rose cuisse-de-nymphe-émue qu'il accepta avec emportement, qu'il porta à sa bouche et suçça, puis il pétrit la fleur dans ses puissantes petites mains, lui arracha des pétales, rebordés et sanguins à l'image de ses propres lèvres... » (Colette, 1991, p. 508) Quand elle recrée cette scène, Colette insiste sur la puissance des mains, malgré l'âge de l'« enfant très petit, un enfant encore sans parole ». Le toucher est clé dans l'appréhension du monde. L'érotisme latent de la scène, connoté par le type de rose et sa couleur sanguine qui contamine celle des lèvres de l'enfant, ne laisse aucun doute au lecteur : le monde s'apprend par le contact, par l'action dont la main symbolise les virtualités et la plénitude.

Le souvenir s'ancre dans le faire chez Colette, autant qu'il s'appuie sur la vue, le toucher, l'odorat puissant qu'elle convoque également sans cesse. Pour preuve, elle se souvient de la force physique de son père alors qu'elle évoque ce qu'elle comprend au moment de l'écriture comme une marque d'affection équivalente au baiser : « S'il m'embrassait peu, du moins il me jetait en l'air, jusqu'au plafond que je repoussais des deux mains et des genoux, et je criais de joie. » (Colette,

1 991, p. 518) Pas de réminiscence sans corps et émotions puissantes qu'ont produit son contact avec le monde et les êtres chers : les mains recueillent la quintessence d'une présence et ouvrent l'accès à la mémoire vive entretenant l'idée réconfortante d'un passage de témoin d'une génération à l'autre.

Bibliographiques

Bénisti, E. (1939). *La Main de l'écrivain Portraits psychologiques d'après la main*, Paris, Éditions Stock.

Colette (1932). *Ces Plaisirs...* Paris, Ferenczi.

Colette (1986). *La Maison de Claudine*, Œuvres, Paris, Gallimard.

Colette (1991). *Sido*. Œuvres, Paris, Gallimard.

Dupont, J. (2003). *Physique de Colette*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Fouchard, F. (2023), « Les photographies de “Sido ou les points cardinaux”, aux sources des portraits de *Sido* », *Colette, réinventer le métier d'écrire, Revue des lettres modernes Minard* – 8, p. 221-242.

DOI: 10.48611/isbn.978-2-406-15177-7.p.0221

Reverseau, A. (s.d.). Laure Albin Guillot. Archives of Women Artists, Research & Exhibitions (2024, juin). <https://awarewomenartists.com/artiste/laure-albin-guillot/>

Védrine, H. (2014). Portraits de masques et de fantômes. *CONTEXTES* [En ligne], 14 4, DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.5916>.

Perceptions du corps : de la singularité à la pluralité, dans le roman *Avoir un corps* de Brigitte Giraud

Yasmine-Marie KHODOR
Université Libanaise, Tripoli

Résumé

Quand nous naissons, nous nous retrouvons dans un corps que nous n'avons pas choisi et dont nous ne contrôlons ni l'évolution ni la métamorphose. C'est encore moins évident pour les femmes qui subissent changements hormonaux et affres de l'accouchement. Brigitte Giraud retrace son parcours personnel à l'aune des caprices de son corps et de la tyrannie de ses émotions qui la dépassent. L'écriture lui permettra de se réconcilier avec son organisme et de transcender cette prison corporelle

Mots-clefs : féminité, construction identitaire, écriture cathartique, métamorphose physique, corps.

Abstract

When we are born, we find ourselves stuck in a body we haven't chosen, that we can't neither control nor change. It is even less easy for women who are submitted to hormonal changes and to maternity Brigitte Giraud revisits the story of her life through the prism of her body transformations and the dictatorship of her desires that confuse her. Writing will allow her to make peace with her organism and to overcome her physical boundaries.

Keywords: womanhood, identity evolution, liberating writing, physical change, body.

Dans *Avoir un corps* publié chez Stock en 2013, l'écrivaine Brigitte Giraud lauréate du prix Goncourt 2023 pour *Vivre vite*, nous livre une autobiographie par le biais de son organisme, avec les thèmes de séduction, pudeur, maladie, sexualité, maternité. Toute une vie réglementée par les caprices du corps, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Le défi est de le questionner et le comprendre, elle-même précise sa démarche : « Parler du corps c'est dire l'impossibilité de partager la parole car il ne répond pas. Et souvent, c'est le corps qui parle pour nous quand on a du mal à communiquer : les pleurs, la maladie, les cris... Il y a beaucoup de moi dans la perception des choses à travers la chair, les sens, les émotions. J'ai voulu revoir ma vie à travers toutes mes sensations et les souvenirs de mon corps. » (Giraud, interview 2014) Dès lors, elle percevra le monde à fleur de peau et utilisera son corps comme un matériau d'écriture, pour évoquer le passé et dire la douleur d'être.

Avoir un corps, un verbe de possession alors qu'on ne détient aucun monopole sur les réactions de notre organisme. Tout au long de sa vie, Brigitte Giraud s'est sentie entravée par cette coquille de chair qui l'a tourmentée, voire même trahie. Elle mettra beaucoup de temps à ne faire qu'un avec lui. Mais surtout, à travers ce récit intime, elle tente de retranscrire une réalité universelle qui concerne le corps de toutes les femmes. Elle devient ainsi le porte-parole d'une génération marquée par la mentalité d'une époque. En cela elle rejoint Annie Ernaux, car toutes deux relient le contexte social à l'évolution de la femme et à son ressenti.

Nous proposons dans cet article de retracer son parcours de façon chronologique à travers les étapes de son évolution physiologique : premiers émois, éveil des sens, accouchement, maternité, travail du deuil. Tout commence par une maladie d'enfance qui s'empare de son organisme à ses dépens : « des plaques rouges se répandent, qui brûlent, enflamment la peau, rampent jusque sur mes joues. Je suis un homard trempé dans l'eau bouillante, qui hurle en dedans, incapable de mouvoir ses membres. Je ne respire qu'au prix d'un effort terrible, je herche l'air qui viendra adoucir le feu dans ma gorge. J'entends le mot scarlatine. J'entends ma mère qui vient et pose un gant mouillé sur mon front. La fièvre est au point le plus haut, par moments c'est tout noir. Mon père comment la progression de l'infection et ne cache pas son inquiétude. » (Giraud, 2013, p. 9) Son corps malade lui échappe, l'accable, est pris en charge par les adultes. Les symptômes demeurent vivaces dans son esprit à travers l'emploi du présent qui maintient en elle intactes, les douleurs ressenties dans le passé. Ce ton détaché la rend spectatrice de sa propre souffrance, mais facilite aussi le processus d'identification des lectrices qui ont traversé les mêmes épreuves et se reconnaissent en elle.

La découverte des fonctions vitales de son organisme marque un moment fondateur de son enfance : « Au commencement, je ne sais pas que j'ai un corps. Que mon corps et moi on ne se quittera jamais. Je ne sais pas que je suis une fille et je ne vois pas le rapport entre les deux. » (Giraud, 2013, p. 11) Les enfants dissocient organisme et identité, enveloppe charnelle et esprit, ils ne font pas encore l'amalgame, car ils ne peuvent appréhender la notion mystérieuse qu'est le corps. Ce concept demeure un mystère pour la fillette qui se comporte tel un automate : « je fais ce qu'on me dit. Je ne me rends compte de rien. Je ne pense pas. Je mange, je joue, je dors » (Giraud, 2013, p. 11) l'enfant se contente de vivre sans comprendre l'essence même de son existence sur cette terre et dans ce corps. Son esprit n'est pas suffisamment mûr pour analyser cet état de fait, il se contente de ressentir, avant d'être en mesure de réfléchir.

La mère tente par tous les moyens de retenir ce petit corps qui grandit et qui va bientôt lui échapper. La figure maternelle supervise l'évolution physique de la petite Brigitte et va même l'entraver : « Ma mère sait que j'ai un corps, elle veut l'habiller, le montrer sans l'exposer, le protéger en le mettant en valeur. Elle me confectionne une robe avec des volants et un col compliqué. Je reste longtemps devant le miroir pendant qu'elle assemble les morceaux de tissu. Elle décide pour moi d'un destin de fille, et les vêtements qu'elle coud sont trop ajustés, m'étranglent plus qu'ils ne m'enveloppent. Elle m'empêche, sans le savoir, de respirer, de bouger, de contester. » (Giraud, 2013, p. 12)

En premier lieu, la rencontre de la fillette et de son reflet, lui permet de fusionner avec son enveloppe charnelle qu'elle se contentait jusque-là d'habiter : « Cette image spéculaire est fondatrice car elle installe l'enfant dans son corps et dans son identité, elle lui confère un visage, une singularité. Le miroir la conforte dans son organisme et confirme sa présence dans ce monde. » (Egry, 2014, p. 150) En outre, le rapport mère-fille est une problématique universelle qui repose sur un entre-deux ambigu entre amour et possession : « habiller sa fille pour mieux la contrôler, pour la rendre identique, pour surveiller son corps, pour laisser sa marque sur elle. » (Berquière, 2015, p. 37) L'habillement est un prétexte pour dominer la fillette et cacher son corps, objet de séduction et source d'émancipation. L'enfant devient une poupée entre les mains de sa mère qui la retient dans l'enfance.

La construction identitaire se poursuit avec l'épreuve de l'éducation pour transformer la gamine en jeune fille bien élevée. Pour la narratrice, cet apprentissage social est indissociable de sa transformation physique : « J'ai deux yeux, deux oreilles. On m'apprend à articuler, à sourire. On me demande de ne

pas parler fort. J'ai deux épaules, deux bras. On m'encourage à porter les sacs au retour du marché. J'ai deux poumons, un estomac. On m'invite à manger avec une fourchette, à ne pas parler la bouche pleine. » (Giraud, 2013, p. 13) On note le parallèle : à chaque changement physique, se superpose une tâche sociale. Dès que le corps de la fillette change, il faut le prendre en main, utiliser un code rigide qui fait office de tuteur à plantes, pour l'empêcher de pousser de travers et pour garantir sa bonne croissance. Françoise Dolto s'est penchée sur l'éducation des filles, définie par les clichés et les règles de la société qui a limité les mouvements de leur corps. Dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir a gardé un certain ressentiment face à cette éducation sévère qui l'a empêchée de s'épanouir et qui a transformé les bonnes manières en obsession, au point d'entraver sa liberté physique.

Avec la puberté, le corps de la fillette devient objet de désir, ce qu'elle a du mal à appréhender ; les contes lui permettent alors de se confronter à ce malaise : « Peau d'âne me poursuit. Je ne comprends pas tout. Je ne sais rien de l'inceste. Je suis intriguée par cette histoire de peau, sous laquelle on peut se camoufler. La peau d'un âne sur les épaules, préférer être laide pour se protéger, pour éloigner le regard des hommes. Je ne sais pas ce que signifie se marier, je n'imagine pas qu'un homme puisse posséder le corps de sa fille. Je garde de l'histoire : le miracle de la bague tombée dans le gâteau, le prince qui la trouve et cherche le doigt à qui elle appartient. » (Giraud, 2013, p. 25) les contes participent à l'apprentissage en permettant de « transcender l'enfance à l'aide de l'imagination » (Bettelheim, 1976, p. 193) Quand les enfants se sentent menacés par le monde extérieur ou désemparés face à leur transformation physique, ces récits leur apportent « le réconfort, la guérison, la délivrance, l'acceptation d'être soi » (Bettelheim, 1976, p. 219) et ils apprennent à maîtriser ce corps qui leur échappe. *Peau d'âne* ne peut qu'interpeller toutes les petites filles par ses thèmes qui accompagnent leur métamorphose : la complexité du désir, l'amour transgressif du père, le désarroi amoureux. Mais surtout, « en demandant la peau de l'âne à son père le roi, l'héroïne se forge un nom. En la revêtant, elle choisit de s'enlaidir, d'être elle-même, à loisir. Elle renonce aux jeux de séduction et aux pièges du désir. » (Aquièn, 2008, p. 71) Tout au long du conte, l'héroïne utilise cette sur-peau pour se soustraire au regard des autres et se forger une personnalité plus adaptée à son évolution. Les petites filles du monde entier ne peuvent que s'identifier à l'héroïne qui assume enfin son corps.

Mais à l'adolescence, la narratrice a toujours du mal à accepter son physique jugé ingrat, elle se lance dans une quête effrénée de la perfection physique. La

thématique de la mascarade se fait alors métaphore filée dans sa vie : « arrive l'idée du camouflage, des premiers fonds de teint. Il s'agit de dissimuler, d'enfouir, de masquer les imperfections. » (Giraud, 2013, p. 70) Le maquillage devient un outil d'artifice et de duperie pour mieux cacher ses émotions et son mal-être. Le rythme ternaire des verbes souligne cette détermination à contrôler son apparence et à jouer sur le « paraître ». Toutes les adolescentes traversent cette épreuve à un âge où elles n'ont encore acquis ni certitude ni confiance en elles-mêmes.

Brigitte Giraud est d'autant plus sensible à son corps que ses parents exercent tous deux un métier qui est justement relié à cette problématique : la première est couturière, le second est médecin légiste. La mère recouvre et cache les corps, le père les révèle et les dévoile quand ils sont morts. L'une s'occupe d'êtres vivants, l'autre est souvent en charge de cadavres. Cet antagonisme explique sans doute les tiraillements vécus par la narratrice qui fait face très jeune à la dualité entre Thanatos et Eros, entre sa propre mortalité et sa soif de vivre. Freud a été le premier à montrer que les enfants connaissent ce dualisme entre instinct de vie et pulsion de mort qui les écartèle.

Puis vient un nouveau rite de passage avec le cycle menstruel qui marque un tournant dans sa croissance. D'une part, c'est un changement physiologique qu'elle ne peut contrôler, mais d'autre part, c'est une épreuve nécessaire pour favoriser l'ancrage de sa féminité : « J'entre dans le monde des femmes, en même temps que dans le monde des chiffres. C'est le début d'une ère nouvelle dominée par le 28 et qui oblige à compter. Les jours et les semaines, la régularité, les retards, les aménorrhées. L'existence s'installe dans un rythme nouveau. Quatre semaines, c'est le chiffre des filles. Mais pour moi, c'est un peu l'anarchie [...] C'est le ventre qui existe soudain, qui prend vie, qui fait mal. Je n'aime pas cette ébullition. » (Giraud, 2013, p. 49) La brûlure incarne ici la colère d'être victime de son organisme, de subir des douleurs imposées, d'être pareille à toutes les filles en proie à leurs règles.

Soumise aux mêmes tourments que les autres, la narratrice passe du Je marginalisé à un Elles collectif, pour mieux revendiquer une féminité douloureuse partagée par toute une génération : « Les adolescentes deviennent silencieuses et rêveuses. Elles se contentent de mettre la table et de débarrasser sans dire un mot. Elles glissent dans un monde parallèle et les adultes les trouvent insupportables. Elles deviennent obsédées par leur corps, d'un coup trop gras, trop mou, trop plat. Elles entrent dans le monde du trop et du pas assez. Les premiers ennuis arrivent avec les garçons qui rendent les filles méconnaissables. Les garçons

introduisent dans le foyer : poison, subversion, confusion. » (Giraud, 2013, p. 51) L'adolescence rend toutes les filles intransigeantes à l'égard de leur corps qui leur joue bien des tours, un corps qu'elles voudraient dompter et perfectionner, mais qui se soustrait toujours à leur contrôle, la preuve en est avec les premiers émois, véritable raz-de-marée qui bouleverse tout.

Brigitte Giraud entreprend surtout cette narration pour exprimer une vision universelle des affres du corps : « *au départ, le projet était d'écrire un livre qui mettait bout à bout les premières fois auxquelles on est confronté dans l'existence. La première fois qu'on a de la fièvre, la première fois qu'on goûte un fruit, la première fois qu'on aime. Or toutes ces premières fois avaient un dénominateur commun, c'est le corps. Le rapport au toucher, les sensations de la peau, la vue, les émotions, tout est lié au corps.* » (Giraud, interview 2014) Son ambition est alors de retranscrire une vérité vécue par toutes les femmes. Son récit personnel vibre à l'unisson avec ses lectrices.

Le cycle se poursuit avec la vie de couple qui emprisonne souvent deux créatures de sexe opposé : l'homme et la femme. L'incompatibilité d'humeurs, de caractères, de corps, brouille les repères et brise l'harmonie. Déjà, la première fois complique leur rapport, du fait qu'ils explorent l'éveil à la sexualité et le corps de l'autre : « Nous ne savons pas comment s'accomplit le passage, au mieux savons-nous comment se fait l'imbrication. Nous comptons l'un sur l'autre pour nous laisser guider, ce qui donne quelque chose d'approximatif, un geste un peu bâclé, plutôt une esquisse. » (Giraud, 2013, p. 83) Le mécanisme des gestes et l'hésitation l'emportent sur l'élan amoureux ou la spontanéité, gâchant leur plaisir et provoquant une communication déséquilibrée. Puis avec le temps, les ébats se font plus exigeants, les livrant à une jouissance trop courte et à des étreintes vite terminées : « coït, orgasme, râles de plaisir, c'est fini, tout ça pour ça. Est-ce pareil pour les autres ? Sommes-nous un couple standard ? » (Giraud, 2013, p. 121) Ces interrogations instaurent un doute sur la nécessité d'une vie à deux, mais aussi une tendance à se comparer à autrui. Pourtant, le duo doit tenir, il faut faire des concessions et des efforts : « On se dispute, on se rabiboche, on se caresse, on se fait des reproches, on s'aime, on se crie dessus, on négocie, ainsi va la vie à deux. » (Giraud, 2013, p. 148). Mais ce qui interpelle surtout, c'est la vie conjugale envisagée à travers le corps féminin : « Mes seins se durcissent et se gonflent de désir, je sens une vague déferler en moi quand nos mains se touchent, il devient l'explorateur de ma peau, celui qui m'éveille à des sensations nouvelles et délicieuses » (Giraud, 2013, p. 152) L'homme est celui qui anime la chair de la femme pour lui révéler sa féminité et pour l'initier au plaisir.

La société a aussi son rôle à jouer dans la façon dont la narratrice perçoit son corps : « les autres sont là pour me rappeler ma féminité, mon caractère rebelle, à travers leurs regards et leurs paroles. Je deviens consciente de qui je suis, mais en même temps, je me retrouve embarquée dans un jeu du paraître qui me déplaît et m'aliène » (Giraud, 2013, p. 134) Les injonctions sociales tiraillent la jeune femme qui veut être libre, pourtant sans les autres, elle n'existe pas, son identité n'est pas reconnue, « *les corps sont toujours pris dans un réseau inter-relationnel, au sein d'un rhizome communautaire. Cette dimension socio-anthropologique permet de créer un lien social à travers les sensations physiques et le rapport aux autres.* » (Fintz, 2009, p. 126) La narratrice doit alors se conformer aux règles sociales « aller dîner, recevoir des visites, sourire, rester polie, garder une jolie silhouette » (Giraud, 2013, p. 134) C'est comme si son corps était une offrande aux autres et qu'elle devait faire don de ses talents, obnubiler ses désirs, participer à la comédie générale.

Puis le temps passe, provoquant le vieillissement qui va laisser ses marques sur les corps, comme autant de signaux interdisant tout retour en arrière : « je ne sais pas ce qui s'inscrit sur ma peau. A quels détails certains savent que j'ai bientôt trente ans ? Un pli au coin de la bouche ? Un voile dans la voix ? Des sillons qui creusent mon visage ? » (Giraud, 2013, p. 127) à la manière d'une terre labourée vite épuisée ou d'un livre dont on tourne les pages, le corps subit le passage des années. Une nouvelle épreuve apparaît alors pour les coquettes qui veulent sauver les apparences : la lutte contre les signes de l'âge avec « les crèmes raffermissantes et les produits de beauté » (Giraud, 2013, p. 127) Une autre écrivaine dénonce ce rapport esclavagiste à notre organisme « *la femme est son corps, mais son corps est autre chose qu'elle* » (de Beauvoir, 1949, p. 67) C'est un modèle qu'il faut façonner, une façade qu'on montre aux autres, un masque à soigner. Notre corps semble être toujours perçu par un regard extérieur. Mais hélas rien ne peut arrêter les outrages du temps sur notre peau.

Dans ce cas, comment pérenniser notre passage sur terre et garantir notre survie, si ce n'est en concevant un bébé, à la fois pour revivre une seconde jeunesse, mais aussi pour mieux s'ancrer dans la réalité sociale : « si nous avons un enfant, nous aurions un projet, nous nous déplacerions autrement dans l'espace et le temps. Mon âge, trente ans, semble un tournant dont on ne réchappe pas sans enfant. » (Giraud, 2013, p. 132) le bébé, garde-barrière contre les années qui s'écoulent ou alternative misogyne pour contrôler le corps de la femme ? Dans tous les cas, il semble être le produit d'un plan mûri par deux adultes qui veulent se prouver à eux-mêmes qu'ils maîtrisent leur vie. Mais ce n'est qu'une illusion.

Une nouvelle étape vient alors bouleverser les habitudes de la narratrice : la maternité. Cela apporte d'autres modifications à son organisme soudain occupé par une présence étrangère : « un petit être venu l'on ne sait d'où, grandit et remue en moi, s'étend et s'étire, prend contrôle de mes entrailles » (Giraud, 2013, p. 117) Cette sensation d'héberger à son tour un deuxième corps la laisse désespérée. Le ventre matriciel devient un territoire conquis par un envahisseur. Selon Elisabeth Badinter, la maternité génère un conflit entre la femme et la mère, le corps libre et le corps entravé, entre l'instinct maternel et les injonctions sociales. Cette scission entraîne un enjeu psychologique et ralentit son épanouissement. De son côté, le bébé est une personne à part entière qui a ses propres besoins. Il faut alors concilier deux organismes opposés qui ont fusionné.

La narratrice décrit son désarroi d'avoir perdu tout monopole sur son organisme, d'être devenue une « porteuse », comme une « mère kangourou » (Giraud, 2013, p. 129) qui abriterait dans sa poche intérieure une autre vie, à la façon de ces poupées russes emboîtées. Imbrication de corps, enchâssement de l'enfant dans le ventre de la mère, mise en abyme d'un cœur qui bat et dont les échos se répercutent sur son propre cœur. Elle doit accepter la présence de ce petit être dont elle subit les assauts qui altèrent son fonctionnement organique : « nausées, vertige, crampes, reflux, la série n'en finit pas, je dois supporter et accepter mon sort. » (Giraud, p. 130) Comme une condamnée qui doit faire pénitence, elle se résout à transporter ce fardeau qui transforme son corps en récipiendaire ou en couveuse. De plus, cette grossesse engendre un rejet dû à la présence de ce fœtus, encombrant et envahissant, au point que la femme se sent dépossédée de son entité organique : « Non, je ne veux pas d'enfant, un corps dans mon corps, un corps qui prend racine, qui vient de l'intérieur, qui pousse les parois, qui grandit comme une plante dans l'obscurité » (Giraud, 2013, p. 131) la métaphore de la végétation dénonce une invasion sournoise qui s'empare de tout son être. Avec cette vie intérieure qui grandit, elle finit par perdre ses repères, par confondre les deux corps : « je ne sais plus qui je suis, moi ou le fœtus. Je suis féminin et masculin dans un même bain. » (Giraud, 2013, p. 144). Elle doit alors se soumettre à cette présence étrangère : « je consens à l'occupation puisqu'il faut en passer par là » (Giraud, 2013, p. 144) Le bébé devient un occupant qui change la géographie du corps féminin et contrôle l'environnement physiologique de son hôtesse, malgré elle.

Mais peu à peu, un vide se comble, des habitudes s'établissent, elle se familiarise avec son enfant, ils partagent les mêmes sensations, ce qui laisse place à un état de plénitude qui fait d'elle une femme épanouie : « cet enfant est

ma raison d'être, il me complète, à travers lui je ressens la vie, les saveurs sont différentes, je saisis le sens caché de la conception, j'apprécie des choses que je déniais... » (Giraud, 2013, p. 139) Elle assume à la fois son corps de femme et de mère, elle se définit dans cette fonction suprême de procréation. Désormais, elle forme deux êtres en un, ce qui lui donne la sensation de se dédoubler, au point que les autres s'adressent à elle au pluriel : « Attention de ne pas VOUS faire écraser » et à travers ce nombre, elle se sent plus forte, « indestructible » (Giraud, 2013, p. 142) car elle n'est plus seule, un autre corps s'est accolé à elle, venu la reconforter et la renforcer dans sa féminité assumée.

A l'approche de son terme, la narratrice tente de reprendre le contrôle de son corps, mais une fois de plus, il lui échappe : « sur la table d'accouchement, toutes les femmes sont égales, c'est-à-dire impuissantes et soumises » (Giraud, 2013, p. 148) Elle fait le constat amer d'être tributaire d'un petit être qui impose sa volonté et qui la torture de l'intérieur. Donner naissance devient un travail de forçat qui réquisitionne toute son énergie : « Je suis une masse de nerfs à vif qu'il va falloir maîtriser pour que mon corps devienne une machine qui avance, une mécanique qui pulse, qui turbine à plein régime. Les fluides circulent toutes vannes ouvertes, cela m'envahit, me dépasse et m'affole. » (Giraud, 2013, p. 149) La conductrice perd le contrôle de son véhicule et risque de se fracasser contre la réalité physiologique de l'accouchement. Les premiers jours qui suivent la naissance, elle ressent une mélancolie inexplicable : « Pourquoi ce moment de bonheur laisse-t-il place au doute et à la tristesse ? Je devrais être fière, émue, or je suis envahie par un sentiment indicible de découragement, d'abattement. » (Giraud, 2013, p. 143) En donnant la vie, la femme perd une partie d'elle-même, quelque chose de vivant qui l'habitait, qui définissait son identité de génitrice. D'où le syndrome de post-partum, soit une dépression post-natale qui envahit certaines mères après la naissance, car elles ont l'impression d'avoir été dépossédées d'une vie intérieure, elles doivent accepter l'idée que le bébé a quitté leur corps et refusé de l'habiter davantage. Ce sentiment de perte génère un état de deuil qui, à son tour, déclenche l'angoisse et la déprime.

Puis vient le temps de l'apaisement, de la réconciliation avec son corps, de la cohabitation harmonieuse avec l'enfant, une période marquée par la clarté et par une couleur bienfaisante : « Dans la chambre de la maternité, c'est blanc, calme, propre. Dehors, c'est blanc aussi, il a neigé. Le bébé dort dans un berceau près du lit, et je comprends soudain. Je vois très clair d'un coup. Les deux corps séparés et unis à la fois, l'amour plus fort que tout. La mère du garçon et moi, avons un visage aux traits si proches. » (Giraud, 2013, p. 152) Elle se reconnaît

enfin dans cette maternité qui lui confère paix et bien-être. La mère et l'enfant ne font plus qu'un, au point qu'elle se sent « amputée » si on le lui retire des bras (Giraud, p. 158)

Mais toute génitrice doit accepter de faire sécession avec son bébé, car chacun a besoin de se reconstruire de son côté : « le corps-fabrique, démantelé, doit renaître. » (Giraud, 2013, p.163) il faut renouer avec son corps de femme, avec ses désirs, avec son compagnon. Il s'agit de « récupérer son territoire », de redécouvrir le plaisir de nager, de retrouver des « sensations familières », mais surtout d'apprendre que « être mère, ce n'est pas à plein temps » (Giraud, 2013, p. 164), on peut aussi être soi et renouer avec son corps

Puis la narratrice découvre une nouvelle expérience en suivant l'évolution de son fils qui grandit. Elle devient spectatrice d'un autre corps qui lui aussi lui échappe. L'apprentissage de l'enfant se fait à travers sa découverte de l'environnement et l'éveil de tous ses sens : « Il attrape les scarabées, observe les fourmis qui transportent des miettes. Il touche l'épine du cactus, la chaîne du vélo. Il plonge les mains dans l'eau de vaisselle, déclenche une tempête dans la baignoire. Il met à la bouche le stylo-feutre, il goûte le mimosa. Il mord dans la bougie, il mâche le papier journal. Il aime la boue et la gadoue. Il ne connaît pas le propre et le sale, il ne ressent pas de dégoût. Seuls mon visage et mes cris lui disent ce qui est interdit. » (Giraud, 2013, p. 171) Elle observe un petit corps qui évolue au gré des premières fois, un esprit qui se façonne sous son regard attentif, un petit être à qui elle doit garantir une éducation bien encadrée : « *l'interaction mère-enfant s'assimile à la relation entre un maître et son apprenti* » (Badinter, 2011, p. 49) Le visage de la mère devient un indicatif pour l'enfant qui apprend à y repérer des signes d'encouragement ou d'inquiétude.

Soudain, un événement terrible vient perturber l'ordre naturel des choses, la femme enfin installée dans son corps et sa maternité, doit subir une terrible épreuve : le travail du deuil, avec le décès de son compagnon, lors d'un accident de moto « la mort c'est d'abord un corps qui disparaît » (Giraud, 2013, p. 206) un être cher qu'elle ne pourra plus toucher car il sera soustrait à sa vue et à son contact pour être enterré. Et à nouveau, elle se sent amputée d'une partie d'elle-même « on m'a arraché un morceau, je sens un vide qui m'emporte, j'ai les entrailles nouées » (Giraud, 2013, p. 206) Elle fait alors face à un constat terrible : « je comprends d'un coup ce qu'est un corps, c'est l'enveloppe qui reste, une soustraction. » (Giraud 2013, p. 207) Sans âme, sans vie, sans amour, le corps devient une coquille vide. Il faut alors escamoter le cadavre, cacher ce qui n'est

plus vivant et qui n'a donc plus droit au regard : « *la volonté de conserver les morts auprès de nous, demeure un tabou car le corps a été dépossédé de son âme, et de fait, n'a plus lieu d'exister ou de rester parmi nous* » (LeBreton, 2013, p. 37) Dans ce cas, on doit accepter le fait que la mort est une liminalité, un seuil final et une étape irréversible qu'on ne peut franchir, qui marque la séparation entre les vivants et les défunts. La narratrice a détaillé la douleur du deuil dans un récit récent *Vivre Vite* qui lui a valu de remporter le prix Goncourt en 2023. Des mots pour retenir la vie envolée et pour dire la douleur face à la mort qui détruit ses espérances.

En perdant son alter-ego, l'épouse endeuillée se sent vidée, dépouillée, elle se contente d'habiter son corps à défaut de le ressentir, comme si elle était une passagère emportée par le courant de la vie : « je ne sais plus quoi penser, je me contente de suivre mon corps qui se déplace ici et là, qui fait tout en réglage automatique » (Giraud, 2013, p. 211) Sous le coup du chagrin, son organisme se détériore et s'affaiblit : « je ne mange plus, ma peau est collée à mes os, j'ai perdu tout relief et toute consistance » (Giraud, 2013, p. 213) On peut détecter le désir inconscient de devenir un cadavre comme son compagnon et de le rejoindre dans la mort, au point de sombrer dans une léthargie malsaine : « je reste allongée longtemps le matin au réveil. Je bouge de moins en moins au fil des jours. J'aime rester immobile dans le noir [...] Je préfère ne rien voir et j'accueille avec soulagement la nuit. J'effectue des gestes mécaniques, dénuée de toute sensation. » (Giraud, 2013, pages 214-215) Il semble qu'elle veuille punir et confiner ce corps qui n'a pas su retenir son compagnon. Elle en arrive à souhaiter se débarrasser de cette enveloppe charnelle qui l'encombre : « le luxe ce serait de ne pas avoir de corps, ne pas en avoir conscience » (Giraud, 2013, p. 216) Réduite à l'état d'ectoplasme, elle n'est plus chair et os, mais doutes et souffrance, se contentant d'observer et d'habiter un corps qu'elle renie.

Mais la mort est une épreuve qu'il faut dépasser et qui fait partie du cycle de la vie. Alors l'écrivaine se reconnecte progressivement au monde des vivants grâce à la présence de son petit garçon : « le besoin de le toucher me revient petit à petit. J'ai besoin de sa chaleur. » (Giraud, 2013, p. 225) Son corps a soif de contact, de renouveau, d'un retour à la vie « je redécouvre les sensations, le plaisir d'une promenade, la douceur du soleil » (Giraud, 2013, p. 227) Elle traverse un processus de rééducation à la manière d'un prisonnier trop longtemps confiné qui émergerait de prison pour effectuer un nouvel apprentissage : « je réapprends les gestes quotidiens, je me souviens qu'on ne doit pas se coucher le jour, qu'on doit bien se nourrir et se vêtir. » (Giraud, 2013, p. 227) elle assume à nouveau la nécessité de prendre soin de son corps, ce qui favorise sa renaissance identitaire :

« je fais connaissance avec cette personne qui est moi. J'accepte de la croiser dans le miroir et de l'aider à ôter sa carapace, sa peau de serpent » (Giraud, 2013, p. 227) Dès lors, plus question de se cacher, il faut affronter le monde, et son corps va l'y aider.

En premier lieu, elle va façonner son apparence physique pour se réinsérer dans la société : « je vais chez le coiffeur, je change d'humeur, de look. C'est le temps des premières fois pour un plat, un bouquet de fleurs, un concert. Je me réinvente » (Giraud, 2013 p. 228) Cette fois-ci, le regard des autres va la tirer de sa léthargie et la vie sociale va générer une soif de vivre. Après un an de deuil, « mon corps et ma tête se rejoignent, la lumière du soleil se diffuse à nouveau dans mes chairs, et pour la première fois, j'éprouve une sensation qui irradie à l'intérieur. Je vois le monde autour de moi et j'ai envie d'en faire partie » (Giraud, 2013, p. 234) Le soleil lui insuffle énergie et chaleur, il la réconcilie avec son corps. Elle est prête à entamer un nouveau cycle de vie et à reprendre possession de toutes ses facultés.

Plus que tout, elle a réalisé que sa survie réside non plus dans son corps isolé, mais dans l'union avec son fils. Elle quitte un Je solitaire pour embrasser le Nous harmonieux de la mère et l'enfant : « Nous aurons faim, nous mangerons ensemble, nous parlerons de l'appartement dans lequel nous nous installerons bientôt. » (Giraud, 2013, p. 235) Elle s'installe dans un futur plein de projets et de certitudes, favorable au renouveau. Elle assume enfin sa vie et son corps, par le biais d'une fusion spirituelle entre leurs deux âmes.

Conclusion

L'auteure défend la nécessité d'écrire pour revendiquer sa singularité, pour défendre sa féminité, mais surtout pour se reconnecter à soi-même et s'affirmer dans la société : « *l'écriture, en parlant du corps, permet de se le réapproprier, d'avoir une certaine souveraineté sur sa narratologie.* » (Fintz, 2009, p. 129) Brigitte Giraud se réclame d'une génération d'écrivaines qui, comme Annie Ernaux, tente d'interpréter une problématique universelle du corps comme la devise des trois mousquetaires « Toutes pour une et une pour toutes » (Giraud, interview 2014) Ce récit intime se présente à la fois comme une étude anthropologique et une réflexion philosophique sur le rapport de tout un chacun à son corps qui est après tout « *une des données constitutives de l'existence humaine, c'est dans son corps qu'on est né, qu'on vit, qu'on meurt. C'est par son corps qu'on s'inscrit dans le monde et qu'on rencontre autrui* » (Marzano, 2022, p. 7). C'est avec notre corps que nous

ressentons l'appartenance et la perte, que nous connaissons l'amour et le deuil, que nous plongeons dans la solitude ou nageons dans la vie sociale. *Avoir un corps*, c'est aussi le raconter, pour mieux l'ancrer dans la réalité et lui donner de la valeur.

Bibliographie

- Aquiën, M. (2008). *Si Peau d'âne m'était conté, lecture psychanalytique du conte*, Paris, sur le site Cairn.
- Badinter, E. (2011). *le Conflit, la femme et la mère*, Paris, Flammarion.
- Beauvoir, S. (1949). *le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard.
- Bettelheim, B.(1976). *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Robert Laffont.
- Berquière, T. (2015). *Habillement et liens familiaux*, in la revue psychanalytique en ligne Le Divan Familial, numéro 34.
- Egry, M. (2014). *le Trouble de l'enfant devant le miroir*, in *Enfances et psychanalyse*, numéro 64.
- Fintz, C. (2009). *les Imaginaires des corps dans la relation littéraire*, site Cairn.
- Giraud, B. (2013). *Avoir un corps*, Paris, Stock.
- Giraud, B. (2023). *Vivre vite*, Paris, Stock.
- Giraud, B. entretien du 16 avril 2014 à Bordeaux pour la revue littéraire *Les Liseuses de Bordeaux*.
- Lebreton, D. (2013). *Liminalités du cadavre, quelques réflexions anthropologiques*, in la revue en ligne *Corps*.
- Marzano, M. (2022). *la Philosophie du corps*, Paris, éd. Que Sais-je ?

Fantastique et utopie, corporéité et queer dans les œuvres de Karim Rhayem

Mireille ISSA

*Centre d'Études latines
Université Saint-Esprit de Kaslik*

Résumé

Malgré la diversité de son écriture, Karim Rhayem facilite la lecture de ses œuvres *Amour et vengeance*, *Nyctophilia* et *Lettres de l'être* (Librairie Antoine, respectivement 2016, 2018 et 2022) en exprimant des sensibilités qui finissent par se recouper. Certes, s'il est question tout d'abord d'une écriture poétique et romanesque aux stéréotypes fictionnels, l'examen dévoile un rapport intime avec deux réalités, l'une externe (le monde) et l'autre interne (soi-même). Dans l'œuvre du jeune romancier et poète, l'écriture se fonde principalement sur l'anonymisation du corps : hommes ou femmes, les protagonistes sont inconnus, représentés par un jeu subtil de rhétorique ou de psychologies. À la pléthore d'êtres maléfiques d'inspiration maupassantesque évidente correspond une présence féminine bienfaisante, à l'influence indéniablement spirituelle (e. g. la Vierge Marie), sinon une présence au corps « spiritualisé » (e. g. la marraine). Tout cela est dominé par la mise en scène d'un corps fantasmé, non biologique, marqué par un paramètre identitaire (l'élégance, un membre du corps comme le poignet symbolique, etc). Au total, l'écriture de Karim Rhayem semble verser dans le *queer*, dont la théorie privilégie l'appartenance du corps (présence ou être), non plus à un genre, concept social sexué, mais à la culture sociale et au vécu autobiographique qui alimentent les trois ouvrages.

Mots-clefs : Écriture romanesque et écriture poétique, Le monde *vs* soi-même, Maléfique et bienfaisant, Anonymisation du corps, *Queer*.

Abstract

Despite the diversity of his writings, Karim Rhayem facilitates the reading of his works *Amour et Vengeance*, *Nyctophilia* and *Lettres de l'être* (Librairie Antoine, respectively 2016, 2018, and 2022) by expressing narratives which end up overlapping. Certainly, if it is first of all a question of novelistic and poetic writing with fictional stereotypes, the examination reveals an intimate relationship with two realities, one external (the world) and the other internal (one's self). In the works of the young novelist and poet, the writing is mainly based on the anonymization of the body: the protagonists, male or female, are unknown, represented by a delicate play of rhetoric or psychologies. The plethora of evil beings expressing the obvious inspiration of Maupassant corresponds to a beneficent feminine presence, with an undeniably spiritual influence (e.g. the Virgin Mary), if not a presence with a "spiritualized" body (e.g. the godmother). All of this is dominated by the depiction of a fantasized, non-biological body, marked by an identity parameter (such as elegance, or a member of the body like the symbolic wrist, etc.) Overall, Karim Rhayem's writing seems to lean towards queer, whose theory favors the belonging of the body (presence or being), no longer to a gender, a sexual social concept, but to the social culture and the autobiographical experience which feed the three works.

Keywords: Novelistic writing and poetic writing, The world vs one's self, Evil and good, Anonymization of the body, Queer.

Né à Beyrouth le 24 mars 1999, Karim Rhayem est aujourd'hui médecin promu de l'Université Saint-Joseph¹. Ayant manifesté dès son plus jeune âge une tendance prononcée à la littérature, il s'adonne avec ardeur à la lecture et, sans se savoir enclin à porter la plume, découvre l'attrance de la littérature fantastique dont il faisait la connaissance aussi bien en classe, au Collège Notre-Dame de Nazareth, que dans ses lectures personnelles qu'il se met aussitôt à diversifier. De fil en aiguille, il constitue une bibliothèque où trônent déjà les nouvelles de Maupassant, Mérimée et Pagnol, ainsi que les poèmes d'Apollinaire et de Baudelaire. Incapable encore d'évaluer le charme qu'exerce sur son esprit la littérature du XIX^e siècle, il s'essaie à l'écriture et entreprend sans délai la composition de nouvelles de longueur variable, suivant un rythme si frénétique que déjà à l'âge de quatorze ans il confie à la Librairie Antoine le manuscrit de sa première collection de nouvelles, *Amour et vengeance*. Celle-ci sera suivie de deux recueils de poèmes intitulés *Nyctophilia* et *Lettres de l'être*, tous deux parus

1 Médecin résident au service de psychiatrie à l'hôpital Hôtel Dieu de France.

également dans les éditions Antoine, respectivement en septembre 2018 et octobre 2022. Passionné aussi bien de médecine que de lettres, Karim Rhayem trouve dans l'écriture, notamment poétique, un espace de création littéraire dans lequel il tente de réussir la mise en scène des antagonistes contrastés du fantastique inquiétant, toutefois aspirant à un espace utopique, et de répandre sa propre conception de la corporéité et du *queer*.

Fantastique et utopie

Émaillée de stéréotypes fictionnels qui témoignent deux réalités, l'une externe, à savoir le monde, et l'autre interne ou le soi-même, l'écriture poétique et romanesque de Karim Rhayem s'appuie sur l'interaction entre le corps biologique, érotique ou maternel, qui vit les angoisses hallucinatoires, et l'esprit qui guette la rencontre des créatures bienveillantes. Cette dualité se déploie uniformément partout et trouve son expression ultime dans le recueil *Lettres de l'être* :

- Hallucinations
À toute randonnée à toute promenade
À toute marche à toute escapade
Quand je me retourne, où que je regarde
5 Je vois des êtres absents de mon entourage
- Hallucinations
Est-ce que je perds ma raison ?
Auto-diagnostiqué de schizophrénie
Ou plutôt de fatigue infinie ?
10 Je me dirige en avant tu es derrière moi
Je me retourne hélas je ne te vois pas
Tu m'accompagnes où que je sois
Comme mon ombre au chômage depuis trois mois déjà
- Tu prends sa place tu me déranges
15 Je te déteste et te maudis
Tu prétends être un innocent ange
Je sais que tu es démon impoli

2^e partie, p. 93.

La polysémie de « randonnée, promenade, marche, escapade », tout comme la fréquence des indications spatiales et temporelles, permet de déboucher inmanquablement sur le thème du voyage interne, celui de l'introversión. L'alternance de l'ubiquité que rend le vocabulaire de l'ambulation et de la pérennité

psychique qu'exprime l'omniprésence du « je » confirme l'effet de vagabondage que renforcent la frugale syntaxe de ponctuation et la folâtrerie adoptée à dessein dans le choix et la disposition des rimes. Elle crée, bien plus, une forte impression de fatalité, scellée par la régularité des quatrains. Dans le poème « Lettres de l'être » éponyme du recueil, le « je » de l'introversion n'ambitionne pas moins le mondial, voire l'universel :

- 1 Je suis un rêveur
 Assis à procrastiner devant ma fenêtre
 Allongé sur mon lit mes pensées s'y jettent
 Elles font le tour du monde, des astres et des planètes
 ...
- 46 Et le rêve devient cauchemar
 Je suis hanté de démons et de miroirs
 Je crains ma réflexion comme je crains de croire
 Au grand-père là-haut qui me punirait pour avoir
- 50 Goûté au fruit de la connaissance

2^e partie, p. 145147-.

Le rapport instauré entre monde interne et monde externe, bien particulièrement attesté dans la poésie de Karim Rhayem, en vient parallèlement à se manifester sous d'autres formes dans l'écriture romanesque du jeune nouvelliste. Ce sont décidément les récits à trame policière et à suspense qui rendent mieux l'interdépendance de l'extérieur dont le narrateur tire un présage et de l'intérieur qui en conçoit la valeur prémonitoire. De cette esthétique il est alors presque aisé de dégager une recette pouvant comprendre la description d'un paysage ou décor, dont un élément s'avère obligatoire pour le décryptage de l'intrigue et le dénouement final. La mise en œuvre d'un espace ayant de fortes répercussions sur le moi | âme ou sur le moi | corps est bien analogue au « paysage d'âme » ou « paysage d'intérieur » symboliste, concept que j'emprunte à Jean-Nicolas Illouz, qui l'explique dans son essai *Le symbolisme* (2004, p. 122-123). Une myriade d'exemples en sont fournis en littérature : ils prouvent en réalité que le poète rejette le monde extérieur ou, en termes plus précis, qu'il en propose une perception à travers son propre prisme. Illouz s'attarde notamment sur la poésie de Mallarmé et donne en exemple le poème peu aisément accessible « Sonnet allégorique de lui-même », devenu dans sa version finale « Sonnet en X » : « Chez Mallarmé, dit Illouz, le drame de la conscience a pour cadre un intérieur bourgeois : *le salon vide* » (p. 123), autrement dit « le noir Salon », le « Salon vide » étant la variante définitive :

- 5 Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx
 Insolite vaisseau d'inanité sonore,
 Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
 Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.

Œuvres complètes, 1998,
 t. I, p. 733.

Tout dans le quatrain crie la vacuité de l'existence, dont le poète semble vivre une épreuve pénible. Répondant en écho au mythologique « Styx », l'obscur « ptyx », vraisemblablement hapax forgé par Mallarmé lui-même, demeure peu important dans la strophe allégorique de Mallarmé face à l'impression de néant que rendent la couleur noire du salon et le sous-entendu de l'« inanité sonore ». Une telle teneur symboliste permet de présumer que les vers mallarméens peuvent recevoir plus d'une exégèse. Cependant, le cas d'étude le plus précieux aux dires d'Illouz est celui du symbolisme de Paul Verlaine, qui « est sans doute à l'origine de ces paysages d'âme qui vont devenir un poncif de la poésie décadente et symboliste » (p. 124). Dans *Mes prisons* (1904), Verlaine évoque la sanction du cachot que lui inflige le sévère enseignant de latin, et les sombres souvenirs qui rattachent l'écolier puni, une fois parvenu à l'âge adulte, à la répulsion qu'il finit par réserver à la lecture. C'est seulement dans ce sens que Verlaine avoue dans son récit autobiographique que sa punition, rebaptisée « captivité », est un symbole :

Quelles impressions furent miennes dans cette miniature de captivité ? ...
 Ne constituait-elle pas, à l'époque, comme l'annonce et le pressentiment de
 malheurs dus à la lecture ?

Œuvres complètes, 1904,
 t. IV, p. 390-391.

C'est à ce type de pratiques que je tends à rattacher l'écriture romanesque et poétique de Karim Rhayem. Dans « La Cage » du recueil *Nyctophilia*, le symbole que représente le titre, l'action d'ouvrir les yeux et le sentiment d'emmurement tracent un entrelacs poétique qui se développe habilement pour s'explicitier dans une sorte de prosodie légère et se dévoiler, en saillie du poème, en tant que conscience du poète. La métaphore lapilleuse, scellant un effet de claustration par la fréquence des « murs », présage déjà le poids pierreux de la conscience qui expérimente, ou réexpérimente, un espace clos familier et inconnu : familier, car constitué d'une quadrature spatiale qu'animent les longues ombres murales et dans laquelle cette conscience implore le ciel et ses saints ; et inconnu, surtout au moment du réveil de cette conscience qui, s'appêtant à expérimenter une forme

d'existence insolite, s'écrie « je ne sais où je suis », avant d'en arriver à reconnaître la « transparence » de l'espace dans lequel elle tente une sorte de communication. En effet, après avoir reçu des « messages fort sombres » envoyés par un vague « on », elle émet un message « de douleur » :

La Cage
 Et j'ouvre mes yeux et je vois quatre murs
 De pierre qui m'entourent de tous les côtés ;
 Je ne sais où je suis : lumière obscure
 Qui m'illumine et m'envoie trébucher.
 5 Au loin on m'envoie des messages forts sombres
 Et je ne puis m'en échapper ; en haut de moi
 Des murs et encore des murs dont les ombres
 Prennent une dimension que personne autre que toi

 Ne connaît Ô âme endolorie ! Mais où
 10 M'as-tu prise ? Veux-tu que je meure ?
 Veux-tu que je me perde dans cette stupeur ?
 Je ne suis plus qu'un animal qui rôde fou,
 Cherchant, trébuchant, courant, pleurant
 Le Ciel et les Saints, et cherchant encore
 15 À manger et à boire. Quel être errant
 Que je suis je ne suis. Je suis bien alors
 Le sacrifice ultime... je rêve et m'endors
 Et mon cadavre exquis envoie dans l'espérance
 Un message de douleur perdu dans la transparence
 20 Au-delà de l'immensité de la Cage qu'est
 Ma conscience

part III, p. 65.

Ainsi donc, la technique du paysage d'âme se sert d'un simple accessoire à portée prédictive comme le décrit Roland Barthes (1982, p. 83-84), mis en œuvre au début ou à l'intérieur du récit et aidant le lecteur à établir des liens avec les épisodes en progression vers le dénouement. Dans *Amour et vengeance*, le lecteur peut facilement observer le caractère prémonitoire des éléments distinctifs des cadres spatio-temporels, des décors et des attributs des personnages préluant à de nombreuses narrations : tel fauteuil de lecture qui, dans « And this thing was unexpected », pousse le narrateur à minuit à la découverte de l'horrible pendaison du serviteur Hervé ; ou le caractère « ordinaire » du couple Blinge, lequel, grâce à un contraste pour le moins précurseur, prédit le crime final dans « Crime parfait » ; ou encore les innombrables gratte-ciel ponctuant San Francisco qui

augurent le terrible séisme destructeur dans « De l'alpha à l'omega »... Autant de détails proleptiques agencés par un habile tour de main et annonçant « par anticipation la présence d'événements horrifiants » (Parisot, 1999, p. 304). Cette sinistre vision se voit de surcroît renforcée par la mise en scène d'ombres et de créatures angoissantes, source d'hallucinations et génératrices de fantastique. Êtres malfaisants, ombres suspectes et masses anonymes d'esprits illustrent la coexistence de l'humain et du non-humain si péniblement ressentie par le poète que celui-ci en arrive à un point de fusion avec les démons, comme dans « Je suis possédé » du recueil *Nyctophilia* :

- 26 Le démon en moi me dérange
 Le démon en moi me démange
 Je sens je sens ma poitrine s'ouvrir amortir la chute
 Du démon du ciel déchu Ô Silence infernal
- 30 Qui me brise les tympons brise douce de mon âme
 Endolorie je suis possédé

part IV, p. 100.

Or, si elles meublent les deux œuvres poétiques de Karim Rhayem, ces créatures hantent plus volontiers encore ses nouvelles. *Amour et vengeance* porte l'influence visible de l'art de Maupassant, notamment du *Horla* (1994), où le narrateur-autobiographe raconte son angoisse que provoque la présence, guère visible, d'une entité d'une espèce autre comme veut le suggérer l'onomastique. La nouvelle se clôt sur la conviction du narrateur d'avoir enfermé le Horla dans sa chambre à laquelle il met le feu, le croyant mort. Le récit de l'hypothétique dénouement est parsemé de semi-interrogations, exprimant le désarroi du narrateur :

Soudain le toit tout entier s'engloutit entre les murs, et un volcan de flammes jaillit jusqu'au ciel. Par toutes les fenêtres ouvertes sur la fournaise, je voyais la cuve de feu, et je pensais qu'il était là, dans ce four, mort... « Mort ? Peut-être ? ... Son corps ? son corps que le jour traversait n'était-il pas indestructible par les moyens qui tuent les nôtres ?

p. 31-32.

Mais alors le Horla ne meurt pas, poussant le narrateur, convaincu de l'indestructibilité de la créature et de la destructibilité de l'homme, à penser au suicide. Les interrogations expriment l'intention narrative de laisser la question en suspens, donnant libre carrière à l'imagination. Ce genre d'épilogue, un peu trop à la mode au XIX^e siècle, est observé par plus d'un nouvelliste. Dans *La*

Vénus d'Ille de Mérimée (1835), des faits sinistres, voire des forces maléfiques, sont imputés à la statue de Vénus qu'on vient d'exhumer de manière fortuite dans la ville d'Ille-sur-Têt située dans les Pyrénées-Orientales, que Mérimée avait visitée en mission archéologique quelque temps auparavant. Le rebondissement final de l'action vient confirmer le fantastique du crime attribué à la déesse en sculpture. Dans « La sonnette enchantée », Nerval remémore le souvenir d'une visite qu'il rend au nouveau conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris. Celui-ci habite le même appartement qu'occupait son prédécesseur, un vieux bibliothécaire, décédé. Et c'est là que Nerval choisit d'insérer en second degré le récit d'un incident fort étrange qu'avait vécu le nouveau conservateur, alors qu'il venait d'intégrer ses fonctions. En effet, pendant trois nuits de suite, le jeune conservateur se réveille au son de la sonnette qui retentit exactement à une heure après minuit, pour annoncer la présence d'un visiteur. Chaque fois qu'il se rend à la porte pour voir qui y sonne, il ne trouve personne. Et c'est avec la même finesse narrative que le nouvelliste romantique réussit l'effet fantastique de son récit par l'aménagement d'une fin non conclue, qui laisse à présumer la présence d'un fantôme. Toutefois, le véritable pouvoir d'accrocher le lecteur réside, non pas dans l'action surnaturelle elle-même, qui n'existe que dans l'imagination du nouveau conservateur, mais dans l'art de la suggestion : Nerval parsème son flot logorrhéique d'une poignée de termes forts d'une puissante expressivité. Karim Rhayem en fait autant dans ses nouvelles. Dans « Wrong awakening » par exemple, où le personnage effectue un voyage dans le temps, le nouvelliste rajeunit ou vieillit ses protagonistes en accélérant ou décélérant le temps, faisant ainsi preuve de maîtrise du temps, et donc de la vie (Tramson, 1988, p. 313-334). En effet, mettant en scène deux savants, David Johanson et Ernest Mckeen, tous deux œuvrant au sein d'une compagnie scientifique et industrielle, la partie initiale du récit expose la haine sourde que réserve Johanson à Mckeen, haine qui ne saurait trouver de motivation aux yeux du lecteur que dans la rivalité professionnelle. Johanson met au point un plan en vue d'évincer son émule et en vient à créer une machine à remonter le temps, dans laquelle il s'engouffre en cobaye afin d'effectuer un voyage que cadence le leitmotiv temporel « Changement de décor ». Au terme de son aventure, le savant réalise une grosse découverte : Mckeen n'est autre que son propre frère. Plus frappante est celle du lecteur, qui découvre à son tour que le voyage dans le passé est ainsi l'allégorie de l'autohypnose car, au moment où il se croit plongé dans la science-fiction selon la technique de la nouvelle qui entend perpétuer la tradition littéraire du XIX^e siècle, le lecteur se retrouve devant une nouvelle psychologique, celle d'un voyage dans l'inconscient en quête d'une vérité, la trouvaille du terrible *alter ego*.

Tout cela se trouve bien justifié par l'introduction prémonitoire de la nouvelle dans laquelle se fait la remise en question de l'existence, et par le titre anglais qui annonce le faux réveil de l'épilogue.

Si alors on tend naïvement à accréditer la théorie du « dialogue implicite entre auteur, narrateur, personnages et lecteur » (Booth, 1977, p. 100) ; si le lecteur insiste à croire que le « je » est probablement le porte-parole de l'auteur, et à juger que le poète, au comble de son désespoir, avoue que « l'écriture ne peut plus me sauver des figures obscures » (« L'être de lettres », 1^{er} partie, p. 73, v. 1) et que de manière générale les deux recueils poétiques de Rhayem, notamment le dernier, expriment mieux ses cauchemars et angoisses, qu'on se détrompe : le jeune médecin ne manque pas pour autant de se réclamer d'une rationalité qui rassérène ce monde fou de mille et un diables. « Je suis un disciple de la raison maîtrisée », déclare-t-il au début du même poème (v. 9). Tout cela soulève sans doute certaines interrogations, dont notamment la capacité réelle de Karim Rhayem à conjuguer études de médecine et littérature. Dans une interview effectuée dans le cadre des activités de la jeunesse de l'Université Saint-Joseph, le jeune écrivain reconnaît : « Peut-on arrêter le processus de vieillissement ? Devenir immortel ? Changer notre identité génétique ? Ces questions sont bien médicales, mais on peut *trouver des réponses artistiques* à ces questions qui n'ont toujours pas de réponses scientifiques » (*Ahmarani, 2022, « Karim Rhayem : Poète et futur médecin »*). Bien plus, de l'épaisseur de ses pages et lignes transparait le pourtour d'une utopie reposante. En effet, la pléthore d'êtres maléfiques est contrebalancée par une présence bienfaisante, plus souvent féminine, à l'influence indéniablement spirituelle, notamment celle de la Vierge Marie, sinon une présence au corps « spiritualisé » comme la marraine, ou encore par l'évocation de toute matrice naturelle reprise dans le générique « mère Nature ». La mise en scène d'une nymphe, par exemple, non seulement atteint une fréquence hautement significative, mais aussi demeure étonnamment respectueuse des topos classiques de la sensualité, beauté et gaieté mythologiques. Il suffit à cet effet de voir combien de fois la jeune plume égrène le terme de nymphe, depuis « Loin d'une nymphe tu n'es qu'un ogre mystique » (« Une barque sur l'océan », *Lettres de l'être*, 1^{re} partie, p. 43, v. 22), jusqu'à « une nymphe splendide » (« La page blanche », *Lettres de l'être*, 2^e partie, p. 109, v. 18). Entre autres créatures bienfaisantes, figurent également les anges, créatures de lumière dont la présence semble calmer les angoisses du poète :

- 1 L'ange à côté de l'autre lui murmure
Des paroles si belles que l'autre frémit
Ils s'enlacent sur le nuage des débris
Des cieus, et un grondement si dur
5 Étonna les amours nus de vérité
« Anges », *Nyctophilia*, part I, p. 17.

Mais elle aussi, la femme aimée, objet de quête, bénéficie des hommages de Rhayem qui, la place au centre de son utopie et lui offre de purs éloges, voire qui fait de la femme la finalité de l'existence, comme le dit bien le distique « Le début est un homme | La fin est une femme » (*Lettres de l'être*, 2^e partie, p. 143, v. 68-69). C'est ainsi qu'on la voit dans le sonnet « Réveries », où l'audacieux alliage du classique alexandrin et du léger décasyllabique rend compte de cette vision idéaliste :

- Je marcherai sur un dernier rayon de lune
Je partirai sur l'étang des larmes des dieux
20 Je boirai un peu d'eau fraîche et claire des dunes
Je pleurerai en regardant le loin des cieus
Quand la brise me fait bien sentir
Les tourments d'une robe aux multiples désirs
Je m'envole entre les fleurs aux parfums si bons
25 Pour arriver sur un temple et un pavillon
La nymphe des cieus s'approche soudain
Elle descend tel un vaisseau blanc de daims
Et me sourit comme pour m'avertir
Nyctophilia, part I, p. 26.

Élégie amoureuse nocturne qui se projette sur l'avenir, aspiration à une présence féminine dont rend compte l'allégorique « robe aux multiples désirs » et que le poète élève au rang d'une Néphélé souriante, voici les ingrédients de la remise en scène de la nymphe, revivifiant dans un cadre printanier la prosopographie commune de la poésie antique. Fille d'éléments et phénomènes naturels, la nymphe est cependant une créature surnaturelle, propriété qui détermine certes le mouvement de descente de la nymphe tel un vaisseau, et qui ne laisse d'évoquer la déesse Vénus voyageant dans son char. Le jeune poète est ainsi conscient qu'un mot, tout mot, est un élément clé susceptible de donner au texte sa tonalité, tirant son sens, comme le dit Tzvetan Todorov (1981, p. 131-137), de sa possibilité d'entrer en corrélation avec d'autres mots.

Corporéité et queer

De tout ce qui précède, j'arrive fatalement à un concept particulier de la corporéité. Il convient alors de préciser qu'aussi bien dans les nouvelles que dans les deux florilèges poétiques il s'agit d'une double exploitation de l'idée de corporéité, celle du corps au sens propre en premier lieu, et celle de la représentation sociale qu'en fait l'auteur en second lieu. Or, fût-il érotisé ou cadavérique, le corps, dont le traitement occupe une place majeure dans les œuvres de Karim Rhayem, est une métaphore obsédante que celui-ci applique, non seulement au corps humain, mais aussi aux villes dont tout particulièrement Beyrouth, et à l'écriture poétique. Même le fraisier en fleurs, qui trône dans son poème « Genesis » destiné à la bien-aimée, bénéficie de l'imagerie de la sensualité et se présente moyennant sa couleur rouge qui « Devient intense quand tu t'approches sans pudeur » (*Nyctophilia*, part. III, p. 77, v. 4). Néanmoins, la métaphore corporelle de Karim Rhayem, essentiellement féminine, se pare de notes tout humanisantes, notamment des antinomies de la beauté et la laideur, de la jeunesse et la vieillesse, générant ainsi un imposant anthropomorphisme. Le poète s'en sert par exemple pour apostropher Beyrouth à laquelle, par ailleurs, il consacre plusieurs poèmes. Voici « Un monde cruel », plainte où on le voit déplorer sa ville :

Beyrouth tu m'avais appris à aimer tes imperfections
 Les crevasses de ton acné sur ton visage sans passion
 35 Et tes yeux de Joconde et ton air immonde
 Et ton sourire narquois que j'appris à apprécier
 Et tes prédilections comme si tu savais ce qui t'attendait
 Tu m'as caché la vérité la vérité se cache
 La vérité lâche
 40 Derrière tes sourcils tu me l'arraches
 De ma tête comme mon cœur de ma poitrine
 Une plaie béante que tu essaies d'assouvir

Lettres de l'être, 2^e partie, p. 138

Empruntant la voix homodiégétique, le poète tutoie sa ville aimée dans une douloureuse prosopopée où il regrette ses défaillances, à savoir la placidité, l'immondicité, l'hypocrisie et le mensonge. Les traits humains prêtés à la ville de Beyrouth sont certes investis d'une symbolique adaptée à cet effet, répandant dans le *lamento* une expression de profonde amertume. Quant à l'écriture poétique, elle voit le jour selon les rapports d'identification avec le corps, celui du poète lui-même. S'il lui arrive d'avouer dans son poème « AAA » (*Lettres de l'être*, 1^{re} partie, p. 16, v. 30) « Je brûle mes paperasses mon cœur incarcéré », dans la deuxième

stance extraite d'« Autobiographie », poème à quatrains, Rhayem admet que l'écriture des vers, pénible labeur, se fait dans l'angoisse, et il le confirme par la triple occurrence du terme de « douleur », suggérant celle de l'enfantement. Il cherche alors à alléger par l'effet de son rythme prosodique les affres d'une plume poétique en travail, que perçoit le lecteur grâce à la régularité de la structure et de la métrique :

15 Le poème s'écrit
 D'une douleur sévère
 Il n'a qu'un souci
 C'est la mort de l'ère

20 Le poème s'écrit
 D'une douleur amère
 Le poète s'écrit
 Je meurs sans horaires

 Le poème s'écrit
 Très lentement
 Le recueil s'assemble
 Douloureusement

Lettres de l'être, 2^e partie, p. 62.

D'autre part, l'écriture de la corporéité mobilise chez Karim Rhayem un corps fantasmé, qui se fait substituer par un paramètre identitaire, par exemple l'élégance, notamment féminine, quand il cesse d'être purement biologique. C'est le cas de Deborah, une belle personne, dont l'immuable portrait (*Amour et vengeance*, « De l'alpha à l'omega », p. 46) vante le raffinement du vêtement et du fard. Ailleurs, le poète privilégie une partie de l'anatomie comme le poignet, attestant la particulière relation qu'il établit avec son propre corps. Cependant, la corporéité requiert principalement l'anonymisation du corps car, fussent-ils hommes ou femmes, les protagonistes sont inconnus, représentés par un jeu subtil de rhétorique ou de psychologies. Dans « La chute » (*Amour et vengeance*, p. 7), l'héroïne sans nom n'acquiert d'épaisseur, au seuil de la nouvelle, que grâce au pronom « elle », que la langue arabe définit excellemment comme étant la voix de l'absent. On ne connaît en réalité le personnage féminin qu'à travers la focalisation narrative sur ses sentiments, entretenant un anonymat qui l'oppose à la notoriété des comparses présentés moyennant des noms propres explicites, sinon en fonction des liens de parenté (sa mère, son père) qui les relient à l'inconnue. Ce jeu d'opposition correspond selon l'intention de l'auteur au clivage mort | réalité, sous terre | sur terre. Dans « Bad Blue Blood », le titre de

la nouvelle augure l'apparition d'un nouveau sang méconnu de couleur bleue (p. 30), anonymisation situant l'être humain à la lisière de la créature fictive.

Dans l'approfondissement de ces premières réflexions, on constate que l'écriture de Karim Rhayem verse souvent dans le *queer*, dont la théorie privilégie l'appartenance du corps, non plus à un genre, concept sexué, mais à la culture sociale. L'une des marques les plus distinctives du *queer* est l'illustre oscillation des deux genres. Celle-ci alimente les trois ouvrages. Dans la nouvelle « Existence » par exemple (*Amour et vengeance*, 2016), est mené le récit d'un crime inhabituel. Allongé dans sa chambre, le narrateur, observant régulièrement la petite colline d'en face, remarque une insolite « lumière vert-de-gris » (p. 71), dont les effets présagent le sinistre, intercepté d'entrée de jeu par l'intuitivité du narrateur. Au fait, du paysage extérieur, celui-ci, plongé dans une vision sombre, présente l'approche d'une créature fantastique, traitée tantôt au féminin, tantôt au masculin, qui lui inflige la plus grande épouvante. Dès l'annonce de cette mise en scène, puis sur l'étendue de la nouvelle, le narrateur est incapable de déterminer le sexe de cette créature : « une femme – ou était-ce un homme ? » dit-il, perplexe. Suit un éventail d'indicateurs grammaticaux alternant féminin et masculin : « elle me guettait », « je la vis, cette sorcière », « elle bougeait », « cette cruelle », avant de passer à « cette chose qui me hantait », puis à « cet être folâtre et paranormal », « cet être de malheur », « cette horrible nymphe », « cet esprit », « ce démon matériel ». L'épilogue de la nouvelle vient renouer avec la mythologie. La créature réussissant à tuer le narrateur qui, juste avant de mourir, trace avec son sang le nom de « Narcisse », il n'y a plus lieu donc de douter du genre de la narration psychologique qui emprunte, en le personnalisant, le matériau mythologique. Celui-ci réussit souvent sa réapparition consciente en littérature, comme l'estime Mircea Eliade (1957, p. 26), au moment où l'on tend à croire que le temps des mythes est révolu.

Pris dans une perspective plus large, le mouvement oscillatoire du *queer* entre masculin et féminin se développe jusqu'à marquer d'autres alternatives aussi cruciales, dont l'existence et la non-existence. Déjà dans l'exergue des *Lettres de l'être*, Rhayem se sert de la citation d'André Breton : « C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs » (*Manifestes du surréalisme*, m. 1, p. 75). Si l'ailleurs peut être un espace autre, ou une espèce autre, que de fois il arrive au jeune poète, notamment dans sa dernière œuvre de substituer à son propre sang des éléments à valeur symbolique, comme « l'encre » (« En perpétuel mouvement », V, p. 21), ou « un jus d'orange » (« Frustration », p. 31, v. 1-8), voire « le vin » (« Tempête solaire », p. 38, v. 39). Que de fois il

évoque le dédoublement de soi : « Tu n'es qu'une autre version de moi-même » (« AAA », p. 16, v. 37), confesse-t-il à un moment de prise de conscience. Il semble alors vouloir mener une double vie, celle de l'écrivain auteur de mots, mais aussi celle d'un autre, prêt à en vivre l'expérience et la transcrire en mots.

Bibliographie

Corpus

Karim Rhayem (2016), *Amour et vengeance*, Beyrouth, Librairie Antoine (recueil de nouvelles).

Karim Rhayem (2018), *Nyctophilia*, Beyrouth, Librairie Antoine (recueil de poèmes).

Karim Rhayem (2022), *Lettres de l'être*, Librairie Antoine (recueil de poèmes).

Sources littéraires

André Breton (1946), *Les manifestes du surréalisme*, (Manifeste premier), Paris, éditions Sagittaire.

Gérard de Nerval (1993), *Œuvres complètes*, « La sonnette enchantée », *Les filles de feu*, « Angélique – troisième lettre », Paris, Gallimard, p. 473-476.

Guy de Maupassant (1994), *Le Horla*, Paris, Éditions J'ai lu, Libro.

Paul Verlaine (1904), « Mes prisons », in *Œuvres complètes*, Paris, Léon Vanier, tome IV, p. 387-391.

Prosper Mérimée (1837), *La Vénus d'Ille*, Paris, Nathan, rééd.

Stéphane Mallarmé (1998), « Sonnet allégorique de lui-même », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Collection Pléiade, tome I, p. 732-733.

Études critiques

Fabrice Parisot (1999), « Qui parle ? Aspects de la voix narrative dans quelques épigraphes apparues dans l'œuvre du romancier cubain Alejo Carpentier », in Marc Marti, *Espace et voix narrative*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de narratologie appliquée (CNA), n° 9, p. 299-318.

Gérard Genette (1996), *Figures*, Paris, (éd. Seuil 1972), Cérès rééditions.

- Jacques Tramson (1988), « Le temps à l'assaut de l'immortalité ou les jeux sur la temporalité dans *Dracula* de Bram Stoker », in *Temps et récit romanesque*, Centre de narratologie appliquée, *Cahiers de narratologie*, n° 3, Nice, p. 313-334.
- Jean-Nicolas Illouz (2004), *Le symbolisme*, Paris, Librairie générale française, p. 122-133.
- Joëlle Abmarani (2022), « Karim Rhayem : Poète et futur médecin », *propos recueillis* vendredi 21 janvier 2022, par J. Abmarani, Campus-J, Faculté de médecine de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. [https://www.usj.edu.lb/news.php?id=11395#:~:text=Karim%20Rhayem%20est%20actuellement%20%C3%A9tudiant,po%C3%A8mes%2C%20Nyctophilia%20\(2018\).](https://www.usj.edu.lb/news.php?id=11395#:~:text=Karim%20Rhayem%20est%20actuellement%20%C3%A9tudiant,po%C3%A8mes%2C%20Nyctophilia%20(2018).)
- Mircea Eliade (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard.
- Roland Barthes (1982), « L'effet de réel », in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, p. 81-90.
- Tzvetan Todorov (1981), « Les catégories du récit littéraire », in Roland Barthes *et al.*, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, Communications 8, p. 131-137.
- Wayne C. Booth (1977), « Distance et point de vue. Essai de classification », in Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 85-113.

Le corps vieillissant et l'œuvre du temps dans *Un Amour de Swann et Le Temps retrouvé* de Marcel Proust

Roukaya YAZBECK
Université libanaise

Résumé

À la recherche du temps perdu de Proust est une sorte de reconstitution du passé par les souvenirs. Dans ses deux romans *Un Amour de Swann et Le Temps retrouvé*, Proust va montrer les changements des personnages qui obéissent aux fluctuations du temps. Il met en œuvre des personnages que la vieillesse a déformés à tel point qu'on ne les reconnaît plus. Cependant, d'autres personnages paraissent plus beaux grâce à la vieillesse. De là, on se demande si ces changements sont toujours destructeurs ou au contraire le temps a une valeur de reconstruction. De plus, ces changements ne concernent pas seulement le physique, mais aussi les traits de caractère, le moral. Alors le roman passe pour une observation de l'évolution du temps sur les sentiments humains. Ainsi, l'amour entre les personnages n'est pas classé comme un amour coup-de-foudre. Pour qu'il naisse, il se construit petit à petit, avec le temps. De même, cet amour peut être considéré ici comme une maladie qui a besoin d'un certain temps pour être guérie. Seul le temps est capable d'apaiser la douleur et de soulager les malades. Ceci nous permet de voir le temps dans son pouvoir rédempteur. Si on prend en considération que le temps entre dans le corps et le marque, dans ce cas-là, on comprend le corps vieilli dans son aspect positif. C'est ainsi que l'auteur nous appelle à le concevoir.

Dans un second temps, on peut dire que loin d'être logique, le temps chez Proust est plutôt d'ordre psychologique. Tout est confus, tout sort de l'imagination. Ce sont ses sensations qui gèrent les événements. On peut parler chez lui d'une réalité subjective. On entre dans son flux de conscience. Notre objectif dans cette partie serait de mettre l'accent sur le regard de l'écrivain-artiste qui transforme

tout selon ses goûts. Tout dépend de son expérience personnelle : il fait des introspections, pour mieux exprimer sa propre vision du monde.

Mots-clefs : corps, maladie, amour, temps

Abstract

Proust's *In Search of Lost Time* is a kind of reconstruction of the past through memories. In his two novels, *Swann in Love* and *Time Regained*, Proust will show the changes in the characters that obey the fluctuations of time. He uses characters that old age has deformed to the point that we no longer recognize them. However, other characters appear more beautiful thanks to old age. From there, we wonder if these changes are always destructive or on the contrary, time has a reconstructive value. In addition, these changes do not only concern the physical, but also the character traits, the moral. So the novel passes for an observation of the evolution of time on human feelings. Thus, the love between the characters is not classified as love at first sight. For it to be born, it is built little by little, over time. Similarly, this love can be considered here as an illness that needs a certain amount of time to be cured. Only time is capable of soothing pain and relieving the sick. This allows us to see time in its redemptive power. If we take into consideration that time enters the body and marks it, in this case, we understand the aged body in its positive aspect. This is how the author calls us to conceive it.

In the second place, we can say that far from being logical, time for Proust is rather psychological. Everything is confused, everything comes out of the imagination. It is his sensations that manage events. We can speak of a subjective reality in him. We enter his stream of consciousness. Our objective in this part would be to emphasize the gaze of the writer-artist who transforms everything according to his tastes. Everything depends on his personal experience: he does introspections, to better express his own vision of the world.

Keywords: body, illness, love, time

Le temps exerce un effet sur nous. Nous vieillissons au fur et à mesure que le temps passe. Autrement dit le temps nous détruit. Il suffit de comparer l'homme dans deux époques de sa vie, comment il était pendant sa jeunesse et comment il devient à l'âge adulte, pour le prouver. Ce qui change c'est le physique des personnages en même tps que le caractère ou le monde intérieur. On ne s'attend pas à ce changement ou plutôt à cette défiguration. De plus, on cherche un moyen pour lutter contre le temps.

Les écrivains, quant à eux, essaient d'immortaliser le temps par leurs œuvres qui subsistent après eux. Marcel Proust est un écrivain obsédé par le temps. Le temps est un sujet qui est très présent dans son œuvre. *À la recherche du temps perdu* est une sorte de reconstitution du passé par les souvenirs. Dans ses deux romans *Un Amour de Swann* et *Le Temps retrouvé* qui sont respectivement le premier et le dernier de *À la recherche du temps perdu*, Proust va montrer les changements des personnages qui obéissent aux fluctuations du temps. Il met en œuvre des personnages que la vieillesse a déformés à tel point qu'on ne les reconnaît plus. Cependant, d'autres personnages paraissent plus beaux grâce à la vieillesse. De là, on se demande si ces changements sont toujours destructeurs ou au contraire le temps a une valeur de reconstruction. De plus, ces changements ne concernent pas seulement le physique, mais aussi les traits de caractère, le moral. Alors le roman passe pour une observation de l'évolution du temps sur les sentiments humains. Ainsi, l'amour entre les personnages n'est pas classé comme un amour coup-de-foudre. Pour qu'il naisse, il se construit petit à petit, avec le temps. De même, cet amour peut être considéré ici comme une maladie qui a besoin d'un certain temps pour être guérie. Seul le temps est capable d'apaiser la douleur et de soulager les malades. Ceci nous permet de voir le temps dans son pouvoir rédempteur. Si on prend en considération que le temps entre dans le corps et le marque, dans ce cas-là, on comprend le corps vieilli dans son aspect positif. C'est ainsi que l'auteur nous appelle à le concevoir.

Dans un second temps, on peut dire que loin d'être logique, le temps chez Proust est plutôt d'ordre psychologique. Tout est confus, tout sort de l'imagination. Ce sont ses sensations qui gèrent les événements. On peut parler chez lui d'une réalité subjective. On entre dans son flux de conscience. Notre objectif dans cette partie serait de mettre l'accent sur le regard de l'écrivain-artiste qui transforme tout selon ses goûts. Tout dépend de son expérience personnelle : il fait des introspections, pour mieux exprimer sa propre vision du monde.

Le pouvoir du temps

Dans notre corpus, nous allons voir comment les personnages sont influencés par l'œuvre du temps. Le temps passe sans qu'ils fassent attention. Il est là pour s'opposer à leur quête, pour les décourager dans leurs occupations. Il ne fait que contrecarrer leurs projets. Ces personnages sont devenus vieux et déformés par le temps. Même le narrateur ne se reconnaît plus.

1. Le temps opposant : vieillissement

1.1 changement physique

Dans *Le Temps retrouvé*, dernier volume de *À la recherche du temps perdu*, il s'agit d'une matinée passée chez la princesse de Guermantes. Le narrateur reçoit l'invitation à cette matinée. Cette invitation va être pour lui une occasion de revoir la société qu'il n'a pas vue depuis longtemps.

« Je me trouvai tout à coup dans le grand salon et au milieu d'une fête qui allait me sembler bien différente de celles auxquelles j'avais assisté autrefois [...]. En effet, dès que j'entrai dans le grand salon, bien que je tinsse toujours ferme en moi [...] le projet que je venais de former, **un coup de théâtre** se produisit qui allait élever contre mon entreprise la plus grave des objections. Une objection que je surmonterais sans doute, mais qui, tandis que je continuais à réfléchir en moi-même aux conditions de l'œuvre d'art, allait [...] interrompre à tout instant mon raisonnement. » (Proust, 1927 : p. 227)

Cependant, à son arrivée dans le salon, il découvre qu'il a oublié les gens qu'il connaissait déjà. Ceci est considéré par lui comme un coup de théâtre parce qu'il est bloqué. Autrement dit, en tenant compte de son oubli, il a le sentiment que quelque chose l'a arrêté en bon chemin. Tout son projet « *mon entreprise, l'œuvre d'art, mon raisonnement* » semble mis en attente.

D'abord le changement qui atteint les personnages est d'ordre physique. Le narrateur *du Temps retrouvé* prend conscience qu'il vieillit ainsi que les autres personnages de sa connaissance, raison pour laquelle il devient déprimé.

Le prince [...] s'était affublé d'une **barbe blanche** et (...), semblait avoir assumé de figurer un des « **âges de la vie** » [...]. Je ne le reconnus qu'à l'aide d'un raisonnement. Le petit Ferenzac [...] avait trouvé le moyen de couvrir sa figure de **rides, ses sourcils de poils hérissés** [...], **cela le vieillissait** tellement qu'on n'aurait plus dit du tout un jeune homme. Je fus bien plus étonné au même moment en entendant appeler duc de Châtellerauld **un petit vieillard** aux moustaches argentées d'ambassadeur, dans lequel seul un petit bout de regard resté le même me permit de reconnaître le jeune homme que j'avais rencontré une fois en visite chez Mme de Villeparisis. (Proust, 1927 : pp. 227-228)

Si pour ceux qui ne cessent de fréquenter ces sociétés, les changements des personnages passent inaperçus, ceci n'est pas le cas du narrateur qui s'est absenté pendant un long temps, raison pour laquelle il réussit à les voir tels qu'ils sont réellement. Par rapport au temps passé, ils sont étrangers parce que le temps a

exercé sur eux son pouvoir destructeur. Le narrateur méconnaît les personnages. C'est à peine qu'il réussit à les identifier. Ils deviennent autres, comme le montrent les termes et les expressions : « *barbe blanche, âges de la vie, rides, ses sourcils de poils hérissés, cela le vieillissait, un petit vieillard* ».

Tout le monde a donc vieilli, le narrateur aussi. Ce n'est qu'après coup qu'il se rend compte de son changement, tout comme ces vieillards refusant de croire qu'ils sont devenus âgés. Tous ont un problème pour s'identifier comme le met en relief le lexique du changement : « *métamorphoses, bouleversations, révélation* » .

« Alors moi qui, depuis mon enfance, vivais au jour le jour, ayant reçu d'ailleurs de moi-même et des autres une impression définitive, je m'aperçus pour la première fois, d'après les **métamorphoses** qui s'étaient produites dans tous ces gens, du temps qui avait passé pour eux, ce qui me **bouleversa** par la **révélation** qu'il avait passée aussi pour moi. [...] Et je pus me voir, comme dans la première glace véridique que j'eusse rencontrée, dans les yeux de vieillards restés jeunes, à leur avis, comme je le croyais moi-même de moi. »
(Proust, 1927, p. 236)

Il en est de même pour *Un amour de Swann*, Prenons comme exemple Swann qui au début du roman était un jeune homme charmant, mais à la fin du roman presque rien ne subsiste de cette beauté, il n'est plus lui-même comme le montre le point de vue ou focalisation interne. Le narrateur épouse le point de vue d'Odette : « Elle regardait cette tête qui n'était qu'un peu plus vieillie par le souci » (Proust, 1954, p. 175).

Et ce n'est pas seulement Odette qui se rend compte de ce vieillissement. Le changement physique de Swann est aussi remarqué par les autres personnages comme le Général et Mme des Laumes qui s'exclament :

Le Général remarquant ses traits tirés et en concluant que c'était peut-être une maladie grave qui l'éloignait du monde (Proust, 1954, p. 184)

Ce pauvre Swann, dit ce soir-là Mme des Laumes à son mari, il est toujours gentil, mais il a l'air bien malheureux (Proust, 1954, p. 204)

Voici un autre passage qui montre que le vieillissement suscite la pitié. On a du mal à regarder en face de nous un malheureux que le temps a défiguré. C'est Swann lui-même qui se voit et qui n'en est pas satisfait. Autrement dit, chacun de nous refuse de vieillir parce que la vieillesse préfigure la mort :

Et Swann aperçut, immobile en face de ce bonheur revêcu, un malheureux qui lui fit pitié parce qu'il ne le reconnut pas tout de suite, si bien qu'il dut baisser les yeux pour qu'on ne vît pas qu'ils étaient pleins de larmes. C'était lui-même. (Proust, 1954, p. 209)

Ainsi, le temps a exercé son pouvoir destructeur non seulement sur Swann mais aussi sur tous les autres personnages et surtout Odette qui devient laide avec « son *teint pâle, ses joues trop maigres, ses traits tirés, ses yeux battus* » (Proust, 1954, p. 252). Par sa laideur, elle choque Swann qui n'ose pas la regarder en face.

De même, ces changements ne sont pas seulement d'ordre physique, parfois c'est le caractère ou le moral qui compte : « *En d'autres êtres, ces changements, ces véritables aliénations (...) ces possibilités, bien qu'étant toutes physiognomoniques ou corporelles, semblaient avoir quelque chose de moral* » (Proust, 1954, pp. 231-232)

1.2 Changement de caractère

Le roman étudie l'évolution des sentiments humains. Dans tout le roman, il est question de l'amour de Swann et d'Odette. Swann est épris d'Odette. Elle exerce sur lui un charme irrésistible. En remarquant qu'elle ne répond pas toujours à son amour, il change de moral si bien qu'on peut parler de dédoublement de personnalité. Il se comporte selon les réactions d'Odette :

Swann n'était plus le même. On ne recevait jamais de lettre de lui où il demandât à connaître une femme (...) En revanche, ce qui était invariable maintenant, c'était que où que Swann se trouvât, il ne manquât pas d'aller rejoindre Odette. (Proust, 1954, pp. 68-69)

Si le temps consacré à cet amour est très long, c'est parce que l'amour entre ces deux personnages n'est pas clair. Autrement dit, lorsque Swann est seul, on a l'impression que le temps ne passe pas. Par contre, lorsqu'il est avec Odette, le temps passe très vite. C'est que Swann éprouve des sentiments tendres et affectifs pour Odette et ne supporte pas la présence d'un rival. Swann souffre quand il vient chez elle et ne la trouve pas. Ainsi, l'amour de Swann pour Odette est caractérisé par la jalousie :

Aussitôt sa **jalousie**, comme si elle était l'ombre de son amour, se complétait du double de ce nouveau sourire qu'elle lui avait adressé le soir même, et qui inverse maintenant, raillait Swann et se chargeait **d'amour pour un autre**. [...] De sorte qu'il en arrivait à **regretter** chaque plaisir qu'il goûtait près d'elle, chaque caresse inventée et dont il avait eu l'imprudence de lui signaler la douceur, chaque grâce qu'il lui découvrait, car il savait qu'un instant après, elle allait enrichir d'instruments nouveaux son **supplice**. (Proust, 1954, p. 119)

L'amour de Swann pour Odette peut être considéré comme une maladie. Il souffre beaucoup quand elle est absente. Il se sent jaloux du comte Forcheville et de tous les rivaux. Etant informé qu'elle est amoureuse de plusieurs hommes à la fois, il commence à douter de tous les hommes qui, par leur sympathie pour Odette, ont fait atteinte à leur amour.

Depuis qu'il s'était aperçu qu'à beaucoup d'hommes, Odette semblait une femme ravissante et désirable, le charme qu'avait pour eux son corps, avait éveillé en lui un besoin douloureux de la maîtriser entièrement dans les moindres parties de son corps. (Proust, 1954, p. 114)

Ce n'est que plus tard, lorsqu'il est averti de son amour d'Odette pour lui qu'il va être guéri. Il en est de même pour Odette qui a pour son amant des sentiments pareils :

Dans ce temps-là, à tout ce qu'il disait, elle répondait avec **admiration** : « **Vous**, vous ne serez jamais comme tout le monde »

Maintenant, à toutes les paroles de Swann elle répondait d'un ton parfois irrité, parfois indulgent : – Ah ! **Tu** ne seras donc jamais comme tout le monde !

Elle regardait cette tête qui n'était qu'un peu plus vieillie par le souci (...), elle disait : – Ah ! Si je pouvais changer, rendre raisonnable ce qu'il y a dans cette tête-là. (Proust, 1954, pp. 174-175)

Ce qui change chez Odette, ce sont aussi ses sentiments envers Swann. Autrefois, Odette la jeune avait un sentiment d'admiration pour Swann, mais ce n'est plus le cas après. L'admiration d'autrefois pour Swann justifiée par le vouvoiement est remplacée par un certain mépris exprimé par le « tu », la métonymie « cette tête-là » ainsi que par les adjectifs qualificatifs « un ton parfois irrité, parfois indulgent ».

Ainsi, qu'ils soient d'ordre physique ou moral, ces changements mettent en relief l'épuisement et la dégradation des gens. Jusqu'ici, on a vu le temps dans son aspect négatif, destructif. Nous allons voir des cas où le temps a un pouvoir rédempteur. Parfois, c'est après coup qu'on réalise que le temps est à notre portée et à notre service.

2. Le temps adjuvant : rajeunissement

Nous avons vu comment certains personnages proustiens sont altérés par le temps. Mais ceci ne s'applique pas à tout le monde. Quelques-uns semblent

intacts comme si la vieillesse ne les avait pas touchés. Parfois le temps renouvelle et construit au lieu d'être toujours destructeur, d'autres personnages se rajeunissent comme M. de Courgivaux que le narrateur le prend pour son fils. Il garde tout son élan et toute sa jeunesse. On se trompe sur cet homme de cinquante ans parce qu'il paraît avoir à peine trente ans. D'autres, comme le prince d'Agriente deviennent plus beaux grâce à la vieillesse. Quant à la vicomtesse de Saint-Fiacre, elle semble vieillie malgré son sourire :

« Je ne pus, malgré ses sourires et ses bonjours, la reconnaître en une dame aux traits tellement déchiquetés que la ligne du visage n'était pas restituable. C'est que depuis trois ans elle prenait de la cocaïne et d'autres drogues. Ses yeux profondément cernés de noir étaient presque hagards. Sa bouche avait un rictus étrange [...]. Le Temps a ainsi des trains express et spéciaux qui mènent à une vieillesse prématurée. Mais sur la voie parallèle circulent des trains de retour, presque aussi rapides. Je pris M. de Courgivaux pour son fils, car il avait **l'air plus jeune (il devait avoir dépassé la cinquantaine et semblait plus jeune qu'à trente ans)**. (Proust, 1954, pp. 251-252)

On a vu jusqu'à maintenant comment le temps fait son travail et malgré son apparence destructrice, défigurative, on est appelé à le comprendre dans son aspect positif, c.à.d. rajeunissant et renouvelant. Tout ceci nous pousse à nous interroger sur la manière avec laquelle Proust conçoit le temps.

Proust et sa conception du temps

Loin d'être objectif et scientifique, le temps chez Proust dépend des sentiments et de l'imagination. De plus, Proust recourt aux souvenirs accompagnés de sensations pour récupérer le temps.

1. Un temps fictif subjectif

Pour échapper à l'idée détestable que les personnages vieillissent et perdent leur beauté, Proust va retourner au passé. En d'autres termes, il va essayer de reconstruire la belle image du passé en recourant au souvenir. Il va remplacer le passé réel par un passé fictif. Son roman est psychologique par excellence. La notion du temps chez lui est confuse d'abord parce qu'il situe les actions tantôt dans le présent tantôt dans le passé. De plus, au lieu de raconter des faits qui se passent en des années, en des jours, en des heures, il choisit de narrer les petits détails qui ne durent que des moments, c.à.d. ce qui a lieu à l'instant même. Ensuite, rien n'est clair, tout sort de son imagination. Ce qui est important, c'est

comment lui il perçoit les choses, plutôt que les choses elles-mêmes. On peut parler chez lui d'une réalité subjective, d'un temps psychologique, car tout doit passer par sa conscience, à travers son humeur.

Tout dépend de son expérience personnelle : il fait des introspections, des analyses de son intérieur. Le temps chez lui ne s'écoule pas selon une chronologie logique, ce sont sa passion et ses sensations qui conduisent les événements dans l'histoire. Il faut dire que la notion du temps chez Proust n'est pas objective. C'est sa manière de mesurer le temps et non le temps réel qui compte. Proust essaie d'analyser ses sentiments et ses sensations, même les plus insignifiants. Il recourt à sa vie réelle et la transmet à ses personnages. C'est comme si son expérience personnelle servait de référence à celle de ses personnages. Tout ce qu'il a de tourments, de souffrances, de regret, il l'introduit dans *Un Amour de Swann* ; il va même jusqu'à confondre Proust et Swann, le vécu et le fictif.

Dans *Un Amour de Swann*, quand il raconte son amour pour Odette, il parle d'un temps terminé qui ne coïncide pas avec le temps de la narration. Swann va consacrer son temps à aimer Odette, à faire ce qu'elle aime, à l'attendre, à se sentir jaloux des hommes qui ont probablement pour elle un sentiment d'amour, quelque affection, quelque sympathie. C'est pour cette raison qu'il va à la fin, prendre conscience qu'il a gaspillé son temps. Il va sans cesse chercher le temps, voyager dans le temps, tantôt dans le passé en revenant en arrière, en utilisant des analepses, en fouillant dans les souvenirs, tantôt dans le futur en faisant appel à son imagination, en la faisant travailler.

Disons aussi qu'il y a une certaine ambiguïté dans la perception du temps par Proust, comme le montrent des expressions temporelles qui ne précisent pas la date ni l'heure, qui sont plutôt approximatives et nous donnent une idée générale sur le temps comme « bien des années plus tard » (Proust, 1954, p. 16), « Quelquefois, quelques mois après, pendant quelques mois » (Proust, 1954, p. 17), « maintenant » (Proust, 1954, p. 68), « dans les années qui allaient venir » (Proust, 1954, p. 69), ou qui évoquent le temps qu'il fait. Citons, à titre d'exemple : « dans ces belles nuits froides » (Proust, 1954, p. 70), « Avec la belle saison qui vient » (Proust, 1954, p. 103), « Il se rappela ces soirs de clair de lune » (Proust, 1954, p. 231), etc.

Ce qui importe, c'est que, en réalisant qu'il y a un temps perdu, Proust, à travers son personnage Swann, va réparer ce qu'il a raté déjà en recourant au souvenir. Mais ce souvenir ne devrait pas être gratuit. Chez Proust, il s'agit toujours d'une sensation qui le rend en mouvement. Cette sensation est involontaire,

mais il suffit une fois d'avoir cette sensation pour que le personnage cherche dans sa mémoire d'autres sensations volontaires, et c'est ainsi que fonctionne le mécanisme du souvenir chez le romancier.

2. Un temps récupéré par les sensations

Voyons dans ce passage du début du roman qui lie l'ouïe du présent à celle du passé, comment par hasard l'écoute d'une œuvre musicale exerce sur lui un effet extraordinaire. Un sens appelle un autre sens : l'ouïe appelle l'odorat.

L'année précédente, dans une soirée, **il avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon**. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments.(...) Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, **comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines**. (Proust, 1954 : p. 35)

La phrase de la sonate de Vinteuil exerce un charme particulier sur l'état d'âme de Swann. Quad à la fin de sa vie, il était en train d'entendre et il devine que c'est bel et bien cette phrase, il se sent au comble de son bonheur. Une petite phrase, même si elle semble insignifiante, a le pouvoir de le rajeunir et de le séduire. Elle est capable de faire des modifications dans son âme. C'est que en se souvenant, en rendant le passé présent, il gagne du temps. Ce qui veut dire que le temps perdu peut être reconquis :

Or, quelques minutes à peine après que le petit pianiste avait commencé de jouer chez Mme Verdurin, (...) il reconnut, secrète, bruisant et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait. Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver. (Proust, 1954 : p. 39)

Il croit en l'écoutant qu'il est dans un nouveau pays avec Odette. Cette sonate est comme une sorte d'adjuvant pour lui parce qu'elle fait revenir l'amour. Cette sensation auditive va déclencher tout un mécanisme psychologique et provoquer le retour de plusieurs souvenirs à la fois.

Et le plaisir que lui donnait la musique et qui allait bientôt créer chez lui un véritable besoin, ressemblait en effet, à ces moments-là, au plaisir qu'il aurait eu à expérimenter des parfums, à **entrer en contact avec un monde** pour lequel nous ne sommes pas faits, qui nous semble sans forme parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification parce qu'il échappe à notre intelligence, que nous n'atteignons que par un seul sens. (Proust, 1954 : p. 71)

Proust fait un lien entre une sensation passée et une autre présente. C'est ainsi qu'il entend reconquérir le temps par la mémoire. C'est ce qu'on appelle **anamnèse** ou le retour à la mémoire du passé vécu et oublié ou refoulé.

Swann ne reste pas passif quand il écoute la musique. Le violon et le piano exercent sur lui un effet magique. La sonate de Vinteuil fait appel à ses sensations auditives et olfactives passées :

Il souffrait surtout, et au point que même **le son des instruments** lui donnait envie de crier ; C'est que **le violon était monté à des notes hautes** où il restait comme pour attente, une attente qui se prolongeait sans qu'il cessât de les tenir (...) « C'est la petite phrase de **la sonate de Vinteuil**, n'écoutez pas ! » tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui, (...) s'étaient réveillés (...) ; il sentit **l'odeur du fer** du coiffeur par lequel il se faisait relever sa « brosse » (...), **les pluies d'orage** qui tombèrent si souvent ce printemps-là, le retour glacial dans sa victoria, au clair de lune. (Proust, 1954 : pp. 206-207)

C'est ainsi qu'une sensation appelle une autre jusqu'à la formation de tout un monde de sensations. Avec Proust, on entre dans la psychologie de l'être. On comprend pourquoi Gilles Deleuze a comparé l'écriture proustienne à une araignée qui tisse sa toile autour d'elle.

En somme, on peut finir par dire que Proust a une sensibilité malade. C'est cette hyperesthésie et non la mémoire volontaire, qui va lui permettre d'être écrivain car elle est authentique. Pour cette raison, l'œuvre de Proust n'est pas travaillée comme celle de Flaubert par exemple, mais elle rend les choses dans leur sensibilité. En d'autres termes, la sensibilité chez Proust est beaucoup plus importante que l'intelligence. Le style de Marcel Proust est une vision du monde qui lui est propre, c'est sa signature.

Bibliographie

- Gzil, F. (2015), « *Le Bal des têtes* » : *Proust et le corps vieillissant*.
- Mäekink, B. (2014), *Un amour de Swann, le roman de Marcel Proust et le film de Volker Schlöndorff: le temps, l'espace et le désir*, Tartu.
- Proust, M. (1954), *Un amour de Swann*, Paris, Gallimard.
- Proust, M. (1927), *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard.
- Terkin, A. (2015), *La Notion du temps chez Marcel Proust et l'analyse du temps psychologique dans son roman « Un Amour de Swann »*, Bursa.

Le corps amoureux dans le roman actuel

Christine ZAITER

Université Saint-Esprit de Kaslik

Résumé

L'étude du corps érotique dans les romans d'amour de Camille Laurens et de Jean-Philippe Toussaint montre l'importance accordée à la corporéité et sa place amplifiée dans le roman actuel. Le récit dévoile des images stéréotypées du corps masculin et féminin et un corps écrit chez Laurens qui transgresse les tabous reflétant par suite un aspect contemporain du rapport entre les deux sexes.

Mots-clefs : Écriture-corps, Corporéité, Écriture féminine et écriture masculine, Amour, Roman actuel.

Abstract

The study of the erotic body in the love novels of Camille Laurens and Jean-Philippe Toussaint shows the importance that was given to corporeality and its amplified place in the current novel. The story reveals stereotypical images of the male body and feminine and a written body in Laurens which transgresses the taboos reflecting consequently a contemporary aspect of the relationship between the two genders.

Keywords: body-writing, corporeality, women's writing, male writing, love, current novel.

Dans le roman actuel, le corps est mis au premier plan, il est le nouveau personnage romanesque. Il interagit avec le monde dans lequel il est plongé et avec les autres. Dans la tétralogie de Marie de Jean-Philippe Toussaint et dans les œuvres de Camille Laurens, le corps s'exhibe et semble prendre chair de son

rapport au corps d'autrui. C'est ce corps physique avec toutes ses contradictions que nous allons étudier dans les romans de ces deux romanciers.

Il s'agira donc de voir comment la corporéité est présentée dans les romans d'amour et comment les personnages sont construits par rapport à cette relation amoureuse. Dans notre article, nous insisterons sur le corps érotique qui se trouve amplifié et fortement présent dans les scènes d'amour qui restent la seule garantie d'un lien réel à l'autre et qui montrent la complexité des rapports entre homme et femme parce qu'elles suppriment toutes sortes de cloisons et permettent de mieux analyser les manifestations physiques des personnages.

Dans cet article, nous allons commencer par traiter les images stéréotypées du corps masculin et féminin dans l'amour. Plus tard, nous analyserons le corps et ses manifestations gestuelles et l'usage d'un lexique corporel érotique qui transgresse les tabous et finalement, nous terminerons par l'étude du symbolisme du corps nu.

1. La proximité corporelle

L'amour physique est la forme active d'amour qui assure la satisfaction des désirs. Dans les romans de notre corpus, l'amour est crûment décrit et est dit à travers le corps et la sexualité. Un lien étroit existe entre le cœur et le corps pour qu'il y ait un amour qui assure non seulement la fusion des corps, mais aussi celle des âmes. Pierre Guiraud souligne que l'amour sexuel « désigne, donc, la tendance orientée vers la satisfaction de besoins physiques et matériels bien que d'un besoin affectif et spirituel. C'est que la notion d'amour spirituel dérive de celle d'amour physique, dont elle est l'analogon, de même que l'âme est l'analogon du corps » (Guiraud, 1978, pp. 104,105).

Dans la tétralogie de Toussaint, le corps occupe une place centrale. C'est à travers lui que les personnages éprouvent, expriment et reçoivent l'amour. De surcroît, le rapprochement intime et le désir d'entamer un rapport sexuel ouvrent et ferment presque les quatre romans de Jean-Philippe Toussaint. En faisant l'amour avec son amant, les yeux bandés, Marie allie chair, esprit et sensation auditive afin d'intensifier ce moment de plaisir. La vision n'est plus attirée par d'autres choses puisqu'elle subit, elle aussi, l'activité de l'instinct. Ses gestes sensuels, joignant tendresse et instinct, réclament son désir de fusionner avec l'amant et de ressentir tout ce qui lui fait plaisir. Les deux amants jouissent l'un de l'autre selon une appropriation absolue. Si l'incipit de *Faire l'amour*, premier roman de la tétralogie, présente une scène d'amour physique entre Marie et le

narrateur, la fin de *Nue* évoque leur rapprochement intime et éternel, unissant leur corps, leur vie et leur âme et reflétant par la suite la pureté de leur amour : « Nous nous embrassions dans le noir, avec élan, avec détresse, avec confiance, avec amour, je sentais la fragilité de Marie dans mes bras, nous nous serriions éperdument dans les bras l'un de l'autre, comme deux mois plus tôt dans ce même lit, joignant nos corps, unissant nos vies, égalisant nos âmes [...] » (Toussaint, 2013, pp. 168, 169). Néanmoins, l'enfant que porte Marie est la preuve d'un amour spirituel et le résultat d'un amour charnel.

Le corps érotique est aussi présent chez Laurens. La seule présence du corps aimé appelle à l'amour et suscite l'émoi du sujet amoureux. Il est impossible, pour le personnage laurensien, d'aimer un corps absent : « Comment s'aimer de loin, sans rien toucher en l'autre ? » (Laurens, 2000, 198). Cette question posée par la narratrice de *Dans ces bras-là* montre l'importance de tout contact cutané pour reconnaître l'autre. L'amour, comme le définit Flaubert, est la curiosité de découvrir l'autre physiquement et moralement (Laurens, 2000, p. 24). L'héroïne de *Dans ces bras-là* se met à observer le corps de son premier amour, « ses cheveux roux coupés court, plus clairs qu'avant » (Laurens, 2000, p.199) et son corps un peu grossi. En le serrant dans ses bras, « elle respire sa peau comme un souvenir revient » (Laurens, 2000, p. 199). Par l'intermédiaire des sensations auditive et visuelle, la narratrice est en train de remémorer jusque dans le détail un amour passé. Loin d'être neutre et indifférent, son regard vertical vise à « scruter » le corps de l'homme et à voir au-delà de la forme extérieure de l'autre. Selon Barthes, « *scruter* veut dire *fouiller* : je fouille le corps de l'autre, comme si je voulais voir ce qu'il y a dedans, comme si la cause mécanique de mon désir était dans le corps de l'autre » (Barthes, 1997, p.85). Ce faisant, le corps de l'homme est considéré alors comme un objet à conquérir, à découvrir car il est la voie du désir.

Si la langue est impropre à dire l'amour, le corps chez Laurens est capable d'exprimer ce sentiment à travers les gestes et plus particulièrement les gestes tactiles. La narratrice refuse d'être en présence d'un homme et de se voir interdire de le caresser : « Elle pense parfois que c'est préférable, qu'elle n'aurait pas su être la sœur d'un homme, faire abstraction de son corps, renoncer à le toucher » (Laurens, 2000, p. 207). Le corps masculin n'incarne pas uniquement pour la femme un motif sexuel, mais il est aussi symbole de la protection. À plusieurs reprises, nous remarquons que c'est la narratrice qui s'allonge à côté de son amant ou bien c'est elle qui l'invite à s'approcher d'elle : « Approchez-vous, je vous le demande : votre corps. Qu'est-ce que je demande : un simple corps, un corps sans mots-un corps simple » (Laurens, 2000, p. 301). Être un avec l'autre et former

« un seul corps de [leur] deux corps » (Laurens, 2000, p. 301), c'est connaître, selon la narratrice, le vrai amour. Selon Barthes, « tout contact, pour l'amoureux, pose la question de la réponse : il est demandé à la peau de répondre » (Barthes, 1997, p. 81). Ce contact incessant avec le corps d'autrui montre que l'érotisme est le pivot dynamique de tous les romans étudiés.

2. Amour centré sur le soi

Le corps est une manière propre aux personnages toussaintiens pour exprimer leur amour ou mettre fin à l'amour. Les gestes tendres sont parfois remplacés par la violence et la brutalité chez Toussaint reflétant les ruptures incessantes du couple. Leur rapport sexuel se transforme alors en combat amoureux. Marie et le narrateur sont deux adversaires, placés l'un en face de l'autre, l'attaquant et la femme attaquable : « J'aurais pu me jeter sur elle pour embrasser ses joues [...], j'aurais pu forcer ses lèvres avec ma langue pour lui prouver la fougue de l'élan inentamé qui me portait vers elle » (Toussaint, 2002, p. 31). Les deux verbes « se jeter » et « forcer » rapprochent l'amour d'une agression et le narrateur d'un soldat en train d'attaquer l'ennemi. Dans cette bataille, Marie ne reste pas passive. Son corps répond brutalement au narrateur : « la violence de son désir me faisait peur » (Toussaint, 2002, p. 90). Le désir est inné, bestial et l'amour physique n'est plus une relation de tendresse, mais c'est un affrontement entre deux personnages, où chacun veut assouvir son désir sexuel au détriment de l'autre. Leur rapport est devenu « une lutte de deux jouissances parallèles, non plus convergentes mais opposées, antagonistes, comme s' [ils] se disputent le plaisir au lieu de le partager » (Toussaint, 2002, p. 34). Les corps sont utilisés comme instruments de guerre qui élargissent le gouffre affectif qui sépare le couple au lieu de le combler. Selon Lidia Cotea, le corps toussaintien n'est plus présenté comme une seule entité, mais il est dissocié « car on peut saisir le déroulement irréversible d'un processus d'autonomisation des parties du corps, rappelant une sorte de dysmorphophobie [...] qui métaphorise l'impossible réconciliation des époux pour lesquels il n'y aura plus de coquille corporelle et affective commune, juste des bribes éparses et éclatées des habitudes d'une vie commune » (Cotea, 2013, p. 147). Le plaisir n'unit pas chez Toussaint, au contraire, il fait surgir clairement la stérilité affective des partenaires et l'isolement de leur âme. Ces comportements engendrent une nouvelle conception de l'amour : « Amour centré sur le soi, quoique aspiré vers l'Autre idéal » (Kristeva, 1985, p. 78).

La même brutalité se voit dans les œuvres de Laurens où le rapprochement corporel entre les amoureux se caractérise par la domination. À maintes reprises,

nous remarquons que Arnaud, le héros de *Ni toi ni moi*, commence la scène érotique par des gestes violents et la termine par des caresses et des gestes tendres. Cette attitude contradictoire reflète, non seulement les sentiments du héros qui varient entre amour et haine, mais aussi son désir de dominer et de s'affirmer. Selon Bourdieu, ce rapport sexuel de domination-soumission entre les sexes est une pratique sociale et historique acceptée et exécutée par l'homme et la femme : « la socialisation différentielle disposant les hommes à aimer les jeux du pouvoir, les femmes à aimer les hommes qui les jouent, le charisme masculin est, pour une part, le charme du pouvoir, la séduction que la possession du pouvoir exerce, par soi, sur des corps dont les pulsions et les désirs mêmes sont politiquement socialisés » (Kristeva, 1985, p. 112). Cet abandon total à la volonté de domination de l'être viril est un scénario qui se multiplie dans les romans de Laurens et qui résume les rapports corporels intimes entre masculin et féminin. Pour décrire ces rapports, Laurens recourt à l'usage d'un lexique érotique qui reflète le féminin et la transgression verbale et littéraire des écrivaines contemporaines.

3. La nudité est-elle une forme de séduction ou de faiblesse ?

Les corps nus des personnages fortement présents dans les romans permettent de constater que l'attitude des hommes envers la nudité diffère de celle des femmes dans le roman actuel. En fait, Laurens met l'accent sur le fantasme de la femme nue qui hante l'imagination des hommes et qui réveille le désir sexuel. Dans *L'Amour, roman*, en faisant l'amour avec sa compagne, Jacques veut la déshabiller afin de contempler et de toucher son corps : « [...] Laissez-moi vous déshabiller vous mettre nue je veux vous voir nue et vous, vous en avez envie ? » (Laurens, 2004, p.83). Mettre nue une femme, c'est la soumettre dans une position inférieure à l'homme qui devient à son tour son maître et le sentiment qui résulte de cette domination l'excite profondément. Dans cette scène, le corps de Jacques est présent, actif et dominant. Par contre, la femme est presque absente, malgré sa présence physique. Suivant les théories de José Gil, il s'agit « d'une perversion majeure [...] qui consiste à faire réagir un corps soumis, passif, auquel on a ôté toute parole, par des gestes énergiques, par des postures hautement dynamiques » (Cotea, 2013, p. 187). La domination masculine traduite par un dynamisme corporel anéantit tout pouvoir féminin, toute résistance. La suprématie de l'homme se trouve au cœur même de toute représentation de la sexualité chez Laurens. Le corps féminin mis à nu est, dans ce cas, synonyme de faiblesse et de veulerie.

La valorisation de la nudité féminine semble être un trait de l'écriture masculine. En tant qu'homme, Toussaint accorde une grande importance à la présentation de la femme nue. Celle-ci n'est pas nécessairement sexuelle. C'est une caractéristique du personnage de Marie et l'une des vérités que l'écrivain tente de révéler dans *La Vérité sur Marie*. Toussaint connaît bien son rôle dans le jeu de la séduction. Les corps nus sont exhibés dans les scènes érotiques. Le narrateur ne cesse de décrire l'impudeur de Marie et ses gestes indécents. Dans son appartement, à Paris, Marie tente de séduire Jean-Baptiste sans vraiment avoir le désir de faire l'amour avec lui. Ce n'est ni l'amour physique, ni l'amour sentimental que cherche Marie pendant cette nuit, mais un rapport de domination exprimé à travers le corps. Sibony indique, dans son livre *Féminin et séduction*, que « la séduction tente une coupure là où l'amour cherche à faire un lien » (Sibony, 1986, p. 6). Elle l'embrasse et s'endort dans ses bras, mais « se cambra brusquement et le repoussa dans un geste d'exaspération ambigu » (Toussaint, 2009, p.15) . Quand il décide de se dégager de son étreinte et de se rhabiller, Marie se déshabille alors « dans un même mouvement parallèle aux finalités divergentes » (Toussaint, 2009, p. 19). Son corps nu, ses caresses et ses gestes délicats sont effectivement les moyens convenables pour parvenir à ses fins. Elle cherche à le soumettre et à enflammer son désir sans l'assouvir : « Marie avait la bite de Jean-Christophe de G. à la main et elle ne savait qu'en faire » (Toussaint, 2009, p. 19). La scène propose un renversement des rôles traditionnels : dans ce jeu de séduction maîtrisé par Marie, c'est Jean-Baptiste qui se voit piégé. D'ailleurs, ces images de la nudité féminine sont captées par les personnages masculins. Ce sont des images érotiques qui mettent l'accent sur les zones érogènes du corps féminin, autrement dit, sur ses parties intimes et sensuelles. Un corps de femme nue est esthétiquement beau et entre dans le domaine de l'art. La nudité féminine a été, pendant des siècles, une matière pour les artistes et un objet du regard. L'art qui insiste sur la présentation de la femme passivement ouverte à être vue et contemplée reflète l'imaginaire masculin. Dans *Faire l'amour*, le narrateur décrit le corps de Marie qui se dévoile progressivement. Il mentionne à plusieurs reprises son slip transparent « qui laisse apparaître la masse dense et sombre des poils de son pubis » (Toussaint, 2002, p. 28). Le portrait de Marie, esquissé par Toussaint, rappelle le tableau de Courbet, *L'origine du monde*¹. Son corps se présente en noir et blanc ; son chemisier blanc et son pantalon noir, « sa peau très blanche et [son] léger lycra

1 *L'origine du monde* est un tableau réalisé par Gustave Courbet en 1866 et qui présente le sexe d'une femme en gros plan et des cuisses ouvertes sans montrer le visage.

noir et transparent du sous-vêtement » (Toussaint, 2002, p. 29) renvoie à son caractère énigmatique et à son comportement mystérieux. Elle cherche le plaisir et la jouissance dans cette scène sexuelle tout en continuant à sangloter. Face à l'impossibilité de posséder Marie, corps et âme, le narrateur l'imagine nue comme un objet artistique. Elle se dresse comme un tableau de peinture qui se dévoile aux yeux du spectateur curieux sans pouvoir le toucher. Chez Toussaint, l'érotisme est parfois suggéré, évoqué à travers des scènes qui présentent la sensualité du corps féminin : « La poitrine [de Marie] bientôt de nouveau luisante de sueur, les cuisses et les aisselles moites dans l'air chaud et chargé d'humidité » (Toussaint, 2002, p. 29) font allusion à la chaleur insupportable de la chambre et mettent en valeur le corps nu de l'héroïne.

Apparemment, l'homme apprécie davantage la nudité féminine que la nudité masculine et considère la séduction comme un domaine uniquement féminin. Devant le miroir de la salle de bain, le narrateur contemple dans *Faire l'amour* son corps nu, omet de décrire son portrait physique et ne mentionne que les rides qui s'emparent de son visage. Donc, attirer l'attention sur la beauté de la femme nue est un trait de l'écriture masculine qui voit la femme comme un objet de plaisir et de séduction. Le symbolisme de la femme nue est différent chez les deux romanciers qui cherchent à montrer, à travers la présentation du corps, ce jeu de force entre homme et femme.

Conclusion

L'amour, sous ses différentes formes, existe dans notre corpus. Il est surtout dit à travers le corps et la sexualité mettant en lumière les divergences entre imaginaire masculin et imaginaire féminin. Violence, affrontement, réticence, nudité et jouissance non assouvie caractérisent le rapprochement corporel et l'amour charnel manifestant une vision d'amour et du corps érotique propre à chaque sexe. Chez Laurens, le corps écrit de l'homme est érotique avec un lexique qui transgresse les tabous et une écriture qui insiste sur le contact cutané entre les deux sexes. Quant à Toussaint, les corps exhibés, dans les scènes d'amour, sont violents révélant la tension au sein du couple et un amour non partagé, centré sur soi. Ce qui prouve l'importance accordée au corps dans le roman actuel, qui devient un langage à part entière plus expressif que le verbal.

Bibliographie

- Barthes, R. (1997). *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel ».
- Cotea L. (2013). *À la lisière de l'absence : L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Eric Chevillard*, Paris, L'Harmattan.
- Guiraud, P. (1978). *Sémiologie de la sexualité*, Paris, Payot.
- Kristeva, J. (1985). *Histoires d'amour*, Barcelone, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- Sibony, D. (1986). *Le féminin et la séduction*, Paris, éd. Grasset.
- Yaguello, M. (2006). *Les mots et les femmes*, Paris, Payot.

Corpus

- Laurens, C. (2000). *Dans ces bras-là*, Barcelone, P.O.L, coll. « Folio ».
- (2004). *L'Amour, roman*, Barcelone, P.O.L, coll. « Folio ».
- (2006). *Ni toi ni moi*, Paris, P.O.L.
- (2010). *Romance nerveuse*, Barcelone, Gallimard, coll. « Folio ».
- Toussaint, J-P. (2002). *Faire l'amour*, Paris, Minuit.
- (2005). *Fuir*, Paris, Minuit.
- (2009). *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit.
- (2013). *Nue*, Paris, Minuit.

De la quête d'un espace tellurique à celle d'un espace narratif dans *Noir Liban* de Salma Kojok

Samia KOUTA
Université libanaise

Résumé

Maïmouna est arrachée à sa mère africaine à l'âge de neuf ans pour vivre au Liban avec sa grand-mère. Proscrite et humiliée par son entourage à cause de la couleur noire de sa peau, Maïmouna suit un long chemin initiatique en quête d'un espace pour son corps considéré par les autres comme un corps-péché ou un corps-souillure. Après de longues épreuves d'expiation, sa quête s'avère avortée et Maïmouna finit par s'offrir à la plage-autel de Ras Beyrouth. Pour qu'elle ne reste pas dans l'oubli, son ami, Youssef, raconte sa vie, essayant de substituer à son expulsion tellurique un espace narratif compensatoire.

Mots-clefs : espace, corps noir, quête, imaginaire, expiation, narratologie.

Abstract

Maïmouna is torn away from her African mother at the age of nine to live in Lebanon with her grandmother. Proscribed and humiliated by those around her because of the black color of her skin, Maïmouna embarks on a long initiatory journey in search of a space for her body, considered by others as a sinful or tainted body. After enduring long trials of expiation, her quest proves to be futile, and Maïmouna ends up surrendering herself to the beach-altar of Ras Beirut. In order to prevent her from being forgotten, his friend Youssef narrates her life, attempting to substitute a compensatory narrative space for her earthly expulsion.

Keywords: space, black body, quest, imaginary, expiation, narratology.

Fille d'un Libanais et d'une Africaine, Maïmouna, à l'âge de neuf ans, est arrachée à sa mère et à son pays natal, la Côte d'Ivoire, et déposée à sa grand-mère au Liban. Là, et à cause de sa couleur, elle est bannie presque de tout le monde : de sa mamie qui refuse de voir en elle une fille *noire*, de ses collègues à l'école qui la harcèlent physiquement et verbalement et même de la mère de son amant qui conteste le mariage de son fils avec une *abdé*. Son retour en Afrique, une vingtaine d'années plus tard se voue à l'échec : la maison familiale n'a plus de traces. Ne trouvant pas de lieu protecteur, Maïmouna préfère la mort : deux pêcheurs trouvent le corps d'« une femme noire [que] la mer [...] a rejetée » (Kojok, 2023, p. 113) sur la plage de Ras Beyrouth. Son seul testament, déjà confié à son ami Youssef, c'est de raconter son histoire.

Dans la présente étude, il s'agit de mettre l'accent sur les essais de Maïmouna de retrouver pour elle un lieu ou un milieu protecteur qui pourrait l'accepter telle qu'elle est, et dans lequel elle pourrait trouver la chaleur et l'intimité. De ce fait, notre problématique pourrait être formulée de la manière suivante : **selon quel processus la quête de l'espace d'un corps noir se manifeste-t-elle dans le récit de *Noir Liban* de Salma Kojok ?** Notre réponse s'articulera en deux parties : la première se base sur la critique de l'imaginaire et la mythocritique ; elle met l'accent sur le chemin initiatique suivi par ce corps. La deuxième partie serait, en grande partie narratologique (selon Gérard Genette) : elle s'intéressera à la réaffirmation de ce corps, sa reconstruction et son appropriation d'un espace narratif.

La quête d'un espace-giron

Le départ de Maïmouna ne se fait pas sans traumatisme. En effet, une photo prise à « l'aéroport d'Abidjan » et découverte par Maïmouna vingt ans plus tard, résume la séparation d'avec la mère qui est considérée comme étant la première étape dans le parcours initiatique (Eliade, 1969) :

« Nous sommes mon père et moi, dans le cadre. Lui se tient très droit. Sa main gauche embarrassée d'elle-même rejetée vers le bas, fait une frontière avec la petite fille à ses côtés. L'image photographique a fixé la représentation d'une famille rompue, disloquée, l'absence de la mère, la distance qui déjà s'installe entre les corps. » (Kojok, 2023, p. 47)

Avant d'aborder l'analyse de cet extrait notons que Durand divise les réflexes en trois principales dominantes : posturale, rythmique et digestive. (Durand, 1984) Dans cette citation, il est facile de mentionner tout d'abord que la

dominante posturale règne dans cette photo. En fait, la ligne verticale instaurée par le corps du père, « droit », accentuée par l'intensif « très », auquel s'ajoute la verticalité descendante du bras reflète l'image de la séparation. Ce bras paternel qui devrait être signe d'aide pour la petite fille, entraîne tout vers les abîmes : abîmes résultant de cette distance qui marque la séparation sur un triple niveau : séparation entre le « champ » instauré par le cadre qui emprisonne l'enfant avec son castrateur, le père, et le « hors-champ » qu'est le pays natal ; séparation entre la petite fille et son giron maternel et enfin séparation entre un passé intime et un futur qui s'annonce trompeur avec l'emploi de l'adverbe temporel « déjà ». N'oublions pas ici de mettre l'accent sur la dénomination, « la petite fille », qui dit la rupture de toute relation génitrice avec le père et qui cache dans ses entrailles la miniature d'une néophyte face au monde à venir. Ainsi, pourrait-on déceler que la virtualité de la photo dit tout sur la réalité de ce que va vivre la petite.

Dès l'arrivée de Maïmouna au Liban, l'accueil de la grand-mère s'avère très décevant. Le père, en déposant sa fille, se trouve obligé de lancer une promesse concernant la transfiguration de la couleur noire de la petite : « Ici au Liban, son teint s'éclaircira, loin du soleil d'Afrique ». (Kojok, 2023, p. 9) En effet, le père, qui prévoit déjà la réaction de sa mère espère adoucir le choc par un vœu qui prédit le rejet de la fille dans son nouveau monde. Rejet du géniteur même présentant sa fille en tant que couleur. Cependant « la vieille » n'est pas si dupe : « La vieille a dû faire une moue puis elle s'est avancée vers la petite fille de neuf ans que lui rapportait son fils. Elle a scruté mes paumes en dénouant les doigts que j'avais gardés serrés en un geste de pudeur. » (Kojok, 2023, p. 9) Dans une rencontre sollicitant l'image de celles des contes de fées entre une fille et sa belle-mère (ou avec la méchante sorcière), la dénomination des personnages : « la petite fille » et « la vieille » traduit une rupture initiale entre les deux. À cela s'ajoute l'emploi du possessif « son » signalant une sorte de complicité sous-entendue entre le fils et la vieille et créant par la suite une rupture spatiale répartissant les personnages en deux clans ennemis. La grimace castratrice de la grand-mère et le geste de profanation de l'intimité des mains de Maïmouna concrétisent une effraction qui ne sera jamais rétablie dans la suite du roman. En fait, les paumes nouées et les doigts serrés de la petite sont les signes prémonitoires d'un corps qui va vivre la réclusion.

Suite à cette première rencontre, le corps-néophyte de Maïmouna poursuit un long chemin initiatique en passant par des épreuves difficiles à surmonter. Tout d'abord, la couleur noire de la petite s'apparente à un péché qui ferait appel au châtement, un châtement qui commence par le reniement jusqu'au

refus de toute appropriation spatiale. À l'incipit, le texte s'ouvre sur une phrase préliminaire de la grand-mère et qui devient redondante dans la suite du texte : « Non, elle n'est pas noire. Elle est brune d'accord marron foncé je veux bien mais vraiment noire non ». (Kojok, 2023, p. 7) En reniant la couleur et même en nuancant le reniement, la vieille vit le déni et essaye de l'imposer aux autres. Un rituel de communication mystificateur auquel elle se livre à chaque contact avec ses semblables dont le but est d'innocenter sa petite-fille d'un péché qui lui colle fortement, mais aussi de s'innocenter elle-même face au regard aliénant des autres. Pourtant et malgré les efforts de la mamie, la rupture entre la fille et le monde est toujours établie à chaque fois qu'elle « arriv[e] dans un lieu » : « ceux qui me regardaient déstabilisés, et ceux qui faisaient silence [...], ceux qui baissaient les yeux et ceux qui suggéraient des hypothèses sur mes origines douteuses, » (Kojok, 2023, p. 7). Voyant en elle une créature monstrueuse, la réaction va du trouble malveillant au scepticisme en passant par la honte de ce qu'on voit ; bref, tout dit le refus de la fille. On ne voit en elle que ce qui la différencie des autres et fait d'elle un monstre à éviter. Ainsi sa chevelure a-t-elle un surnom humiliant : « cette chevelure que les filles à l'école de Beyrouth surnomme balai » (Kojok, 2023, p. 63) ; « elle porte un balai sur la tête » (Kojok, 2023, p. 95), et le surnom serait articulé dans un chant satirique bien rimé : « sa tête est un balai, sa tête un balai » (Kojok, 2023, p. 97) Et voilà que les sobriquets lui sont lancés, telles des flagellations, de toutes parts l'identifiant aux personnages persécutés et affaiblis des contes merveilleux : « Ici au Liban, on m'a donné un autre nom, on m'appelait la noire, la abdé ». (Kojok, 2023, p. 11) Elle est aussi bannie par la mère de son amant Radwan, qui refuse le mariage de son fils avec « une abdé » (Kojok, 2023, p. 7). Ce même sobriquet est utilisé par ses collègues qui la proscrivent aussi de leur monde : « Toi la abdé, reste derrière la voiture grise, tu ne peux pas faire partie de notre équipe ». (Kojok, 2023, p. 11) En effet, ce sont les autres qui lui prescrivent le lieu qui lui convient : il s'agit des cachettes, et des lieux marginaux, elle ne peut jamais choisir pour elle une place parmi les autres. Ajoutons que le corps-pêcheur de Maïmouna se transforme en une figure plus ou moins satanique qui mérite la lapidation. En effet, l'œuvre de Kojok est imprégnée, même par moments, par l'imaginaire arabo-musulman surtout lorsqu'il s'agit du village natal de ses ancêtres, et la corrélation entre Satan et la lapidation fait partie intégrante de cet imaginaire : « au milieu de la cour, devant les autres enfants, public-spectateur, du drame, [Zeina] ramasse une poignée de cailloux et me les lance. [...] Zeina refait le geste [...] elle se penche vers la terre tout en me fixant du regard. Je suis pétrifiée. Je ne bouge toujours pas. » (Kojok, 2023, p. 14) Il s'agit d'une scène dramatique

qui se fait sur un plateau plus ou moins sacralisé par son emplacement central, « milieu de la cour » : « [...] le centre est justement la place où s'effectue une rupture de niveau, où l'espace devient sacré, réel par excellence, » (Eliade, 1965, p. 45) Ajoutons que le spectacle est accentué par la mise en scène des gestes-didascales accordés au flagellateur-méduse qui inflige la pétrification à sa victime. Gardant une extrême passivité, n'opposant aucune réaction, Maïmouna se soumet à sa châtieuse. Comme si la soumission n'était qu'un acte de docilité ou de sagesse de quelqu'un qui prévoit déjà un combat inégal entre une créature monstrueuse, satanique et un type incarnant par son patronyme arabe Zeina, (de Zénobie) signifiant la belle, la rêverie de la jouvence et de la beauté éternelle arabe par excellence.

Outre la flagellation et la lapidation, Maïmouna subit la persécution verbale :

« Ces paroles d'Im Radwan, il me semblait qu'ils me poursuivaient depuis des siècles, s'insurgeait Maïmouna. Ils ravivaient l'histoire tragique que révélait ma peau à mon insu, l'esclavage honteux, la barbarie de la colonisation, l'obscur récit des émigrés libanais ; comment mon corps avait-il fini par être dépositaire de toutes ces mémoires ? » (Kojok, 2023, p. 14)

Descendante des mythes fondateurs de l'esclavage et de l'émigration, Maïmouna est une maudite qui ne peut pas se libérer de son châtiment. Semblable à celui des héroïnes tragiques raciniennes, son péché est ancré dans son corps. « [Son] mal vient de plus loin », des ténèbres de l'Histoire de ses ancêtres. Les paroles d'Im Radwan, ou autres mots humiliants, deviennent l'étincelle pour que toutes les souffrances du passé se révèlent. Telle la boîte de Pandore, les maux jaillissent les uns après les autres des mystères ensevelis pour reprendre vie facilement. Impossible de se libérer de cette malédiction ancestrale. Le corps porte en lui et malgré lui, un péché originel : « Je devenais une couleur, la plus vile, la plus sombre, celle qui fait peur, celle de la nuit et des forêts dangereuses, des forces du mal, des loups et des chiens errants ; comment grandir dans une couleur indélébile ? » (Kojok, 2023, p. 11, 12) Déshumanisée, Maïmouna se transforme en une figure métonymique d'elle-même. Elle est l'incarnation des ténèbres, d'un monde chaotique, satanique, abritant les animaux thériomorphes et nyctomorphes. Lucide et consciente de sa situation, le questionnement final portant sur la manière de grandir n'est que la confirmation de l'impossibilité de continuer sa vie dans un pareil monde ou plus exactement de l'incapacité de poursuivre un chemin initiatique où, sortir des ténèbres, à savoir sortir de sa peau, est inconcevable.

Comme le « dit », incarné par toutes ces expressions verbales, est source de souffrance pour la petite fille, le « non-dit » est aussi traumatisant : « Il m'a fallu beaucoup d'hivers, de nuits sans sommeil, de vents glacés et de ciels brouillés, des brûlures au ventre, des mots hurlés et puis autant de silence pour que je finisse par saisir le mutisme embarrassé de mon père quand j'avais dit « je veux partir avec toi, ne m'abandonne pas ». » (Kojok, 2023, p. 10) Dès le début, Maïmouna n'a pas eu d'explication, ni à ses questionnements, ni à son rejet, ni à ses sollicitations. Et ce monde brouillé autour d'elle, la laisse chuter dans les ténèbres. En effet, tous les éléments de la citation ci-dessus relèvent des espaces ténébreux : « les nuits », « les hivers », « les brûlures des ventres », « le brouillard des ciels », « le hurlement des voix », incarnent le monde des abymes signe du châtimeur. La quête du savoir, ou plutôt de l'essence de son existence, passe par une intériorisation d'un cosmos infernal traumatisant qui, dans un premier temps s'extériorise sous forme de rébellion verbale, « mots hurlés » pour, dans un deuxième temps, retrouver la résignation dans les gouffres du « non-dit » des mystères silencieux.

Et l'espace se rétrécit sur Maïmouna jusqu'à ce qu'il se limite à son propre-corps, un corps qui lui aussi la dénonce et la trahit :

« Je sentais mon corps se disloquer. Il m'imposait sa désarticulation, s'engageait vers une direction où je n'avais plus aucun contrôle. [...] Je ne savais plus où poser mes doigts. Je m'acharnais à les tenir éloignés, de mes hanches, de mes joues, de toute partie de mon corps où ils cherchaient abri confusément mais, dès que je m'endormais, ils revenaient se poser sur mes cheveux ou le long de mes jambes, et les picotements reprenaient. » (Kojok, 2023, p. 64)

Le corps n'est plus un tout uni. Une sorte de démembrement s'empare de lui et le pousse à l'errance en quête de lui-même. C'est le corps qui se refuse et qui n'arrive pas à s'accepter. Par une sorte de contamination, la proscription de son milieu extérieur franchit les limites corporelles et s'intériorise. Et le conflit avec l'extérieur devient un conflit intérieur : les différents membres n'arrivent pas à vivre en paix. Ils s'attirent et se repoussent, s'entremêlent et se démêlent, se rapprochent et s'éloignent dans une posture plus ou moins chaotique s'emparant du corps, l'enfonçant ainsi dans des gouffres encore plus ténébreux.

Et cet espace s'intériorise et atteint son paroxysme avec l'image du puits : « toute femme porte en elle un puits. [...] penchée vers ses bords escarpés, [...] elle voit les ténèbres en elle, [...] » (Kojok, 2023, p. 65) Dans une tentative de généralisation de son mal, Maïmouna essaye de s'assimiler aux autres femmes pour être une partie intégrante de leur corps. Cependant, cet essai plonge son

organisme encore plus dans des abîmes difficiles à extirper. Espace ténébreux à l'extérieur supplée d'un autre à l'intérieur, le corps de Maïmouna est déjà coincé. Le noir, à savoir le péché, l'enveloppe de toutes parts.

Et le corps-péché devient un corps-souillure : « tu sens mauvais, va te laver ». Cette formule, toute mon enfance, un verdict sur mon corps. Qu'est-ce donc cette odeur que je porte en moi, qu'on assigne à ma peau charbonnée ? » (Kojok, 2023, P. 63) Condamnée éternelle, Maïmouna n'arrive pas à comprendre son propre corps. Il lui devient presque étranger. Comme si l'incompréhension de son monde extérieur s'intériorisait et se reflétait dans sa propre chair et par conséquent une barrière s'installe entre elle et son corps. Ainsi se trouve-t-elle la victime propitiatoire d'un monde difficile à définir, (puisqu'il est désigné par l'indéfini « on ») d'une part, et de son propre corps d'autre part.

D'une image métonymique la réduisant en une couleur, aux intimidations des sobriquets, à l'éparpillement corporel et à la souillure collante, Maïmouna essaye de trouver une échappatoire aux châtiments qui la harcèlent : la purification de ce péché, de cette souillure, s'impose :

« Un trouble surgissait régulièrement. Ça arrivait pendant la douche, ça me prenait de manière inattendue lorsque l'eau se déversait sur mon corps nu et ça se confirmait au moment où, avec la grande serviette, je m'essuyais la nuque, les épaules, les aisselles. Le visage froncé de ma grand-mère et sa voix rauque se posaient là, dans la fragilité de mon geste, dans les plis de mes aisselles. » (Kojok, 2023, p. 63)

Le corps a besoin de l'eau baptismale pour se repentir, renaître et acquérir d'autres significations. Mais la purification est accompagnée d'un élément désenchanteur qui surgit à l'improviste coupant court à l'essai dans son berceau. La rêverie purificatrice reste superficielle face à une autre persécutrice qui surgit de l'intérieur. À cela s'ajoute l'image de la mère castratrice incarnée par la grand-mère, qui s'empare avec une puissance arachnéenne d'un corps marqué par la faiblesse.

Et tous les efforts de la purification s'avèrent illusoires : « Et alors, sortant à peine de l'eau, j'étais fouetté par une odeur putride, est-ce que ça venait de mes aisselles ou de mes cheveux crépus, » (Kojok, 2023, p. 63). La désillusion ne tarde pas et la flagellation de l'odeur ramène plutôt Maïmouna à une prise de conscience de la vanité de sa tentative que confirme la formule suivante : « qu'est-ce que nous cherchons à effacer de ce qui est ancré dans notre peau ? » (Kojok, 2023, p. 64) Il est vrai que l'énoncé est exprimé sous forme d'un questionnement, mais le

sous-entendu laisse entrevoir une confirmation de l'échec de tout reniement de soi et de ce qu'on est. Que faire alors ? Si l'espace nous refuse, pourquoi ne pas le quitter ? Ou plus exactement, ne faut-il pas rentrer au pays natal ?

Le retour à la terre-mère, espace accueillant, se fait après une longue période de gestation de la rêverie du giron maternel : « Dans ma tête, dans mon corps. Toute petite déjà, [...] tout m'entraînait vers le voyage à l'envers, vers la maison d'enfance. » (Kojok, 2023, p. 22) Arrivée en Côte d'Ivoire, un rituel de passage s'effectue : le chemin se rétrécit au fur et à mesure symbolisant par-là la rentrée dans le vagin maternel : « je traversai l'avenue [...] je pris la ruelle qui menait à l'entrée [...] je tournai alors à gauche pour prendre les escaliers ; quelques secondes, et je vis l'appartement. » (Kojok, 2023, p. 25) Cependant, la pénétration dans l'intimité maternelle ne s'accomplit pas : « Sur la porte de la maison d'enfance, un panneau métallique annonçait « magasin de téléphonie mobile ». Je restai paralysée, entre deux marches. » (Kojok, 2023, p. 25) Le panneau métallique cache en lui la froideur et l'interdiction. Immobilisée, elle ne peut rien faire. Pourtant même avec la porte fermée, elle a pu, pour quelque temps, faire ressusciter en elle la nostalgie d'un passé plus ou moins édénique : « Des fragments vifs du périmètre d'enfance m'étaient rendus à cet instant, le goût épicé du foutou manioc, les amoncellements d'épluchures d'oranges [...] » (Kojok, 2023, p. 25) Bref, un monde de délices enchanteur reprend vie devant elle. Cependant ces plaisirs s'évaporent rapidement devant le souvenir de Salifou, le noir, qui la hante depuis son enfance : « Et puis. Le cri [C'est un abed il faut le battre] enfoui est revenu. [...] le visage de l'enfant brutalisé me rattrape. La scène d'enfance se précise dans la lenteur de mon geste, dans mon corps hésitant, incliné vers le bas de l'escalier. » (Kojok, 2023, pp. 25, 26) L'ascension effectuée au début se termine par une chute rapide dans les abîmes de son propre corps porteur de tous les malheur : « je sens dans la honte de mon corps, la glue que porte cette formule [le cri] » (Kojok, 2023, p. 27) Voilà que la quête de l'espace protecteur s'avère mutilée en grande partie. L'échec de l'anti-enfantement, du retour au giron maternel protecteur, laisse Maïmouna dans un cercle vicieux. En effet, ce qu'elle cherche à fuir, se trouve déjà en elle, il lui est impossible de retrouver le salut.

Il nous est pertinent de noter, ici, que la vie de Maïmouna au Liban passe par des moments d'illuminations. En effet, elle a participé avec les jeunes Libanais au Mouvement citoyen et là, elle a fait la connaissance de Radwan : « Lorsque Radwan est entré dans ma vie, je me suis mise à espérer, [...] à porter des jupes plus courtes. » (Kojok, 2023, p. 15) Ce déshabillé, à travers lequel son corps

s'affirme, n'est que l'image de l'émergence de l'enfermement dans lequel elle a vécu et duquel elle essaye de sortir. Cependant vite toute cette libération ne tarde pas à échouer. En effet, juste après le refus de la mère, Maïmouna se cache : « Sous la table, mes mains crispées ont repoussé ma jupe vers mes genoux. » (Kojok, 2023, p. 15) Il faut se retirer, et vivre dans l'espace le plus étroit qu'incarne sa jupe, s'infliger la clausturation et les ténèbres de la honte, se cacher et se châtier tel un Œdipe maudit qui crie : « Je vous adjure par les dieux de me cacher promptement quelque part hors la ville » (Sophocle, 2016) ou même telle une Ève déçue qui prend conscience de sa nudité après son châtement.

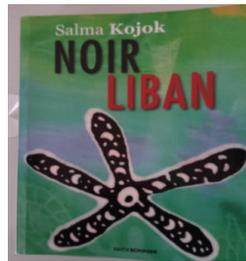
L'espace ne lui est pas procuré, Maïmouna ne se lasse pas, l'extérieur et l'intérieur la repoussent, elle cherche alors les seuils, l'entre deux espaces, là où elle pourrait s'affirmer : « C'est peut-être bien dans les frontières que je me sens chez moi. [...] mon corps, qui n'est pourtant jamais à sa place, s'accorde enfin avec un territoire. C'est un sentiment fugace que je découvre lorsque je traverse une frontière. Ou lorsque je m'approche de la mer. » (Kojok, 2023, pp. 83, 84) Être à l'aise dans les frontières n'est que la confirmation de l'appropriation d'un lieu éphémère, d'un chez soi qui ne pourrait jamais être pour les sédentaires, un lieu des nomades qui n'ont pas de refuge permanent. Cependant la dernière phrase qui présuppose une alternative se présente comme une assertion détachée de l'ensemble de ce qui est dit : en effet, la mer pour Maïmouna se présente sous une forme accueillante puisqu'elle n'est que le verso de la mer en Côte d'Ivoire, son pays natal. Cependant cette allusion à la mer, serait la propédeutique de son abri final. À la fin du roman, et après une absence non justifiée et, des recherches et des inquiétudes vécues par Youssef, son ami, tout se dévoile : « on a retrouvé un corps échoué sur la plage, une femme noire, la mer l'a rejetée ici, elle doit venir de loin, dans le sillage des migrants de la Méditerranée. » (Kojok, 2023, p. 113) Comme elle a vécu étrangère et reniée par les autres, elle meurt aussi dans l'anonymat. Tout ce qu'on a pu savoir de son identité, c'est son sexe et sa couleur. Même la mer qu'elle a tant aimée, ne lui sert qu'en tant qu'autel et elle en devient la victime propitiatoire. Maïmouna qui s'est donnée à la Méditerranée, elle est rejetée par ses vagues. Ni la terre, ni la mer ne l'acceptent. De plus, toute cette histoire de souffrance et d'expiation qu'elle a vécue au Liban se trouve mal interprétée ou plutôt violée par les pêcheurs puisque, dans leur récit, elle n'est qu'une femme venue de loin. Son histoire bafouée et violentée nécessiterait d'être racontée autrement et d'avoir une autre version.

Au dernier chapitre, Maïmouna est sur un lit couvert d'un « drap blanc [où] étrangement un bout de main échapp[e] de la couverture ». (Kojok, 2023,

p. 117) Youssef, qui se trouve à côté du lit « enten[d] un bruit ; un son infime, celui que fait un drap qui bouge », alors, il se « pench[e] vers elle et recueill[e] ses premiers mots. » (Kojok, 2023, p. 124) Voilà qu'une vie fermente dans les entrailles de la mort ; elle éclate dans ce « bout de main » image d'une plume-stylo et dans cette voix (« son », bruit) résistant à la mort, l'incarnation d'un éventuel conteur résistant. La renaissance de Maïmouna est-elle possible à travers les mots ? Ce drap blanc sur lequel se penche Youssef, ne serait-il pas cette feuille blanche sur laquelle sera (re)écrit le récit de Maïmouna ? Et cette voix ne serait-elle pas la VOIX narrative à travers laquelle va renaître le corps de Maïmouna ?

La reconstruction narrative

Avant de nous pencher sur la construction narrative de l'œuvre, arrêtons-nous un peu sur la structure de la page de couverture :



La répartition des couleurs, blanche, noire et rouge sur un fond de camaïeu du vert et du bleu n'est pas innocente. En effet, le titre NOIR LIBAN en deux couleurs (l'adjectif, antéposé, en noir, couleur des ténèbres, est attribué au terme, Liban, peint en rouge couleur du sang) s'avère plus ou moins trompeur : il va à l'encontre des horizons d'attente du lecteur. Ainsi, le lecteur pourrait penser qu'il s'agissait de l'histoire peut-être de la guerre civile au Liban ou de quelques situations dangereuses dans ce pays qui sont, en fait, nombreuses, et que le texte n'a pas négligé d'évoquer par moments ou même en arrière-plan du récit principal qui est celui de Maïmouna. Cependant après la lecture du texte, on pourrait ressentir que le titre n'est qu'une sorte de revanche sous-entendue de la part de l'auteur contre le Liban qui n'a vu en Maïmouna que sa couleur noire. Ajoutons que l'image ténébreuse reflétée par le titre est adoucie par le camaïeu du vert bleu présentant la mer, origine de toute naissance, avec une étoile de mer mise en valeur par sa présence en premier plan et qui semble, par un acte de transgression, franchir les limites de la page et prendre l'observateur au dépourvu. Étoile de

mer en noir et blanc, connotant peut-être l'image d'une empreinte digitale, laisserait entrevoir une rêverie de maïeutique. Du titre connotant les ténèbres à l'illustration reflétant la renaissance, une structure « verbo-iconographique » chiasmatisée s'impose, et le lecteur, devant cette dialectique sémantique se trouve dans une attitude hésitante.

Ouvrons le roman et feuilletons-le. Une lecture diagonale du corps textuel concernant précisément les débuts et les fins des chapitres est surprenante. En effet, la dernière phrase ou expression de chaque chapitre est reprise comme titre du chapitre suivant suggérant ainsi une sorte de refrain et créant un rythme musical scandant le texte de bout en bout. Comme si raconter l'histoire de Maïmouna, c'était lui donner un corps plus poétique que romanesque ou plutôt transcender le corps narratif vers un monde plus ou moins lyrique. Cependant, outre la poétisation et la musicalité, on remarque le refus de rupture entre les différents chapitres. Dans le fil conducteur textuel, le retour en arrière et la reprise d'un bout de la fin du chapitre précédent pour le mettre en tête du chapitre suivant crée une sorte de nœud liant deux chapitres successifs et instaurant ainsi, au fur et à mesure, une chaîne bien rigide contribuant à la rigueur du corps narratif, et qui ne serait autre que la reconstruction du corps du personnage qui a connu la fragilité et le démembrement. En plus, arrivant au dernier chapitre, juste à la clause, et dans un seul paragraphe, toutes les expressions ou phrases déjà reprises comme titres des chapitres, se trouvent ramassées dans un seul paragraphe dans leur ordre linéaire, et juxtaposées par des virgules et des points virgules avec, parfois, de minimes modifications. Notons ici que, sur le plan sémantique, tout cet assemblage de titres ne serait que la réponse à la première question posée dans le premier intitulé : « avant le premier mot, il y a quoi ? » (Kojok, 2023, p. 7) Répondant à l'interrogation initiale en recueillant tous les intitulés serait redonner un corps bien constant à toutes les questions déjà posées par Maïmouna. En un paragraphe bien ramassé et bien uni, le corps textuel a un sens bien précis et une ténacité bien rigide compensant la déficience d'une vie déjà perdue.

Concernant l'acte narratif, il est facilement remarquable qu'il s'agit de deux voix : celle de Maïmouna, narrateur-autodiégétique qui raconte son histoire à Youssef, un narrataire-homodiégétique ; et celle de Youssef, narrateur-homodiégétique qui, souvent, émet des commentaires concernant le récit de la fille et la façon avec laquelle elle raconte son histoire. Son destinataire est, en général, un narrataire hétérodiégétique et par moments, même rarement, Maïmouna elle-même. Les deux récits s'alternent et s'entrecourent, cependant, ils restent séparés au niveau typographique : la voix de Maïmouna est transmis

en graphie romain et celle de Youssef en graphie italique et cela continue jusqu'à la page 82 où les deux voix s'entremêlent en une seule graphie qu'est le romain. L'alternance des voix continuent jusqu'au moment où Maïmouna disparaît et c'est seulement la voix de Youssef-narrateur qui prend le relai jusqu'à la fin du récit. Il semble que cette alternance de voix accompagnée d'alternance de graphies devient presque une tradition narrative dans les romans de Kojok puisqu'elle l'a déjà utilisée dans *Le Dérisoire tremblement des femmes* (2019). Notons ici que le passage de la voix de Maïmouna à celui de Youssef passe par l'intermédiaire d'un certain consensus basé sur des critères bien précis : « Maïmouna m'écoutait désormais. Après l'avoir longuement accompagnée dans son récit, j'avais acquis le droit à la parole. Nous étions chez elle, elle [...] s'installait près de moi sur le canapé. Et je parlais. » (Kojok, 2023, p. 82) Comme si le narrateur devait passer par une longue procédure concernant la légitimité d'avoir accès à l'acte narratif. Cependant, il reste bien surveillé par la présence de son narrataire-auditeur qu'est Maïmouna. Entre le personnage-narrataire (Maïmouna) et le narrateur (Youssef), une relation de complicité devrait être renouée, à cela s'ajoutent une longue période de gestation du récit et une situation d'énonciation bien précise pour que l'acte narratif prenne naissance. La réception devrait être accompagnée par les préparatifs concernant le positionnement de l'auditeur mettant ainsi feu vert à la parole de l'énonciateur. Comme si le récit de Maïmouna méritait l'instauration de nouveaux règlements narratifs, ou nouvelles normes de réception.

Et Youssef devient le narrateur-messenger chargé de raconter l'histoire de Maïmouna. Cette dernière qui l'a « choisi pour être le dépositaire de son histoire » ne lui rend pas la tâche facile : « Depuis le début, nous poursuivions de rencontre en rencontre, le fil de son histoire qu'elle me donnait par morceaux. Et moi, j'étais chargé de recomposer ces fragments, d'en faire récit textuel. » (Kojok, 2023, p. 13) Comme en archéologie, l'acte narratif s'avère un travail minutieux et acharné reposant sur l'acte de rassemblement. Du récit de Maïmouna à celui de Youssef, il s'agit d'un passage de l'oral à l'écrit. Tel un Perrault ou un Grimm, Youssef devrait collecter et reconstruire ce qui a déjà été déconstruite. Le récit est déjà là, il suffit seulement de le mettre en forme, de lui redonner vie, une vie plus organisée, plus nette, plus claire. Le rassemblement du corps narratif serait une reconstruction de la vie du corps de Maïmouna. Ainsi, le narrateur Youssef semble avoir, parmi les quatre fonctions du narrateur données par Genette, narrative, idéologique, communicative et de régie (Genette, 1972) une SEULE : celle de régie.

Examinons l'ordre temporel du récit selon les concepts de Genette. Définissons la diégèse, en premier lieu : elle commence par l'arrivée de Maïmouna,

la fille de neuf ans avec son père au Liban en juillet 1995 et se termine par sa mort sur la plage de Ras Beyrouth plus d'une vingtaine d'années plus tard. Cependant le récit revient encore dans le passé dans des analepses extra-hétérodiégétiques racontant la jeunesse du père de Maïmouna à Zrariyé insérant ainsi en arrière-plan l'Histoire du Liban en ce temps-là ; et son arrivée en Côte d'Ivoire avec, en résumé, l'histoire de l'immigration des Libanais, sujet de préférence pour l'autrice qui se sent engagée à en parler. De plus, le récit présente des analepses extra-homodiégétiques narrant l'enfance de Maïmouna dans son pays natal. Comptant les amplitudes de ces flash-backs, le récit semble s'étendre sur presque quatre-vingts ans¹. Cependant il est facilement remarquable que cette extension temporelle renvoie plutôt au début du récit de Maïmouna, puis l'histoire se retire au fur et à mesure qu'on avance dans le roman jusqu'à la page 82, là où Youssef a plus droit à la parole. Ainsi, avec lui, la temporalité se rétrécit et le texte se concentre sur Maïmouna seule. À travers sa voix, les digressions s'effacent et le récit devient plus ferme, plus consistant.

Pour conclure avec l'ordre temporel, examinons de plus près la fréquence du récit. En effet, selon le concept que lui donne Genette, « ce que j'appelle fréquence narrative, c'est-à-dire les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et Diégèse, [...] est un des aspects essentiels de la temporalité narrative. » (Genette, 1972) Arrêtons-nous sur les récits répétitifs qui reprennent naissance à chaque fois qu'il s'agit de cette couleur noire : la phrase-leitmotive de la grand-mère, le surnom de « abdé », les conflits à l'école avec Zeina, les cheveux balai, et le refus d'Im Radwan du mariage de Maïmouna avec son fils. Tous ces récits sont redondants créant ainsi l'effet de flagellation ou de martèlement que ce soit pour le personnage ou pour le narrataire-lecteur qui, lui-même, commence à en souffrir. Cependant, avec la voix de Youssef, ces récits se retirent au fur et à mesure en avançant dans le récit, laissant la place textuelle pour une diégèse plus coulante, plus amassée, plus concentrée sur l'actualité de Maïmouna.

Mais de quoi s'agit-il dans cette histoire ? À la clausule du roman, Youssef essaye d'en donner une définition. Ainsi dans un long inventaire répétitif, il évoque plusieurs histoires en même temps dans une énumération qui s'étend sur plus de 4 pages dans une reprise anaphorique de l'expression « c'est l'histoire » avec parfois quelques rectifications : « c'est l'histoire de Maïmouna, de ses

1 « Ahmad avait quitté Zrariyé en 1937 », Salam Kojok, *Noir Liban*, p. 36.

cheveux crépus, [...] c'est la résonnance d'un cri [...] C'est l'histoire de Salifou [...] C'est l'histoire des mots [...] C'est le cheminement des migrants, [...] C'est l'histoire des femmes [...] C'est l'histoire des lieux [...] Et c'est alors son corps qui tombe dans la Méditerranée, [...] » (Kojok, 2023, pp. 119, 120, 121, 122, 123) Donc, l'histoire de Maïmouna est une histoire plurielle, qui s'étend sur plusieurs époques, qui évoque une multitude de personnages, qui s'étale sur les lieux et par-là elle devient une histoire mythique, archétypale qui n'est que le résultat de la superposition de plusieurs histoires en une seule. Avec le connecteur conclusif, « alors » cité à la fin de ce bilan, il s'agit de la convergence de toutes les histoires précédentes dans l'histoire d'un corps qui incarne en lui, l'universalité archétypale de la souffrance du corps noir.

Ajoutons que raconter l'histoire du corps de Maïmouna, ne s'arrête pas à l'accumulation de plusieurs récits. Il s'agit, en effet, d'un travail de palimpseste reposant sur des récits fondateurs qui sont à la base de son histoire : « Dans le nom [abdé] qu'on m'assignait, il y avait la soumission des esclaves noirs, ceux qui avaient été déportés des forêts tropicales, [...] ceux des caravanes arabes, mais aussi ceux qui avaient pris les bateaux pour traverser l'océan, être vendus comme bêtes sans âme. » (Kojok, 2023, p. 11) Le récit de Maïmouna serait un hypertexte de l'ensemble des hypotextes qui forment les récits originels desquels découle l'histoire d'un corps noir. Cependant ces récits forment aussi l'Histoire du peuple africain et du coup cette *abdé* serait un élément d'une histoire collective ou plus exactement d'une histoire de la mémoire collective d'une communauté.

Outre le récit collectif, l'histoire du corps de Maïmouna trouve ses origines dans un récit qui relève du personnel : il s'agit d'un cri qui hante la mémoire personnelle de Maïmouna. Ce cri est raconté dans un récit répétitif avec, à chaque fois, quelques rectifications près :

« La scène se passe dans mon enfance à Treichville. J'observe du haut de l'immeuble. « *Oui, battez-le c'est un abed* ». Qui a parlé derrière moi ? Le garçon en bas hurle, les coups de chicotte lui déchirent le dos. Comment mettre en mot cette brûlure ? J'ose à peine te le dire à toi à qui j'ai pourtant fait serment de tout raconter. » (Kojok, 2023, p. 19)

L'histoire de Salifou donne son sens complet plus tard, au fur et à mesure que le lecteur avance dans sa lecture : il s'agit de l'enfant noir des voisins qui vole un fruit (une banane) et est suivi par les gendarmes et battu fortement sous le regard complice des Libanais dont Maïmouna. L'acte de Salifou, incarnant une image minimisée de la transgression d'une interdiction originelle (le péché originel), doit subir le châtement. Et toute sa vie, la narratrice est envahie par un

sentiment de culpabilité, à cause de cette complicité ou cette passivité de sa part. C'est de cette histoire qu'est née l'histoire de Maïmouna, et comme Salifou n'a pas pu être sauvé, elle aussi n'a pas pu trouver le salut à cause de sa couleur. Du coup, raconter l'histoire de Maïmouna serait reprendre l'histoire de Salifou en filigrane, serait apaiser une mémoire personnelle pour essayer de la déculpabiliser. Pour cela on a besoin d'un autre narrateur, plus impartial qui pourrait raconter ce que la conscience n'a pas pu faire.

Raconter l'histoire de Maïmouna, serait aussi, re-raconter tout un héritage littéraire africain. C'est aussi faire renaître toute une histoire littéraire qui s'est intéressée à la condition des noirs en Afrique. En effet, en essayant de retrouver le visage de sa mère, abandonnée depuis l'âge de neuf ans, Maïmouna n'a qu'une issue : « Il me faut toute la littérature de Césaire et de Fanon, de Bernard Dadié et d'Ahmadou Kourouma, la poésie de Birago Diop pour retrouver [ma mère]. » (Kojok, 2023, p. 54) Les origines familiales de Maïmouna, trouvent leurs racines dans les origines littéraires africaines. De ce fait, le récit du corps de Maïmouna ne serait qu'une réécriture de toute une littérature originelle. Il s'agit d'un retour exhaustif, (« toute la littérature »), aux origines littéraires, à la mémoire littéraire collective.

Et Youssef tient promesse et raconte l'histoire de Maïmouna. Pour lui, il faut aussi apaiser la mémoire personnelle : « Je lui dis que je raconterai son histoire pour qu'elle ne soit pas perdue sur la plage, égarée dans l'oubli de la mer. » (Kojok, 2023, p. 118) Que ce soit dans le récit de la mémoire personnelle ou collective, dans le palimpseste des récits antérieurs, ou même dans l'assemblage de plusieurs récits, le corps de Maïmouna a pu faire la conquête et l'appropriation d'un espace textuel en vue de compenser un espace tellurique qui ne lui a jamais été donné.

Avant de mettre un point final à notre ancrage dans une histoire si pénétrante, il nous reste à mettre l'accent sur ce Youssef, choisi pour raconter. Pourquoi un Youssef ? Ce patronyme n'est-il pas significatif ? En effet, le mythe de Youssef (le prophète), Joseph en français, est lié, dans l'imaginaire arabo-musulman, à une série de rêveries qu'on peut facilement trouver leur répercussion dans l'histoire de Maïmouna. Tout d'abord, et outre sa beauté exceptionnelle, revanche d'une prétendue laideur de la couleur noire, il s'agit du puits dans lequel, ses frères, à savoir ses semblables, l'ont jeté pour se débarrasser de lui. Ce puits, on le trouve, dans les profondeurs de Maïmouna (voir supra), en elle : du puits, Youssef a pu sortir, et peut-être que Maïmouna compte sur son Youssef pour la faire sortir elle aussi de son puits ou plus exactement de faire sortir le puits de ses entrailles. Ensuite, l'histoire de Youssef, est re-racontée par lui-même à son père. Il s'agit d'une deuxième version de l'histoire donnée par ses frères à leur père. Une histoire

qui dévoile la vérité longtemps cachée, et redonne la lumière aux yeux d'un père déjà aveugle. Ce serait cette vérité que Maïmouna vise en choisissant Youssef pour raconter son histoire et dévoiler des vérités sur elle (ou plutôt sur son corps noir) longtemps cachées. Un Youssef peut donner, même trop tard, la version la plus juste, la plus équitable de l'histoire d'un corps noir dans (le) *NOIR Liban*.

Bibliographie

- Brunel, P. (1974). *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin.
- Chebel, M. (1993). *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF.
- _____ (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilisation*, Paris, A. Michel
- Douglas, M. (1971). *De La Souillure*, Paris, François Maspero.
- Durand, G. (1984). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 10^e édition, Paris, Bordas, (Dunod).
- Eliade, M. (1952). *Images et Symboles*, Paris, Gallimard.
- _____ (1969). *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard.
- _____ (1964). *Traité d'histoire des religions*, Paris, petite bibliothèque Payot.
- _____ (1965). *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- Fintz, C. (dir.), (2000). *Les Imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, Paris, L'Harmattan.
- Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris, Seuil.
- Girard, R. (1982). *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- Jouanny, R. (2000). *Singularité francophones*, Paris, PUF.
- Kojok, S. (2023). *Noir Liban*, Paris, Erick Bonnier.
- _____ (2019). *Le Dérisoire tremblement des femmes*, Paris, Erick Bonnier.
- Macdougall, J. (1989). *Théâtre du corps*, Paris, Gallimard.
- Onimus, J. (1962). *La Maison corps et âme*, Paris, PUF.
- Ricœur, P. (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- Robert, M. (1972). *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard.
- Sophocle, (1877). *Cédipe roi*, Traduction de Leconte de Lisle, Paris, A. lemerre.
- Thomas, J. et alt (1998). *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses.
- Trousson, R. (1981). *Thèmes et Mythes*, Bruxelles, Université de Bruxelles.

II-ARTICLES DIVERS

De l'aboulie au bonheur conditionné dans *Oncle Vania*

Christian TALIN
Chercheur et écrivain

Résumé

La pièce de théâtre *Oncle Vania* de Tchekhov est un huis-clos dans lequel les personnages sont en proie à la tristesse et à l'ennui engendrés tant par la pesanteur de leur existence que par leurs amours contrariées. Certains personnages sont en quête d'une vie authentique qui leur assure *le bonheur d'être* tel le médecin Astrov dans le monde naturel, d'autres connaissent *le malheur d'être* comme Vania, tenté par le suicide, ou comme Elena écrasée par l'ennui. D'autres encore sont voués au *plaisir d'avoir* et de dominer tel le professeur Sérébriakov, fier de sa maison campagnarde, vivant en compagnie de ses plagiats et de son désir d'être reconnu comme auteur. Les personnages réalisent leurs vies heureuses ou malheureuses suivant leur degré d'être. Plus que de simples voies psychologiques, ces destinées humaines accomplissent parfois leurs parcours ontologiques.

Mots-clefs : ennui pesant, ennui créatif ; climat, campagne, forêt ; ontologie, bonheur.

Abstract

Chekhov's play *Uncle Vanya* is a single set play in which the characters are prey to sadness and boredom generated both by the heaviness of their existences and their thwarted loves. Some characters seek for authentic lives which provide them with *the fortune to exist*, like Dr. Astrov in the natural world, others experience *the misfortune to exist* like Vanya, tempted by suicide, or like Elena overwhelmed by boredom. Others yet are dedicated to *the pleasure of possessing* and dominating such as Professor Serebriakov, who is proud of his country house and lives in the company of his plagiarisms and his wish to be recognized as an

author. The characters live their lives happy or unhappy depending on their level of existence. More than mere psychological ways, these human destinies sometimes achieve their ontological journey.

Keywords: heavy boredom, creative boredom; climate, countryside, forest; ontology, happiness.

Brève considération sur le bonheur

en dépit de l'usage habituel, le philosophe Alain critique l'expression « la recherche du bonheur » parce qu'« on dit communément que tous les hommes poursuivent le bonheur. Je dirais plutôt qu'ils le désirent, et encore en paroles, d'après l'opinion d'autrui. Car le bonheur n'est pas quelque chose que l'on poursuit, mais quelque chose que l'on a. Hors de cette possession il n'est qu'un mot (Alain, 2002, livre V, chap. XI, p. 1192). » En accord avec cette définition, nous privilégierons par conséquent le désir qui fait écho, dans *Les Trois Sœurs* (1901), aux propos du lieutenant-colonel Alexandre Verchinine : « Nous ne sommes pas heureux, et le bonheur n'existe pas, nous ne pouvons que le désirer (Anton Tchekhov, 1967, tome I, acte II, p. 452). »

Pour l'eudémonisme, le bonheur – en tant que finalité naturelle – est ce à quoi chacun aspire, ce qui est intensément désirable et se suffit à lui-même puisqu'il est l'horizon de toute action humaine. Contrairement au plaisir ponctuel, le bonheur s'associe généralement à l'idée de continuité, de longue durée, de lien contigu. Découvrons donc dans *Oncle Vania* s'il n'existe pas des conditions pour posséder le bonheur et plus encore pour le conserver. A. Adarachian et N. Mikhalkov, co-scénaristes du film *Partition inachevée pour piano mécanique* (1977) de Nikita Mikhalkov-Kontchalovski, s'inspirent des œuvres d'Anton Tchekhov. Le personnage de l'instituteur, Mikhaïl Platonov, confie à son ancienne amoureuse, Sofia Voïnitsev : « Je t'aimais plus que tout, ma chérie. Il n'y a plus d'après ! C'est faux de croire qu'on a la vie devant soi. Qu'elle sera longue et heureuse, qu'on peut vivre comme ça, pour voir... qu'on pourra corriger après. Il n'y a jamais d'après ! J'étais jeune et heureux. Je croyais que la vie serait belle et longue. Je croyais à "après". » Anton Tchekhov lui-même ne croit guère au bonheur durable : « J'ai ouï dire que M^{me} S. est infiniment heureuse... Oh ! la malheureuse (Cité par Roger Grenier, 1992 et 2017, p. 86) ! » Son premier carnet de notes confirme son pessimisme : « La sensation du bonheur, habituellement, c'est autant de temps qu'il en faut pour remonter une montre (Anton Tchekhov, 2005, « Carnet 1, 1891-1904 », p. 73). » Un peu plus loin, l'écrivain reformulera

la même idée : « Derrière la porte d'un homme heureux devrait se tenir quelqu'un avec un petit marteau et qui n'arrête pas de cogner pour lui rappeler qu'il y a des gens malheureux et qu'après le temps bref du bonheur viendra celui du malheur, immanquablement (*Ibidem*, p. 73). »

Thèse

La pièce de théâtre *Oncle Vania* (Дядя Ваня) d'Anton Pavlovitch Tchekhov parle de la vie : celle de l'existence humaine féconde en projets et de la campagne en Russie. Le mot russe *воля /volia/* signifie « volonté » et « liberté » : que serait une existence sans volonté de réaliser ses projets ? Et quel projet poursuivre sans effort, sans le désir de persévérer dans notre être ? Nous nous placerons sur le terrain existentiel car, chez Tchekhov, le bonheur est peu collectif et étranger à l'avoir – bien matériel que nous pourrions perdre ou dont quelqu'un pourrait s'emparer. En revanche, nous avons principalement affaire à des désirs de bonheur individuels tels que la réalisation de soi, même s'ils s'assèchent chez le dramaturge. Dans *Oncle Vania*, la (dis)continuité des bienfaits de ce bonheur conditionné présuppose un lien essentiel à l'être en passant du comique au drame et inversement (comédie dramatique).

Notre interprétation existentielle s'ancrera dans l'ontologie. Énonçons donc notre thèse principale : si désirer être heureux est le but de l'existence, il n'est qu'un état hypothétique dépendant de la réalisation de l'être en vérité. C'est la raison pour laquelle notre lecture d'*Oncle Vania* s'étayera sur quelques philosophes de l'existence à dimension ontologique.

Rappelons qu'en allemand, le verbe « être », conjugué à la première personne du présent de l'indicatif : *ich bin*, vient de la racine indo-européenne *bheu* issue du sanscrit *bhū*, « être, devenir ». Notre interprétation tchékhovienne du bonheur, tant individuelle que collective, liera les substantifs « être » et « devenir » finis à leur réalisation.

Contexte

Oncle Vania est un huis clos dans lequel évoluent neuf personnages. Le climat qui règne dans la propriété de campagne est résumé dans la confession nocturne du médecin M.-L. Astrov peignant à Sonia (fille du professeur à la retraite Alexandre Vladimirovitch Sérébriakov) un portrait acide des relations familiales : « Vous savez, il me semble que je ne survivrais pas un mois chez vous, j'étoufferais dans cette atmosphère... Votre père, enfoncé dans sa goutte et dans ses livres, oncle Vania dans sa neurasthénie, votre grand-mère, et, pour

finir, votre belle-mère (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte II, p. 46)... » (Le titre original de la pièce, *Diadia Vania*, peut se traduire, en termes familiers, par *Tonton Jeannot* : oxymore entre l'appellation enfantine bon enfant et l'individu caractériel, au moins dépressif. L'opposition exprime l'ambivalence du psychisme humain et la dérision tchékhovienne de l'existence.)

Gardons-nous de juger avec précipitation et trop négativement les personnages tchékhoviens à l'aune de notre bonne conscience, de notre intime conviction d'être mieux qu'eux. Nous fûmes, nous sommes, nous serons ces personnages en totale solitude, en quête de bonheur, qui réclament de l'attention à défaut de sympathie ou de compassion. Au moins manifestons-leur de l'indulgence parce qu'ils nous ressemblent. Personnages humains, trop humains, à la fois heureux et malheureux. Car la problématique du bonheur sonde la misère qui habite chaque personne, autrement dit notre propre abîme existentiel, à commencer par la part négative de tout être hybride, composé aussi de non-être et de passions négatives : jalousie, méchanceté, bêtise, médiocrité, veulerie... conduisant à l'échec et au malheur. En somme, Tchekhov expose le théâtre tragi-comique et doux-amer de l'humanité.

Problématique

Liant la quête du bonheur – désirer être heureux, corrigerait Alain – au souci de l'être soumis à la mort, peut-on dépasser le non-sens, l'absurdité du monde pour tenter d'être heureux ? Comment rechercher le bonheur en dépit du cynisme des uns et du poids de l'existence quotidienne, à savoir les habitudes, la pesanteur sociologique de la petite-bourgeoisie et la torpeur des âmes (aboulie) ? De quelle manière l'acquisition du bonheur, voire son ascèse – si celle-ci est possible – sont-elles dépendantes de la nature ambiguë des êtres de raison et de passion ? Dans le temps de l'ennui du train-train et dans un espace restreint à une maison d'un domaine, le bonheur inauthentique habite la tragi-comédie de toute existence : quelles sont donc les conditions existentielles du bonheur dans *Oncle Vania* ?

Être et infortunes de l'avoir

Partons d'une vérité générale : la façon d'être d'un bourgeois consiste, pour l'essentiel, à gagner de l'argent.

S'adressant à Voïnitski, le médecin Astrov constatera désabusé : « Mais d'ici une dizaine d'années, la vie petite-bourgeoise, cette vie méprisante, nous aura engloutis ; de ses exhalaisons putrides, elle a empoisonné notre sang, et

nous sommes devenus aussi vulgaires que les autres (Anton Tchekhov, *op. cit.*, acte III, p. 88). »

Ce professionnel du calcul intéressé, à fin égoïste, est habituellement mesquin, parfois sordide. Moralement, il inverse l'énoncé de l'impératif catégorique pratique kantien, à savoir que l'autre n'est qu'un moyen pour réaliser ses desseins particuliers et jamais une fin absolue en tant que « personne » ; sa seule fin est l'intérêt personnel. Peut-on poursuivre (*sic*) le bonheur par l'avoir ? Les biens matériels garantissent-ils un bonheur authentique ? Et que devient alors le souci de l'être ?

Le bon sens constate que l'avoir se place du côté du paraître. Aux yeux d'oncle Vania, Sérébriakov a utilisé la pensée des autres pour paraître un intellectuel afin d'asseoir sa carrière professorale et dominer. Pour imposer sa volonté égoïste, il utilise l'argent de Sonia ; il paraît être le légitime propriétaire du domaine alors qu'il n'en est rien. En somme, les productions des créateurs et des auteurs originaux et l'argent des autres (celui de Vania et de sa sœur) satisfont la passion du pouvoir qu'il n'a pas cessé d'afficher sa vie durant. Tel est son bonheur matériel, clos sur lui-même, que l'on pourrait qualifier de parasitaire. Il touche de confortables rentes sans augmenter d'un rouble oncle Vania – effet de son avarice. Jouant sur les signifiants, une heureuse homophonie combine dans le verbe « avoir » le préfixe *a* privatif suivi de *voir* : la cécité ou l'aveuglement empêchent de vivre dans le monde authentique. À l'acte III, Sérébriakov réunit les résidents de la propriété campagnarde pour leur annoncer une importante décision. Ne supportant plus la vie rurale, il fait part à ses hôtes du changement de mode de vie entraînant une conséquence malheureuse : l'expulsion de certains (oncle Vania et sa mère). Il voudrait que le capital de la vente du domaine lui garantisse « un revenu constant, plus ou moins régulier » : « Je propose de le vendre [le domaine]. Si nous convertissons la somme ainsi dégagée en titres au porteur, nous toucherons de quatre à cinq pour cent, et je crois qu'il y aura même un excédent de quelques milliers de roubles, de quoi acheter une petite datcha en Finlande (Anton Tchekhov, *op. cit.*, acte III, p. 73). » Cette initiative unilatérale, à fin intéressée, est le nœud de l'action et la cause événementielle du coup de théâtre.

Avec la double tentative d'assassinat ratée sur la personne de Sérébriakov par Voïnitski (oncle Vania), la « comédie » tourne au drame. « L'avoir-possession » (Gabriel Marcel, 1935) n'est, le spectateur en est témoin, qu'une cause occasionnelle de la tension dramatique. Certes, ce sont les revenus du domaine

qui conditionnent le bonheur de la vie pratique. Mais, face à l'être (richesse de l'intériorité), l'avoir, ici les rentes, est toujours en extériorité. Ontologiquement, l'être excède l'avoir et le bonheur outrepassa toute tentative de quantification, en l'occurrence une fructueuse opération financière. Après avoir fait fructifier son capital intellectuel, usurpé et désormais démonétisé, il se rabat en spéculant sur son capital financier.

Dans l'*Esquisse d'une phénoménologie de l'avoir*, Gabriel Marcel déclare : « Plus l'accent mis sur l'avoir, sur la possession, sera fort, moins il sera légitime d'insister (je voudrais trouver un mot qui corresponde au *betonen*. – Le verbe transitif allemand *betonen* signifie « accentuer », « mettre l'accent », « appuyer sur ». Au sens figuré : « insister sur ». Cf. *Groß-Wörterbuch, Deutsch-Französisch*, Paris, Larousse, 2^e éd. 2007, p. 126) – sur cette extériorité). Il est tout à fait certain qu'il y a un lien entre le *qui* et le *quid*, et que ce lien n'est pas une simple conjonction externe (Gabriel Marcel, *Ibidem*, p. 235). » En clair, le sujet Sérébriakov et l'objet (l'argent) semblent ne faire qu'un. D'ailleurs son nom de famille, Sérébriakov, formé sur le radical *серебро* /*serebro*/ signifiant « argent », est une réduction métonymique et ontologique. La déficience de l'être livré au narcissisme et au seul profit produit une grande misère ontologique. Autrement dit, l'intériorité de l'être n'est que l'expression de sa seule extériorité, à savoir le paraître. Pourquoi l'avoir ne peut-il suffire pour être heureux ?

La pièce *La Mouette* s'ouvre sur une interrogation de l'instituteur Sémion Medvédenko : « Pourquoi portez-vous toujours le noir ? » Macha lui répond : « Je suis en deuil de ma vie. Je ne suis pas heureuse [en dépit de sa famille financièrement à l'aise]. » Sa réplique suivante est explicite : « L'argent ne compte pas. Un homme pauvre peut être heureux (Anton Tchekhov, 1967, tome I, acte I, p. 293). » Il vient d'être dit que l'avoir est un bien précaire et périssable, et ceux qui, comme Alexandre Sérébriakov, poursuivent le bonheur par l'argent et/ou des titres universitaires – qui lui donnent un air d'assurance satisfaite – passent à côté du sens et du sérieux de l'existence, et, de surcroît, en exploitant autrui. Le bonheur d'être est irréductible à des titres ou à une somme d'argent. En ce sens, le bonheur n'a pas de prix, et, par définition, ce qui est irréductible ne se résorbe point. Par conséquent, l'état de bonheur pose un au-delà qui jamais ne se réduit en « titres au porteur » – sinon dans une réduction réifiante propice au malheur en niant l'être authentique. « L'avoir-possession » pose la double opposition qui se révèle essentielle dans cette comédie dramatique : être/paraître et sujet/objet.

Toujours dans l'*Esquisse d'une phénoménologie de l'avoir*, Gabriel Marcel observe que « le *j'ai* ne peut se poser lui-même que dans sa tension avec un *autre* senti comme autre (Gabriel Marcel, 1935, p. 234) ». Le philosophe poursuit l'idée de perte donc de crainte qui peut engendrer la violence (risque de dépossession, de convoitise, etc.) : « [...] en tant que ce *quid* est une chose, soumise par conséquent aux vicissitudes propres aux choses, il peut être perdu, il peut être détruit. Il devient donc, ou risque de devenir, le centre d'une sorte de tourbillon de craintes, d'anxiété, et par là se traduit précisément la tension qui est essentielle à l'ordre de l'avoir (*Ibidem*, p. 235). »

Dans *Oncle Vania*, l'autre se manifeste hostile et les rapports interpersonnels agressifs sont malheureux, car poussés par la vilenie et le ressentiment. Mentionnée précédemment, la réification entraîne le malheur de ceux qui en sont les victimes ou parfois les bénéficiaires, en raison des renversements dialectiques entre dominés/dominants. (Une des résolutions passe par la violence libératrice dont témoignent les révoltes, par exemple les jacqueries ou les révolutions dans l'histoire.) En somme, l'acte désespéré de Voïnitski indigné et révolté relève au moins de deux causes, en plus de sa misère ontologique. Premièrement, le paraître, avons-nous dit : après l'effondrement de son idéal, ou fêlure des apparences, à savoir Sérébriakov, universitaire jugé auteur brillant et original qui flatte son narcissisme, Voïnitski a pris conscience de la réalité de la misère et de l'usurpation intellectuelles de celui-ci. Sa confiance est trahie : son amour s'est converti en haine vengeresse, rançon de l'amour déçu et réaction face au mépris envers ses sacrifices. Ici, l'argent est le révélateur de rancunes tenaces et de ressentiments accumulés, après avoir tout sacrifié pendant vingt-cinq ans comme régisseur du domaine forestier à l'ingrat et avaricieux Voïnitski (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte III, p. 76). On brûle les idoles déchues et parfois on s'embourbe dans le pathos. Secondement, l'objet ou chosification : le sentiment immédiat, incoercible, de dépossession de son labeur et de sa perte est source de souffrance et de malheur. Voïnitski est face à l'insoutenable horreur de son devenir. Dans le psychodrame de l'acte III, le non-dit face au maître des lieux franchit sans retenue les censures dans les cris et la colère. C'est l'explosion, à savoir la levée soudaine du refoulement face à l'angoissante menace de l'expulsion qui le renvoie au déni de ses sacrifices, au dénuement matériel, c'est-à-dire à l'exil de la sécurité alors qu'il a renoncé à sa part de l'héritage au profit de sa sœur pour rembourser les vingt-cinq mille roubles de dettes (Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 74-75). Chez oncle Vania, la colère naît du refus de se soumettre à la volonté d'un autre haï et désormais démasqué. Ici, son malheur s'intensifie pour devenir intolérable

en passant de l'état d'objet de satisfaction (négarion d'une partie de son être) au rang d'objet dont on se débarrasse après l'avoir exploité... paroxysme de la dépossession entraînant la dérélition.

Remarques sur le travail

Tout au long de la pièce, davantage aux actes III et IV lorsque les faux-semblants se sont effondrés, certains personnages parlent de leur malheur quotidien (Sonia, oncle Vania, Éléna Andréevna, Astrov...). Ne faut-il pas tempérer leurs jugements et relativiser cette *représentation* en rappelant, par exemple, cette maxime du duc de La Rochefoucauld : « On n'est jamais si malheureux qu'on croit, ni si heureux qu'on espère (François de La Rochefoucauld, 1964, réédition 1980, maxime N° 128, p. 324) » ? Cette pensée fut reformulée dans un raccourci encore plus saisissant de vérité vécue : « On n'est jamais si heureux ni si malheureux qu'on s'imagine (François de La Rochefoucauld, 1678, maxime N° 49, p. 409). » L'existence d'oncle Vania chez Sérébriakov était-elle donc aussi malheureuse qu'il le prétend ?

À la fin de la pièce, après le départ du couple Sérébriakov (elle, désirée, mais que Voïnitski ne possédera jamais, lui, toujours exécré par Ivan Voïnitski en dépit d'un semblant de réconciliation), et après avoir renoncé à se suicider avec une surdose de morphine, oncle Vania au comble du malheur doit se ressaisir. Il ne demeure pas dans l'hébétude mais il a un projet qui le sauve du non-sens de l'existence, de la tristesse infinie du monde et du non-être : « Ma petite fille, comme j'ai le cœur lourd ! Oh, si tu savais comme j'ai le cœur lourd ! », lance-t-il à Sonia (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte III, p. 98). Comment surmonter la souffrance des échecs qui démantibule l'être jusqu'à faire quelquefois chanceler l'identité ? Cependant, voici une éclaircie dans l'être, une activité salvatrice pour surmonter le malheur : travailler. Quelques années plus tard, le personnage d'Irina, l'une des trois sœurs, dénoncera l'oisiveté : « L'homme doit travailler, travailler à la sueur de son front, chaque homme sans exception, c'est là le sens et le but de son existence, son bonheur, sa joie (Anton Tchekhov, 1967, acte I, p. 424). » Toujours dans *Les Trois Sœurs*, le professeur de lycée Fédor Ilitch Koulyguine vantera le travail préservant, après l'âme, le corps : « Les Romains étaient bien portants parce qu'ils savaient travailler, et aussi se reposer [pensons à la récurrence du thème du repos à la fin de la pièce *Oncle Vania*], ils avaient *mens sana in corpore sano* (Maxime extraite de la dixième *Satire* de Juvénal : « Un esprit sain dans un corps sain) (Anton Tchekhov, *Ibidem*, p. 435). »

Nous assistons à un retournement de la valeur apparemment négative de l'avoir dans un rapport nouveau de l'homme à la nature, à l'argent et surtout aux autres. Pour éviter la violence meurtrière, l'alcoolisme, le désespoir noir, la folie, la mort... oncle Vania a donc trouvé une voie d'accomplissement. Il s'agit, dans l'économie psychique, d'une voie de substitution appelée en psychanalyse *sublimation* qui permet de supporter et de dépasser les malheurs de l'existence. À défaut d'être heureux, le travail est un remède sédatif aux souffrances existentielles, aux échecs ainsi qu'aux blessures narcissiques du moi qui, de surcroît, peut même apporter des satisfactions ! Jouant du boulier, oncle Vania se sauve par la comptabilité : ce bonheur, si l'on peut employer ce mot, est conditionné par le « principe de réalité », au sujet duquel Sigmund Freud reconnaît : « [...] qu'on s'estime déjà heureux de s'être sauvé du malheur, d'avoir échappé à la souffrance, à ce que, de façon tout à fait générale, la tâche de l'évitement de la souffrance repousse à l'arrière-plan celle du gain de plaisir (Sigmund Freud, 1995, p. 19). »

Le sauvetage ou, théologiquement, la salvation par le travail est la voie de salut prise conjointement par Voïnitski et Sonia. Le travail est la condition d'un « bonheur » partagé, si le mot n'est pas abusif. Cependant, comme supplément d'espoir, Sonia envisage un au-delà religieux lié à la croyance en la pitié de Dieu, suivant le Nouveau Testament. La dernière scène d'*Oncle Vania* entrevoit la reconnaissance de leurs efforts dédaignés par leurs proches sur terre, la rémission de leurs péchés, ainsi qu'une régénération de leurs âmes malheureuses. Il s'agit ici de la croyance en un bonheur post-mortem conditionné par la foi en l'eschatologie judéo-chrétienne qui les ferait accéder à leur être plénier : « [...] de l'autre côté du tombeau, nous dirons combien nous avons souffert, combien nous avons pleuré, combien nous avons eu la vie amère, et Dieu aura pitié de nous, et toi et moi, mon oncle, mon oncle bien-aimé, nous verrons une vie lumineuse, splendide, pleine de grâce, et nous nous réjouirons, et, en nous retournant sur nos malheurs de maintenant, nous aurons un sourire de compassion [...] (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte IV, p. 99). » Cette heureuse rédemption paradisiaque, conforme aux trois vertus théologiques (foi, espérance, charité), n'est-elle pas un espoir pour une âme en peine afin de ne pas tomber dans le désespoir et le malheur ?

Être et temps

Questionnons maintenant la première des deux dimensions dans laquelle se déroule toute expérience, à savoir le temps. Dans ce huis clos, l'action se déroule au ralenti, ponctuée par ces didascalies : « pause » (répétition de

silences inexpressifs), « après un moment de réflexion », « il bâille », « rêveur », « mollement »... Ces didascalies témoignent de la suspension du temps et de l'enlèvement des personnages jusqu'au rideau final qui « descend lentement ».

Dans l'adaptation filmée d'*Oncle Vanja* par Andreï Mikhalkov-Kontchalovski (Andreï Mikhalkov-Kontchalovski, 1970), le plan-séquence introductif, filmé au ralenti, est un travelling de pièces en enfilade de la demeure de Sofia Alexandrovna (Sonia). Il suggère d'emblée un temps spatialisé évoquant l'ennui, le temps de l'inaction, un temps quasi suspendu. Dans une des pièces du rez-de-chaussée, nous découvrons Maria V. Voïtnitskaïa lisant et fumant dans un fauteuil. Le film se clôt sur la même scène : même pièce et même activité de Maria Vassilievna. Marina (la nourrice âgée) tricote un bas dans la première scène : elle pratique la même activité à la fin de la pièce, etc. Impression de déjà-vu. Le temps se répète à l'identique en dépit de l'action dramatique dont le spectateur fut le témoin. Les scènes montrent une vie quiète, sans risques, voire une vie recluse, et un temps vide (*tempus nudum*). Ce temps à l'état nu est bien sûr celui de la répétition et des automatismes. Or l'être tend vers l'activité libre, clef du bonheur, tandis que la routine renvoie à l'effacement de l'être. Nous le rencontrerons dans la sémantique de l'« ennui » correspondant au mot *skouka*, en russe.

La ponctuation contribue à l'atmosphère tchékhovienne. Les points de suspension ne sont pas seulement des ellipses d'action ou peut-être d'explication, mais ils renvoient à l'écoulement du temps chronologique. Ce temps vide est sans événement, sans prise de conscience, sans issue aux passions, sans avènement de l'être... En somme, avec les trois points (ellipse dans l'écriture), le contenu se délite, l'existence demeure en suspens, voire se défait sur la page vierge de notre avenir. Métaphore des blancs typographiques ou vide existentiel. Or le bonheur peut s'appréhender comme une existence pleine. D'ailleurs, la sémantique donne la plénitude comme l'un des synonymes du mot bonheur. Le désir accompli du bonheur fait accéder à la béatitude dans le temps constructif du moi.

Afin de réaliser le bonheur, par exemple, en accédant à la vérité de soi, il ne faut certainement pas dilapider le temps fini des hommes, ni son énergie dans toutes sortes de futilités ou d'illusions. *Oncle Vanja* regrette amèrement la perte de temps qui l'empêcha de voir « la vraie vie » donc de se réaliser ou, en termes ontologiques, de devenir pleinement ce qu'il aurait pu être – dans ce contexte, le bonheur se comprend comme réalisation de soi. Hélas ! le temps assassin peut tuer les projets et les sentiments : « Et aujourd'hui, si vous saviez ! Je n'en dors plus la nuit, de dépit, de rage, d'avoir si bêtement perdu mon temps, quand

j'aurais pu avoir tout ce que la vieillese me refuse aujourd'hui (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte I, p. 22) ! »

Dans *Oncle Vania*, le temps se vit sur le mode de l'ennui. Or, en langue russe, il existe trois mots pour le nommer (nous utiliserons les deux premiers) : *скука /skouka/* correspond à l'ennui pesant et stérile conduisant à une existence trop vide, monotone, fatigante, c'est-à-dire « le mal de la durée trop longue » (V. Jankélévitch) : dans la pièce de Tchekhov, Maria Vassilievna, Ilia Ilitch et Marina sont anesthésiés. Leur ennui ressort de la lassitude morale non inspiratrice ; *тоска /toska/* est l'ennui au sens poétique, « moins subtile que le *spleen* [baudelairien], plus traînante aussi, mais qui à *skouka* ajoute le dynamisme du regret et de l'aspiration vague », précise Vladimir Jankélévitch dans sa phénoménologie des sentiments (Au sujet de ces trois types d'ennui, cf. Vladimir Jankélévitch, 1963, p. 73). Souvent nostalgique, cet ennui conditionne une recherche du bonheur car l'attente demeure. La lexicographie russe traduit le mot par « nostalgie », « tristesse » ou « cafard », trois synonymes qui ouvrent néanmoins sur un horizon, voire débouchent sur l'infini ; enfin, *хандра /khandra/* est « plutôt l'hypocondrie, l'ennui viscéral » (Jankélévitch).

Dans un de ses carnets, Anton Tchekhov note cette réplique d'un personnage : « Et moi, j'ai le sentiment que notre vie est déjà finie et que, maintenant, l'ennui et une sous-vie commencent (« Carnet 1, 1891-1904 », in Anton Tchekhov, 2005, p. 52). » Toutefois, les personnages tels Alexandre Vladimirovitch (le professeur), Éléna Andréevna, Sonia, Ivan Petrovitch ou Mikhaïl Lvovitch sont des animaux érotiques, c'est-à-dire mus par des pulsions et par le désir. Ceux-ci évacuent le premier sens du mot *ennui*. Rappelons ce qu'est le désir qui abolit ici l'ennui au sens de *skouka*. Les intensités de plaisir ou de déplaisir sont nomades en elles-mêmes, c'est-à-dire qu'elles glissent d'objet en objet : elles se déplacent. Le glissement du plaisir s'illustre chez Mikhaïl Astrov dans la rencontre fortuite d'Éléna Andréevna Sérébriakov. Son bonheur réalisable, mais irréalisé, est conditionné par l'intensité de plaisir dans un temps anti-*skouka*, si l'on peut dire. Mais pèse sur ce temps plein, prometteur de bonheur, la menace de la révélation de cet amour adultérin, en l'état uniquement virtuel. Le médecin Astrov imagine la vengeance du professeur trompé en proie à la jalousie. Astrov vit au présent mais anticipe toujours l'avenir s'agissant soit d'un bonheur collectif (sa pratique de la médecine et son souci de la forêt) soit d'un bonheur individuel (ses amours). Dans les deux cas, il s'agit d'un bonheur finalisé.

Être et passion (l'amour)

Dans l'adaptation cinématographique d'*Oncle Vania* par Andreï Mikhalkov-Kontchalovski, la musique du compositeur A. Schnittke au début du film est un ensemble composite discordant. Ce serait la métaphore de la discordance des personnages de la pièce – chacun jouant sa partition, ou plutôt son air préféré, dans l'indifférence générale. Le bruitage de G. Korenblum, à savoir des bruits, des sons juxtaposés, qu'un Russe de la décennie 1890 pouvait entendre, se superposent à cette musique sans harmonie pour produire une cacophonie ou tintamarre de la vie. On peut le comprendre comme une métaphore musicale qui condense la tragi-comédie d'Anton Tchekhov, celle des passions contrariées : grincements de la souffrance et cris du malheur. Bref, la musique sans accord correspond aux discordes humaines. Au contraire, le bonheur se manifeste habituellement par l'harmonie, c'est-à-dire une coopération de chacun dans une symphonie... si chacun y met du sien, comme le déclare le bon sens. Nous sommes en présence de la douleur d'aimer sans retour : Sonia se consume en vain pour Astrov qui ne l'aime pas ; lui-même est amoureux d'Éléna Andréevna qui ne sera jamais sa maîtresse. Il pressent d'ailleurs que l'accomplissement de ce bonheur interdit engendrerait une tempête passionnelle dangereuse pour chacun : «[...] je suis persuadé que si vous étiez restée, la dévastation aurait été terrible. Je me serais perdu, moi... et, pour vous aussi, ça aurait mal tourné (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte IV, p. 92).» ; Sérébriakov a d'autres passions (ambition, reconnaissance, pouvoir...) mais il n'aime pas. Fadeur de ne pas aimer. Voïnitski est également éconduit par la même femme. Or aucun désir en commun conduit à la mésentente, à la tristesse (conséquence de la déception) et à l'amertume, voire à la rancune. Les autres personnages ont renoncé à chercher l'amour. Aux heures enchantées, aux élans d'espoir et de joie de jadis succèdent les petits plaisirs de la journée comme jouer des polkas à la guitare, tricoter, boire du thé, etc. On parlera, à leur sujet, de simples attentes ou d'envies d'un bonheur dépassionné conditionné par l'habitude.

Le cas d'Ilia Ilitch Télégouine est exemplaire. Sans passions, il illustre cependant le désir de bonheur pragmatique courant chez les êtres meurtris qui n'attendent pas grand-chose des autres et de la vie. Il est dans l'existence doublement blessé : par les autres et par la nature. En effet, il se présente comme un spécimen de cocu magnifique : « Moi, ma femme, le lendemain des noces, elle s'est sauvée de chez moi avec l'homme qu'elle aimait, par suite de mon physique peu attractif. Après ça, moi, je n'ai jamais failli à mon devoir. Jusqu'à maintenant, je l'ai toujours aimée et je lui suis resté fidèle, je l'aide autant que je peux, j'ai donné tout mon bien pour l'éducation des petits qu'elle s'est fait faire par celui qu'elle aimait. Le

bonheur, je l'ai perdu, mais ma fierté, je l'ai gardée (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte I, p. 19). » Télégouine que personne ne traite avec respect, lui que l'on garde par pitié, et, telle une injustice sadienne, la nature s'en mêle puisqu'il est surnommé La Goufre en raison de sa tare physique (visage vérolé). En dépit des coups du sort, Ilia Télégouine, de surcroît propriétaire ruiné, ne désespère pas, lui qui déclare à la vieille nourrice, précurseur, à son insu, de la méthode Coué : « Que je roule à travers la plaine, Marina Timoféevna, que je me promène dans un parc ombragé, que je regarde cette table, j'éprouve une indicible béatitude ! Le temps est charmant, les petits oiseaux chantent, nous vivons tous dans la concorde et dans la paix – que nous faut-il de plus (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte I, p. 16) ? »

En russe, le patronyme Télégouine formé sur телега /*télégal* signifie « chariot » : en tant que métaphore de son être singulier, il suit la pente des événements avec un certain fatalisme, au gré des obstacles et des objets rencontrés au hasard de sa course, pourvu que ce soit en montant (!). Ilia Télégouine plie son désir aux seuls aléas du monde. Son bonheur n'est qu'empirique puisqu'il découvre par expérience ce qui le rend apparemment heureux. Tout lui procure de la « béatitude » (*sic*), c'est-à-dire un bonheur auquel rien ne semble manquer. Or, il confesse n'être pas heureux. Pour lever cette contradiction existentielle, mentionnons que la sensation seule conditionne son bonheur qu'il juge complet. Mais il ne s'agit que d'« accidents », au sens aristotélicien, à la source d'une satisfaction ponctuelle, de faible intensité, et d'une satisfaction immédiate. Chez Télégouine, nulle passion, nulle aventure périlleuse, qui composent pourtant le sel de l'existence. À l'image de sa guitare, il est une caisse de résonance de la bonne fortune, au sens où la locution adverbiale « par bonheur » signifie « par chance » : *heur* du mot bonheur désigne le succès heureux, favorable, mais aléatoire. Enfin, dans ce monde sans passions, pour remonter quelquefois la pente, il a toujours le spectacle consolateur de quelqu'un de plus malheureux que lui, mentionné : « Et elle [sa femme] ? Sa jeunesse a déjà passé, sa beauté, soumise aux lois de la nature, elle est fanée, l'homme qu'elle aimait est décédé... Qu'est-ce qui lui reste, à elle (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte I, p. 19) ? », sinon les yeux pour pleurer, selon le poncif. Toutefois, avant *Oncle Vania* et *La Mouette*, Anton Tchekhov a envisagé le bonheur amoureux conditionné par la passion.

Être et passion (*bis*). Intertextualité

Une référence cinématographique éclaire *Oncle Vania* : le film *Partition inachevée pour piano mécanique* du cinéaste russe Nikita Mikhalkov-Kontchalovski

(Nikita Mikhalkov-Kontchalovski, 1977) est inspiré par les récits de Tchekhov et l'adaptation de la pièce d'Anton Tchekhov *Platonov* (1880, l'auteur a alors vingt ans) ou *Ce fou de Platonov* (titre retenu par Jean Vilar) qui donnera naissance à *Ivanov* (1887), puis à *Oncle Vania* (1897), suivis d'autres drames. *Partition inachevée pour piano mécanique* met en scène une situation tragi-comique : un coup de théâtre existentiel éclate parmi des personnages burlesques aux existences mornes. C'est encore le temps de l'action qui suggère l'idée de bonheur dans l'horizon de l'être, c'est-à-dire une manifestation de la volonté d'exister et du bonheur d'être. À la fin du film, l'instituteur Mikhaïl Platonov fuit et se fuit. Adulte révolté par l'hypocrisie et la bêtise de ses proches, Platonov refuse la misère des relations humaines. De plus, il est sous le coup d'un douloureux échec affectif. Amèrement déçu par les retrouvailles avec Sofia Voïnitsev (son grand amour de jeunesse n'est plus celle qu'il a aimée), il se précipite vers le fleuve et de désespoir s'y jette pour s'y noyer... Mauvais calcul de l'impulsif désespéré ignorant l'étiage du fleuve : la désillusion maritale devient une banale mais salutaire crise conjugale. Sa femme lui adresse une déclaration d'amour et de bonheur à venir : « [...] Tu es fatigué. Tu vas te reposer. Nous serons de nouveau heureux. Nous vivrons longtemps et la chance nous sourira. Nous connaissons une vie nouvelle, claire, pure... et des gens nouveaux, bons, qui nous comprendront et nous pardonneront. Mais il faut savoir aimer ! Tant que nous saurons aimer, nous vivrons longtemps et heureux. »

Sous l'angle du liement et du déliement, Platonov se délie (en arrière de lui) par le pardon de sa femme Sachenka qui, le réconfortant, met un terme à son errance existentielle, et il se lie (en avant de lui) dans la promesse de bonheur en investissant l'autre salvateur. Ils s'aiment d'un amour inépuisable et inaugurent une vie nouvelle, pleine d'imprévus, du moins supposons-leur, dans un élan d'enthousiasme, un bonheur plénier.

L'amour de sa femme, qui aiguillonne et qui stimule, sauve ce membre de l'intelligentsia. (À son insu, le mot *amor* – « amour » – en latin, unit le préfixe privatif *a-* et le radical *mors*, « mort », soit la négation de la mort). Fin XIX^e siècle en Russie, la torpeur des âmes correspond à l'intelligentsia décadente et apathique dont témoignent *Fumée*, 1867, d'Ivan Tourgueniev et les trois derniers drames d'Anton Tchekhov : *Oncle Vania*, 1897, *Les Trois Sœurs*, 1901, et *La Cerisaie*, 1904, année de la mort de l'écrivain). Platonov qui, au paroxysme d'une crise de colère, a stigmatisé les mœurs de son entourage. Après la surexcitation, le voici épuisé et tremblant. Avec une précipitation inouïe, il s'est employé à démasquer sa nullité et celle des êtres oisifs qui l'entourent. À présent, le juge impitoyable de lui-même et d'autrui sanglote. Point critique, effet de contracture d'une crise existentielle ou, selon la pertinente expression de Friedrich Hegel, « point nocturne de la

contraction de son être (G.W.F. Hegel, 1962, t. I, p. 281) ». Ses larmes de joie et de reconnaissance expriment à la fois le soulagement (angoisse d'abandon), le deuil de son amour passé et l'heureux dénouement, à savoir la joie d'être toujours aimé par son épouse en dépit de sa tentation adultérine.

Demain tout reste possible, même si sur la grand-route du bonheur le couple rencontrera des événements retors. Sans doute Mikhaïl Platonov effacera-t-il l'amertume de ce temps qui a assassiné sa belle au bois dormant pour la transformer en une inconsistante épouse petite-bourgeoise. Le temps assassin n'annule-t-il pas les sortilèges en rabotant corps et âmes ? La varlope du temps rabote les espoirs, les idéaux et les êtres pour produire un univers monotone, triste et malheureux. Ici, les personnages tchékhoviens sont des êtres varlopés, des consciences rabotées, blessées, qui s'efforcent d'oublier leur vacuité par l'exubérance et par le divertissement (au sens de Blaise Pascal). Feignant la joie de vivre, Platonov hurle son désespoir face au vide de son existence et leurs vérités aux médiocres qui l'entourent.

Être et raison

Remarquons que le choix du patronyme, Platonov, est parlant. On associe spontanément Platon à la sortie du monde fantomatique : ces « vains fantômes », ces « riens sans consistance » de la célèbre allégorie de la caverne au début du livre VII de *La République* qui décrit la situation de tout homme privé de clarté, celle délivrée par l'éducation philosophique. Donc la lucidité face aux événements interdit à Mikhaïl Platonov de verser dans les fantasmes, les fantômes consolateurs si répandus de l'amour éternel, sublime ou mièvre, selon la sensibilité et l'intelligence de chacun.

Dans cette profession de foi pince-sans-rire, Anton Tchekhov nous invite à être heureux : « Montez, montez l'escalier qui s'appelle la civilisation, le progrès, la culture, montez, je vous le conseille sincèrement, mais monter où ? Là, vraiment, pas la moindre idée. Au seul nom de cet escalier, la vie vaut d'être vécue » (Anton Tchekhov, 2005, p. 59). Étranger à l'illusion candide, le bonheur de certains personnages tchékhoviens et peut-être de l'auteur lui-même est conditionné par la lucidité, celle du dédoublement réflexif de l'introspection. Dans [*Ce fou de Platonov* d'Anton Tchekhov, la lucidité semble bien être la condition nécessaire d'accès au bonheur à la suite d'une crise psychologique ou d'une crise existentielle bien plus fondamentale.

Être en crise

Suivant l'étymologie, le mot « crise » vient du verbe grec *krinein* qui signifie « juger », « évaluer », « discerner », « trier ». La crise désigne le moment où l'on peut distinguer. Réaliser une critique signifie faire un examen afin de bien choisir. Dans *Oncle Vania*, le malheur, que nous avons assimilé à un varlopage existentiel, peut provenir d'un refus de cette mise à l'épreuve. Au lieu d'une vacance mortifère de l'être dans le conformisme, l'aboulie et/ou la paresse, *Oncle Vania* est la théâtralisation de crises existentielles latentes ou manifestes. Sachant que toute détermination est négation : choisir c'est exclure d'autres possibles, d'où la crise, le conflit, l'angoisse. Oscillant entre quiétude et aventure, entre volonté et désir d'une harmonie avec soi et autrui, l'acte de choisir se révèle délicat en raison des contradictions inhérentes à tout être : tels ceux d'un personnage dostoïevskien, les excès de désespoir de l'oncle Vania sombrent dans la bouffonnerie ; le médecin Astrov sauve ses malades en se perdant dans l'alcool ou, à la fin de la pièce, il manifeste son intention de partir en demeurant assis ; Éléna le repousse mais elle se jette dans ses bras ; Sonia évoque en larmes une vie meilleure. Où se trouve le bonheur ?

Étymologiquement, le mot latin *angustia*, « angoisse », renvoie à l'« étroitesse » ou « espace resserré », mais aussi aux « difficultés » ou à une « situation critique ». Ici, le resserrement concerne le passage étroit de l'être. La prise de conscience des illusions produit une crise angoissante lorsque s'effondre la vénération que Sonia et oncle Vania ont vouée à Sérébriakov. Que le but d'une existence se révèle faux, tous les efforts, toutes les certitudes d'hier deviennent brusquement vains. Ceci pétrifie l'être et l'incline au malheur.

Cesser de se complaire dans le fini et ses illusions, telle est l'exigence de ce bonheur accessible à peu de personnes. Or l'angoisse permet cette ouverture de l'être en devenir. Encore faut-il comme Mikhaïl Astrov, choisissant le plaisir sexuel, ne pas s'orienter vers un mauvais infini. Tandis que le professeur Sérébriakov, qui a oublié d'exister et de créer, ne connaît pas les affres existentielles de la remise en question. Sa vie n'est qu'une mascarade, son bonheur une grimace de vieux pédant devant sa vie fausse. S'adressant à Voïnitski, le sentencieux professeur ne se départit jamais de sa fatuité. Il est toujours prêt à faire la leçon malgré l'abandon de sa chaire à la retraite: « Après ce qui vient d'arriver, pendant ces quelques heures [durant lesquelles son univers a vacillé], j'ai vécu tellement de choses, j'ai tellement réfléchi, que je crois que je pourrais écrire à l'intention de la postérité tout un traité d'art de vivre » (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte IV, p. 93). Déclaration présomptueuse digne d'un petit maître ou d'un petit marquis d'une comédie de Molière. À l'inverse, l'ouverture ontologique conditionne un possible

bonheur pour ceux qui en sont capables. Peu semblent aptes à accomplir un tel effort. Il n'y a pas de héros chez Tchekhov mais une galerie d'antihéros, d'êtres finis et usés qui étalent leur humanité de « toqués » (*sic*) égoïstes. En revanche, les déclarer « inaptes à accomplir un tel effort » rangerait arbitrairement Tchekhov parmi les écrivains désespérés, en contradiction avec le sens de la pièce, nous semble-t-il. En somme, ce défilé va de pair avec la crise existentielle (crise ontologique) vécue dans la tension. Cette dernière transforme notre être, conditionne son avènement et contribue positivement à sa réalisation. De surcroît, elle permet l'accès à un bonheur authentique. Même si celui-ci, répétons-le, est rare au regard de la lucidité sans concession de l'auteur. Résumons l'alternative existentielle dans cette disjonction exclusive: soit le vide existentiel soit un bonheur réalisable après les crises surmontées.

Être, vérité et humour noir

À travers les personnages tchékhoviens se joue l'opinion d'autrui sur la valeur des autres. Se pose aussi la question de notre vraie nature et de notre valeur apparente (conflits entre être et paraître), c'est-à-dire la valeur intrinsèque à chaque être et pas uniquement pour les autres. Cette pièce rencontre la représentation dans la phénoménologie hégélienne. Voici quelques situations dans le déploiement de l'être. Pensons à la lutte pour la reconnaissance des consciences de soi opposées dont l'arbitre est la mort, « ce maître absolu » (Hegel). Se trouve en effet posée la vérité de l'existence jusqu'à la mort, comme l'attentat meurtrier de l'oncle Vania contre le professeur, puis contre lui-même. Notons la reconnaissance hégélienne par le travail choisi par Sonia et oncle Vania.

Tchekhov consigne dans son premier carnet : « Le bonheur et la joie de vivre ne se trouvent pas dans l'argent ni dans l'amour, mais dans la vérité (Anton Tchekhov, 2005, « Carnet 1, 1891-1904 », p. 50) ». Nous accédons alors à cette certitude : le désir de bonheur se confond avec la réalisation de notre vérité. Pour le dramaturge, nous sommes des singularités perdues, la plupart d'entre elles en errance. Toutefois la gravité ludique de l'existence n'implique pas sa dramatisation. Celui qui dramatise sottement la vie en pâtit en engendrant des maux qu'il s'impose à lui-même et à son entourage. Or la drôlerie et l'humour sont un mode économique pour désamorcer les tensions chez ce dramaturge. L'humour pare aussi la tristesse (*toska*) ou pire l'accablement de l'existence (*skouka*). Chacun sait qu'*Oncle Vania* est une comédie pour l'auteur. À la noirceur du monde répond parfois un humour de la même teinte. À ce sujet, observons la correspondance

entre le « ciel couvert » et l'aspect sombre de l'âme lorsque prochainement l'orage éclatera. Choisissons deux exemples humoristiques :

La scène se déroule au jardin. Assise sur la balançoire (symbole du mouvement immobile), Éléna Andréevna lance à la cantonade : « Quand même, il fait beau, aujourd'hui... Pas trop chaud... (Pause.) », Voïnitski lui rétorque : « Un temps à se pendre avec plaisir... » (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte I, p. 23). La noirceur de son âme trouve son antidote dans cette boutade. Le jeu de mots conjure le possible acte suicidaire dans l'hybris (la démesure). Le comique dans le drame de l'existence soulage. Il permet d'affirmer son être face à la pesanteur et/ou au malheur de l'existence. Nous ne sommes pas dans le monde crépusculaire de Samuel Beckett, chez qui le moi se dissout, se désintègre jusqu'à ce qu'il n'y ait plus personne et plus rien. Au lieu du silence final chez Beckett, oncle Vania réplique ; au lieu de la réduction ontologique de l'*ego* jusqu'à l'absence, voire l'anéantissement, Voïnitski déclare bien vouloir se pendre... sans toutefois le désirer.

Tchekhov porte un regard sans complaisance sur la condition humaine dont témoigne, par exemple, la réplique ironique d'Astrov à Voïnitski : « Tu n'es pas fou, tu es tout simplement toqué. Un bouffon de bas étage. Avant, je pensais que tous les toqués étaient malades, pas normaux, et maintenant, l'opinion que j'ai, c'est que l'état normal de l'homme est d'être toqué. Tu es parfaitement normal » (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte IV, p. 86).

Être et environnement

La pièce *Oncle Vania* porte en sous-titre : « scènes de la vie à la campagne en quatre actes ». L'homme ne dépend pas seulement des autres mais, ici, de la forêt. Le médecin Mikhaïl Astrov, ce précurseur convaincu de l'écologie et porte-parole d'Anton Tchekhov, explique avec enthousiasme : « [...] quand je passe devant les bois des paysans que j'ai sauvés de la hache, ou quand j'entends bruire ma jeune forêt, plantée de mes propres mains, j'ai conscience de ce que le climat, lui aussi, est un tant soit peu en mon pouvoir, et que si, dans mille ans, les hommes sont heureux, eh bien, ça sera aussi, un tant soit peu, à cause de moi (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte I, p. 27). »

Avant que la tirade ne soit interrompue par le valet de ferme, le médecin Astrov cherche à communiquer sa joie, son sentiment de bonheur d'être en relation avec la forêt. Étranger au raz-de-marée apathique, ce personnage réalise ses projets. Être heureux, n'est-ce pas tout simplement réaliser un but ? Empli de

bonheur, le médecin Astrov s'en explique : « Quand je plante un jeune bouleau, que je le vois se couvrir de feuilles et se balancer dans le vent, mon âme s'emplit de fierté [...]. » Sa satisfaction personnelle dépasse les limites de la subjectivité (le bonheur égoïste) pour y inclure le bonheur collectif. Le thème est repris tel quel à l'acte suivant. Éléna Andréévna confie à Sonia : « Il plante un petit arbre et il pense déjà à ce que ça donnera d'ici mille ans, il voit déjà devant lui le bonheur de l'humanité (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte II, p. 53-54) ».

Médecin lui-même, Anton Tchekhov a le souci du vivant organique. La forêt n'acquiert-elle pas une dimension ontologique ? L'auteur d'*Oncle Vania* reconnaît la dimension morale du lien à la terre. Le séjour de l'être se situe dans l'aménagement des conditions matérielles indispensables au bonheur champêtre : la forêt nous ouvre à l'être. Heureuse correspondance entre nature, habitat, âme et bonheur.

Qu'est-ce finalement que ce bonheur forestier ? Le bonheur tchékhovien consiste à ne pas oublier, comme le font le citadin et le paysan russes du XIX^e siècle, notre relation à la forêt parce qu'elle porte la profondeur de notre être. Voici la visée existentielle et ontologique, voire politique, du monde naturel par l'homme conscient de la dégradation générale des forêts et de l'abattage des bois. Le désastre écologique de la déforestation, source de malheurs et de désolation, équivaut en termes moraux et politiques à une civilisation en décadence : « Les forêts russes craquent sous la hache, des milliards d'arbres sont tués, on change en désert les habitations des animaux et des oiseaux, les rivières baissent et tarissent, des paysages merveilleux disparaissent sans retour, tout ça parce que l'homme, dans sa paresse, n'a pas le bon sens de se baisser pour prendre son combustible dans la terre (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte I, p. 27). »

La redécouverte et la préservation de la vaste forêt de bouleaux par l'homme assignent une dernière condition à la recherche du bonheur qui inaugure le geste de l'éthique et anticiperait une pré-écologie politique. Dépliant le cartogramme de la région autour du domaine forestier, Mikhaïl Astrov commente dans un long monologue la « dégénérescence graduelle » de l'environnement dans l'histoire récente de la région. Dans la pièce, il s'agit du plus long et du plus vibrant hommage rendu à la nature dégradée par l'homme irresponsable de ses actes et du divorce consommé entre lui et la nature assassinée (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte III, p. 63-65). Chez Tchekhov, le séjour de l'homme appartient à ce domaine sacré qui soutient l'être et la Cité. En conséquence, depuis les soins portés à l'arbuste, lui-même porteur de vie, jusqu'aux sous-bois propices à la rêverie et à

la vie sauvage, la forêt s'élève au rang de lieu heureux de l'être parce qu'elle est la condition de la survie de l'homme et l'antithèse du malheur. En revanche, la mort tragique de la nature conduit l'humanité à son propre anéantissement.

Une lueur d'espoir, ou bonheur tchékhovien, nous sauve de l'obscurité et du désespoir : nous sommes très loin de la géographie du vide dans la pièce de théâtre *Fin de partie* de Samuel Beckett dans laquelle la terre dévastée, sans arbre, ne présente aucun signe de vie. Le désert et le malheur ont envahi l'intérieur des personnages et l'extérieur n'est qu'un monde en ruines et désespéré. En revanche, Anton Tchekhov envisage le bonheur des espèces : le vivant végétal, animal et humain. L'humanité prend alors le visage du bonheur. De plus, elle doit viser l'essentiel. Le nom commun « *essentiel* », formé sur *esse*, infinitif latin du verbe « être », invite l'humanité à se garder d'oublier l'essence de l'existence, en l'occurrence la vérité de l'être dans une nature conservée. Hélas ! Cet idéal est mis à mal par l'observation des dégâts infligés par la paresse humaine. Mikhaïl Astrov s'exclame lucidement, avant de s'alcooliser pour la énième fois : « De rapport immédiat, pur, libre, à la nature et aux gens, il n'y en a plus... Plus du tout ! (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte II, p. 48). » Le médecin relie la détérioration de la nature à celle des rapports humains, effets concomitants désastreux entre l'éradication des forêts et le nivellement de la vie des hommes. En clair, la mort dépossède la nature et l'être humain de leurs possibilités de croître, de vivre et d'être heureux. En lien à la pensée schopenhauerienne d'Astrov, Éléna Andréevna rapporte ce mot : « Parce qu'en vous tous – il a raison ce docteur – vit le démon de la destruction. Vous n'avez pas de pitié pour les forêts, pour les oiseaux, les femmes, pas de pitié les uns pour les autres... (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte I, p. 29) ». Nul n'ignore la place de la pitié dans la philosophie d'Arthur Schopenhauer : « En effet, une compassion sans bornes qui nous unit avec tous les êtres vivants, voilà le plus solide, le plus sûr garant de la moralité : avec elle, il n'est pas besoin de casuistique (Arthur Schopenhauer, 1978 : § 19-4, p. 150) ».

Ontologie et météorologie

Sonia rapporte le raisonnement inductif du médecin M.L. Astrov. Dans la perspective écologique, défendue par ce dernier, pour être, l'humanité nécessite la présence de la nature (flore et faune). Préserver la nature permet à l'être de s'accomplir en étant heureux. La Russie pluvieuse fait le bonheur de certains. Anton Tchekhov consigne dans ses *Carnets* : « Kostia préfère le temps maussade, grisâtre. Quand la pluie tambourine et que les crépuscules tombent tôt, ça lui plaît. Yartsev et Kostia aiment éperdument la Russie. (Anton Tchekhov, 2005,

«Carnet 1, 1891-1904», p. 41) ». Pour d'autres, la Russie pleine de brume et de pluie fait leur malheur: « Ces jours-là le temps était gris et exécration, ce qui dispose au cafard et à la méchanceté. (Anton Tchekhov, 2005, « Carnet 1, 1891-1904», p. 64) ». En revanche, le bonheur s'identifie à la clarté du ciel. Anton Tchekhov fait dire à Irina: « Dites-moi, pourquoi est-ce que je me sens si heureuse aujourd'hui? Comme si j'avais des voiles, et qu'au-dessus de moi s'étalait un immense ciel bleu, avec de grands oiseaux blancs. (Anton Tchekhov, 1967, acte I, p. 424) ». Tchekhov observe toujours l'homme concret et singulier. Dans son anthropologie géographique, qu'on pourrait qualifier de géographie morale, voire ontologique, la recherche du bonheur n'est donc plus uniquement une affaire privée. La pulsation de la «vraie vie» noue vie naturelle, vie authentique, vie éthique et vie culturelle. Dans notre problématique, retenons le bonheur conditionné par l'état de la nature et du climat: « Il dit que les forêts embellissent la terre, qu'elles apprennent à l'homme à comprendre ce qui est beau et lui inspirent une humeur majestueuse. Les forêts adoucissent la rudesse des climats. Dans les pays où le climat est doux, on dépense moins de forces pour lutter contre la nature, et c'est pour cela que l'homme y est plus doux et plus tendre; là-bas, les hommes sont beaux, ouverts, faciles à éveiller, leurs paroles ont de l'élégance, leurs gestes de la grâce. Chez eux fleurissent les sciences et les arts, leur philosophie n'est pas sombre, dans leurs rapports avec les femmes, ils sont d'une élégante noblesse... (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte I, p. 26) ».

À partir de cette humanité météorologique, si l'on peut dire, ne pourrions-nous pas envisager le bonheur collectif comme une détermination vertueuse propre à tel ou tel lieu géographique? Dans *Les Trois Sœurs*, le lieutenant-colonel Alexandre Verchinine parle du vertueux « climat slave »: « Le climat d'ici [un chef-lieu de gouvernement peuplé de cent mille habitants] est excellent, sain, slave. La forêt, la rivière... et des bouleaux, comme là-bas [région de Moscou]. Chers bouleaux modestes, je les préfère à tous les arbres. La vie est bonne ici (Anton Tchekhov, 1967, acte I, p. 430) ». La recherche du bonheur invite à s'éloigner des pays climatiquement hostiles dont la « fournaise » africaine (Anton Tchekhov, 3^e édition 2004, acte IV, p. 97), au profit de contrées tempérées jugées plus heureuses. Ne peut-on pas associer la tempérance des ciels, des terres et de l'âme à l'ataraxie du stoïcisme, doctrine dans laquelle le dramaturge et nouvelliste Tchekhov s'est toujours reconnu ?

Conclusion

La pièce *Oncle Vania* est une mise à plat de désirs en vase clos. Mais dans l'oubli de l'être, les désirs tournent au ralenti. Ils se grippent dans le malheur alcoolisé d'Astrov et de l'oncle Vania. Ainsi Vania et Sonia, pourtant riches de mérites, se claquemurent et planifient leurs existences jusqu'à leur terme. Leurs existences en demi-teinte correspondraient au jeu pianistique de Sergueï Rachmaninov qui considère la musique comme « une sœur de la poésie et une fille de la tristesse ».

Oncle Vania ne manifeste pas toujours une panne des désirs comme chez Ivan Voïnitski ou son beau-frère. Toutefois il n'y a pas d'échappées belles lorsque le flux du désir se tarit. En plus, l'errance de ces personnages se fonde sur le mensonge ontologique (le paraître n'est que le masque dérisoire de l'être) qui conduit, à la fin de la pièce, Alexandre Sérébriakov à fuir précipitamment sa fille Sonia. (Dans le film *Partition inachevée pour piano mécanique*, Mikhaïl Platonov confesse à Dieu : « Maintenant, je sais qu'il suffit de mentir une fois, trahir une seule fois son idéal pour ne plus jamais pouvoir se libérer du mensonge. ») Lui qui a réussi dans la vie et raté sa vie. Perdant le pouvoir, il perd son bonheur étriqué, sa jouissance à dominer des individus soumis. Nous supposons qu'il se retire dans son néant, lui qui n'a pas cessé de vivre en imposteur dans « le vice de l'inessentiel » (Michel Meyer). Finalement, il fut oublieux de la visée originelle de l'existence, à savoir vivre véritablement afin d'être heureux dans la clairière de la forêt, c'est-à-dire dans l'éclaircie de l'être. L'obscurité totale de l'être chez Sérébriakov ou chez Télégouine, lequel vit en sous-sol puisque son âme est enfouie dans le conformisme et l'inertie, voire le fatalisme, rend irréalisable cette éclaircie de l'être. Or l'état dépressif contrecarre le trajet existentiel dont le désir essentiel consiste à vivre un bonheur authentique.

« Ceux qui croient avoir du mérite se font un honneur d'être malheureux, pour persuader aux autres et à eux-mêmes qu'ils sont dignes d'être en butte à la fortune (François de La Rochefoucauld, 1678, maxime № 50, p. 409). » Ne pourrait-on pas reconnaître dans cette maxime de La Rochefoucauld l'expression dissimulée de l'amour-propre de Mikhaïl Astrov, de Sonia et d'Ivan Voïnitski, dit « tonton Jeannot » – les deux derniers sacrifiés à l'égoïsme du professeur. En revanche, les projets individuels et/ou collectifs, par exemple ceux d'Astrov et de Sonia, permettent d'entrevoir des jours heureux en dépit de leurs aspirations contrariées par la promiscuité, l'ennui (*skouka*) ou leurs amours épuisées. Ces personnages contradictoires sont certes désillusionnés, mais pas complètement désespérés. Il demeure une possibilité de bonheur dans toute destinée humaine.

Oncle Vania est une représentation tangible de désirs de bonheur dans une humanité en errance, paresseuse ou impuissante en raison de son vide intérieur. Entre action et nostalgie, entre espoir et désespoir, ce spectacle met en scène les inévitables chagrins qui rongent l'existence et les ratages tragi-comiques. (Lien étymologique entre *toska* (толка) « spleen » et *gryzt'* (грызть) « ronger », cf. Sergueï Sakhno, 2001, p. 110.) Entre passion et encroûtement, entre bonheur rêvé et détresse vécue ou feinte, entre désir et aboulie, le goût de vivre est menacé par le suicide ou le meurtre mais soutenu par la nature préservée, l'humour, la passion, la lucidité et l'espoir d'être authentique. En somme, la vraie vie. *Oncle Vania* n'est pas une pièce théâtrale complètement désespérée. D'ailleurs, un an auparavant, en 1896, le titre de la « comédie en quatre actes » d'Anton Tchekhov, *La Mouette*, est significatif. En effet, en russe, le mot чайка /*tchaïkal* signifiant « mouette » (ou « goéland ») contient le verbe чаять /*tchait'* : « espérer, s'attendre à » et le substantif чаяние /*tchajnié* désigne l'« attente » ou l'« espoir ». En dépit des difficultés d'être, les personnages de Tchekhov conservent le fragile espoir d'être heureux dans le monde de la tragédie quotidienne. Voici confirmé le jugement de l'acteur et metteur en scène Jean Vilar : « Tchekhov n'est pas le Labiche du désespoir (Jean Vilar, 1963, in 1971, p. 7). »

Bibliographie

- Alain, Émile-Auguste Chartier, dit, « Quatre-vingt-un chapitres sur l'esprit et les passions » (1916), in *Les passions et la sagesse*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.
- Freud, Sigmund, *Le Malaise dans la culture*, traduction par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris, Éditions Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995.
- Grappin, Pierre, *Groß-Wörterbuch, Deutsch-Französisch*, Paris, Larousse, 2^e éd. 2007.
- Grenier, Roger, *Regardez la neige qui tombe. Impressions de Tchekhov*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », N° 2947, 1992 et 2017.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Correspondance*, traduction de l'allemand par Jean Carrère, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1962, t. I, 1785-1812.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'aventure, l'ennui et le sérieux*, Paris, Éd. Aubier-Montaigne, coll. « Présence et Pensée », 1963.

- La Rochefoucauld (François de), « Maximes » (édition hollandaise de 1664), in *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, réédition 1980.
- La Rochefoucauld, François de, « Réflexions ou sentences et maximes morales » (édition de 1678), in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, maxime № 49, p. 409.
- Marcel, Gabriel, « Esquisse d'une phénoménologie de l'avoir » (communication faite en novembre 1933 à la Société philosophique de Lyon), in *Être et avoir*, Paris, Éditions Montaigne et Ferdinand Aubier, coll. « Philosophie de l'esprit », 1935.
- Meyer, Michel, *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, Éditions Presses universitaires de France, 2003.
- Mikhalkov-Kontchalovski, Andreï, *Oncle Vania*, URSS [Russie soviétique], 1970, durée 90 minutes.
- Mikhalkov-Kontchalovski, Nikita, *Partition inachevée pour piano mécanique*, Sovexportfilm, production Mosfilm (URSS) [Russie soviétique], 1977, distribution Film à film, collection « Chefs-d'œuvre du cinéma soviétique », 100 minutes, version originale sous-titrée.
- Sakhn, Sergueï, *Dictionnaire russe-français d'étymologie comparée. Correspondances lexicales historiques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, p. 110.
- Schopenhauer, Arthur, *Le fondement de la morale*, traduction par A. Burdeau, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, coll. « Bibliothèque philosophique », 1978.
- Tchekhov, Anton Pavlovitch, « La Mouette », traduit du russe par Elsa Triolet, in *Œuvres*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- Tchekhov, Anton, *Oncle Vania*, traduit du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Éditions Actes Sud, coll. « Babel », 3^e édition 2004.
- Tchekhov, « Les Trois Sœurs », traduit du russe par Elsa Triolet, in *Œuvres*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- Tchekhov, *Carnets*, traduit du russe par Macha Zonina et Jean-Pierre Thibaudat, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2005.
- Vilar, Jean, « Préface » (1963) à *La Cerisaie* suivie de *La Mouette* de Tchekhov, Paris, Éd. Le Livre de poche, № 1090, 1971, p. 7.

На русском языке [En russe]

- ЧЕХОВ, АНТОН, Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни в четырех действиях. [ТШЕКHOV (Anton), *Oncle Vania*. Scènes de la vie du village en quatre actes.] <https://ilibrary.ru/text/972/p.1/index.html>

ЩЕРБА, Лев Владимирович, и МАТУСЕВИЧ, Маргарита Ивановна, Русско-французский словарь, Москва, издательство "Русский язык", 1977. [ŠČERBA, Lev Vladimirovitch, et MATOUSSEVITCH, Margarita Ivanovna, *Dictionnaire russe-français*, Moscou, Éditions « Langue russe », 1977.]

Коллектив авторов, Большой русско-французский словарь, Москва, МЦНМО, 2020. [Collectif d'auteurs, *Grand dictionnaire russe-français*, Moscou, MCCME, 2020.]

Articles, comptes rendus et traductions

« L'analyse du temps et son interprétation chez Mircea Eliade », *Dialogue*, revue d'Études roumaines et des traditions orales méditerranéennes, № 8 : « Mircea Eliade aujourd'hui », Montpellier, Éditions Université Paul Valéry, 1982, p. 11-37.

« Esquisse pour une interprétation freudienne et orwellienne du pouvoir », *Le rôdeur*, la revue du Prisonnier, Saint-Étienne, Éditions Le rôdeur, № 10, 1992, p. 7-10.

« Fantasmagorie », *Homo*, psychologie, éducation, anthropologie, № 32 : « Psychologie du vieillissement », Toulouse, Éditions Presses universitaires du Mirail. Université de Toulouse-Le Mirail, 1993, p. 141-155.

« Le cri silencieux de l'ange », *Figures*, cahiers du Centre de recherche sur l'image, le symbole, le mythe, № 11 : « L'ange romantique », Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1994, p. 123-150.

Michael H. Mitias, "Another look at Hegel's concept of Punishment", *Hegel-Studien*, Bonn, tome XIII, 1978, p. 175-185 ; traduction par C. Talin : « Un autre regard sur le concept hégélien de châtiment », *Revue internationale de philosophie et de criminologie de l'acte*, université Panthéon-Assas (Paris II), coll. « Constats et prospective », № 5-6, 1994, p. 9-23.

« La pensée du châtiment chez Hegel. Bibliographie critique », *Revue internationale de philosophie et de criminologie de l'acte, op. cit.*, № 5-6, 1994, p. 25-46.

« Ontologie criminelle chez Dostoïevski », *Revue internationale de philosophie et de criminologie de l'acte, op. cit.*, № 7-8, 1995, p. 7-19.

« De l'infanticide en Chine au XVIII^e siècle. Les rapports à la "sociologie" de Montesquieu », *Philosophiques*, revue de la Société de philosophie du Québec, vol. XXII, № 1, printemps 1995, p. 79-93.

Daniel Welzer-Lang, Lilian Mathieu et Michaël Faure, *Sexualités et violences en prison*, Observatoire international des prisons, Lyon, Aléas éditeur, 1996. Compte rendu de C. Talin dans *Revue internationale de philosophie et de criminologie de l'acte, op. cit.*, № 9-10, 1996, p. 255-257.

Joseph Masheck, "Mondrian the New Yorker", in *Artforum*, t. XIII, № 2, octobre 1974 ; présentation, traduction et notes par C. Talin : « Mondrian, le New Yorkais », *Figures*

- de l'Art*, revue d'esthétique, « Critères et enjeux du jugement de goût. Critique et éloge de la critique », numéro spécial, N° 2, 1994-1996, Mont-de-Marsan, Éditions SPEC, 1996, p. 361-372.
- « De l'infanticide en Chine au XVIII^e siècle. Considérations sur les facteurs sociaux », *Philosophiques*, revue de la Société de philosophie du Québec, vol. XXIV, N° 1, printemps 1997, p. 90-125.
- Lygia Négrier-Dormont et Stamatios Tzitzis, *Criminologie de l'acte et philosophie pénale. De l'ontologie criminelle des Anciens à la victimologie appliquée des Modernes*, préface par Hans-Albrecht Schwartz-Liebermann von Wahlendorf, postface par George C. Christie, Paris, Éditions Titec. Librairie de la Cour de cassation, 1994, 182 p. Compte rendu de C. Talin dans *Philosophiques*, revue de la Société de philosophie du Québec, vol. XXIV, N° 1, printemps 1997, p. 203-206.
- Stamatios Tzitzis, *La Philosophie pénale*, Paris Éditions P.U.F., coll. « Que sais-je ? », N° 3043, 1996, 127 p. Compte rendu de C. Talin dans *Philosophiques*, revue de la Société de philosophie du Québec, vol. XXIV, N° 1, printemps 1997, p. 206-208.
- « Je ne joue plus. Réflexion sur l'anthropologie augustinienne », Longueuil (Québec, Canada), Éditions Collège Édouard-Montpetit, vol. 10, N° 1 : « Écriture et confessions », automne 1999, p. 107-127.
- « Baretti voyageur », *Horizons philosophiques*, Longueuil (Canada), *op. cit.*, vol. 11, N° 1 : « L'amodernité de la photographie ? », automne 2000, p. 71-98.
- « Mises en perspective critique de la valeur cartésienne du vrai », *Horizons philosophiques*, *op. cit.*, vol. 12, N° 2 : « Valeurs et modernité », printemps 2002, p. 1-31.
- « La métaphysique condillacienne de l'animal », ouvrage collectif, *L'homme et l'animal*, classes préparatoires aux grandes écoles scientifiques, français-philosophie ; imprimerie de Fédala (Maroc), 2005, p. 73-110.
- « Le tourniquet des signifiants », Études francophones, dossier plurithématique, université de Louisiane à Lafayette (États-Unis d'Amérique), vol. 20, N° 2, automne 2005, p. 89-99.
- « Un témoignage vivant : Marcel Spada en différé », *Var et poésie*, N° 7, Toulon, Éditions Université du Sud Toulon-Var, 2010, p. 43-45.
- « Les portes de l'Éros imaginaire », *Espace Prépas*, *op. cit.*, N° 139, 2011. (En ligne.)
- « Le fou, le primitif, l'enfant : que nous apprennent-ils de la société ? », *Espace Prépas*, *op. cit.*, N° 139, 2011.
- « Les conditions de la moralité dans les *Considérations* de Fichte », *Diotima*, Review of Philosophical Research, Publications of the Hellenic Society for Philosophical Studies : « Questionnements sur l'éthique, questionings on ethics », Athens [Athènes, Grèce], N° 42, 2014, p. 90104- et résumé français-anglais, p. 196.

- « L'association d'idées dans la dissertation de culture générale », *Espace Prépas*, le magazine des classes préparatoires aux grandes écoles de management, Éditions Audencia business school, N° 165, mars-avril 2016, p. 113-117.
- « Paroles des choses chez Heidegger », *Espace Prépas, op. cit.*, N° 170, mars-avril 2017, p. 118-121.
- Stamatios Tzitzis, *L'Incantation sadienne entre la force et le droit*, Laval (Canada), Éditions Presses de l'Université de Laval, coll. « Dikè », 2016, 259 pages. Compte rendu de C. Talin dans *Φιλοσοφία [Philosophie], Επετηρίδα του Κέντρου Ερευνών της Ελληνικής Φιλοσοφίας [Annuaire du Centre de recherche en philosophie grecque]*, Αθήνα [Athènes], Ακαδημία Αθηνών [Académie d'Athènes], N° 47, 2017, p. 302-306.
- « La mémoire et la mer, une mémoire en mosaïque », *Espace Prépas, op. cit.*, Éditions Studyrama & EM Normandie business school, numéro complémentaire : « Singulières mémoires », avril 2019, p. 24-28.
- « Justice et rhétorique à la Parousie chez saint Augustin », *Pouvoir, rhétorique et justice*, coll. « Polen – Pouvoirs, lettres, normes, N° 16 », Paris, Éditions Classiques Garnier, 2019, p. 145-157.
- Depuis 2007, contributeur régulier dans l'anthologie nationale coéditée par Espace Prépas-Studyrama & Audencia, collection « Les textes du sujet », portant sur le thème annuel de lettres et de philosophie (ex-culture générale) en classes préparatoires économiques et commerciales de seconde année.

Articles mis en ligne par le magazine Espace Prépas

<https://grandes-ecoles.studyrama.com/espace-prepas/lire-espace-prepas>

« La "vraie vie" chez Rimbaud et Hegel », septembre 2010, mise à jour janvier 2017.

<https://grandes-ecoles.studyrama.com/espace-prepas/concours/ecrits/hggmc/esh/economie/la-vraie-vie-chez-rimbaud-et-hegel-3303.html>

« Les portes de l'Éros imaginaire », septembre 2011, mise à jour janvier 2017.

<https://grandes-ecoles.studyrama.com/espace-prepas/concours/ecrits/hggmc/esh/economie/les-portes-de-l-eros-imaginaire-3374.html>

« Corrigé de dissertation de culture générale (inédit) », novembre 2016, mise à jour janvier 2018.

« Le fou, le primitif, l'enfant : que nous apprennent-ils de la société ? », novembre 2011, mise à jour janvier 2017.

<https://grandes-ecoles.studyrama.com/espace-prepas/concours/ecrits/hggmc/esh/economie/le-fou-le-primitif-l-enfant-que-nous-apprennent-ils-de-la-societe-3385.html>

« Une mise en perspective spatiale du film *Vol au-dessus d'un nid de coucou* », janvier 2014, mise à jour août 2017.

« Quelle nature dans la ville ? », octobre 2015, mise à jour avril 2017.

« Le corps de Socrate », 2018.

« Enjeux philosophiques du concept de finalité dans le *Discours de métaphysique* de Leibniz », 2018.

« La mémoire et la mer, une mémoire en mosaïque », février 2019.

Ouvrage

Anthropologie de l'animal de compagnie. L'animal, autre figure de l'altérité, Éditions L'Atelier de l'Archer, coll. « Questions de temps », mars 2000, 143 pages. Diffusion : Paris, Presses universitaires de France.

L'Histoire dans le récit de filiation, une enquête vers une nouvelle quête de soi

Yvette NASR
Université arabe

Résumé

Entre le passé et le présent s'installe l'Histoire. Après des moments de rupture avec le passé, le moment contemporain vient (re)tisser le lien brisé avec les époques révolues dans le souci de communiquer avec les origines et de comprendre les raisons de ses différentes inquiétudes. Ce voyage dans le passé se réalise par le biais d'une intertextualité qui noue ensemble investigation historique et filiation généalogique. D'ailleurs, il nous semble essentiel de savoir d'où rejaillit ce besoin de replacer l'Histoire comme thème majeur dans la littérature contemporaine et par suite de détecter ses implications dans l'écriture de soi. Le romancier Pierre Bergounoux appartenant à la génération de l'après-guerre justifie son recours à l'enquête historique. Il écrit à cet effet dans le *Bois du chapitre* : « Une heure vient où nous avons à regarder en arrière, à y mettre de l'ordre, sous peine de ne pouvoir plus aller de l'avant [...] ». (Bergounoux, 1996, p. 35) Charles Juliet dans *Lambeaux* (1995) et Claude Simon dans *L'Acacia* (1989) ont dressé à leur tour une enquête pour remonter l'Histoire des ancêtres en vue de comprendre ce qu'ils ont vécu. Une démarche qui leur semble essentielle dans leur parcours de quête de soi.

Mots-clefs : Le récit de filiation, l'Histoire, l'intertextualité, la littérature contemporaine, l'enquête, la quête de soi.

Abstract

Between the past and the present lies history. After moments of rupture with the past, the contemporary moment (re)weaves the broken link with bygone eras in the desire to communicate with the origins and to understand the reasons

for its various concerns. This journey into the past is carried out through an intertextuality which ties together historical investigation and genealogical filiation. It seems essential to us to know where this need to reposition History as a major theme in contemporary literature comes from and therefore to detect its implications in self-writing. The novelist Pierre Bergougnoux, belonging to the post-war generation, justifies his use of historical investigation. He writes to this effect in the *Wood of the chapter*: “An hour is coming when we have to look back, to put things in order, otherwise we will no longer be able to move forward [...]”. (Bergougnoux, 1996, p. 35) Charles Juliet in *Lambeaux* (1995) and Claude Simon in *Acacia* (1989) in turn carried out an investigation to trace the history of their ancestors in order to understand what they lived. An approach that seems essential to them in their quest for self.

Keywords: The story of filiation, History, intertextuality, contemporary literature, investigation, the search for oneself.

La littérature contemporaine fait preuve d'une prodigieuse vitalité en inventant des formes nouvelles d'écriture de soi. Née dans les années 80 du siècle précédent en réaction à l'époque moderne dominée par le structuralisme, elle s'engage de plus en plus dans les méandres d'un monde angoissant et en constante mutation. L'écriture du monde, de soi, du réel, de l'Histoire et de la mémoire seront ses préoccupations principales en réaction au Nouveau roman. Celui-ci qui a longtemps exclu le sujet finit par le radopter par son fondateur Alain Robbe-Grillet ainsi que par d'autres comme Nathalie Sarraute, Marguerite Duras au début des années 80. Une nouvelle période esthétique commence à se dessiner avec un goût accru du roman qui demande à revisiter le passé et à reconquérir l'Histoire.

La multiplication de récits de guerre à l'époque contemporaine tranche alors sur un long silence. Cette absence est due principalement au temps des « trente Glorieuses » où tout l'effort social et culturel tend à éloigner les années noires ramenées par la Seconde Guerre mondiale car l'entreprise de reconstruction d'un pays ruiné par la guerre, comme la France, s'accommode mal au regard en arrière. En outre, la littérature contemporaine se démarque, selon Dominique Viart, par un intérêt accru pour la singularité des vies aussi bien dans la biographie historique que dans la biographie littéraire. Le retour du biographique est devenu possible grâce à une « déstabilisation des certitudes et des frontières disciplinaires ». (Dosse, 2005, p. 72) Ce qui se manifeste par l'éclatement des genres littéraires traditionnels qui ouvre la voie à la valorisation de la catégorie du récit. Serge Doubrovsky montre dans *Fils* (1977) ce souci de l'ascendance.

En outre, vers la fin des années soixante-dix, la présence de l'Histoire comme thème majeur du roman que la littérature moderne avait abandonné depuis Dorgelès, Barbusse, Drieu et Céline, réapparaît. À cet égard, Dominique Viart décrit, en 1999, dans un article intitulé « Filiations littéraires », l'émergence de ce genre d'écriture de soi qu'il propose de nommer « récit de filiation » l'inscrivant depuis les années 80. Défini par son fondateur comme « autant d'investigations historiques qui prennent en charge les silences familiaux et s'attachent à redonner des mots aux pages blanches de l'histoire, (...) [il] articule une double exigence : restituer les figures parentales dans une célébration qui emploie fréquemment un lyrisme assourdi et se constituer à travers le geste même de cet hommage dans une renégociation critique et fidèle de son héritage ». (Demanze, 1999, *Atelier critique*, pp. 1-5) On cite comme exemple *La Place* (1983) d'Annie Ernaux avec la domination de la présence paternelle ou *Vies minuscules* (1984) de Pierre Michon qui déplace l'investigation de l'intériorité vers celle de l'antériorité pointant ainsi un infléchissement vers une nouvelle écriture de soi. Ainsi l'écriture contemporaine se nourrit non seulement de l'écriture elle-même dans un dialogue incessant avec les œuvres d'autrefois mais aussi, de l'investigation historique à travers l'autre, à la recherche d'une voix et d'une voie personnelles.

Suite à ce besoin d'investigation de l'Histoire, le questionnement qui se présente est de savoir quelle Histoire du passé l'écrivain contemporain tente d'interroger. Il nous semble que la réflexion de l'historien et philosophe Benedetto Croce y répond en soulignant, dès 1890, que « toute Histoire est contemporaine ». (Croce, 1991, p. 72) Il évoque ainsi la résonance permanente de l'Histoire sur le présent, résonance qui pourra toujours lui apporter du sens. C'est que l'Histoire a fondamentalement une fonction révélatrice et rédemptrice. Pour Jean Rouaud, « la guerre de 14 est l'évènement fondateur de notre époque ». (Viart, 2005, p. 131)

Ainsi, pour un écrivain contemporain, le recours à l'Histoire, principalement aux évènements de la Première et de la Seconde Guerres mondiales, devient un chemin incontournable pour faire son histoire. Nous allons voir dans cette étude comment Claude Simon dans *L'Acacia* et Charles Juliet dans *Lambeaux* privilégient dans leur écriture de soi cette étroite relation qui noue l'Histoire comme l'ensemble d'évènements collectifs souvent liés à la guerre avec l'histoire de la souffrance des hommes. L'Histoire devient ainsi un aspect majeur de la littérature contemporaine qui traite de l'écriture du réel. La finalité de cette recherche sera d'apporter un nouveau regard sur un nouveau genre d'écriture de soi par le biais de l'investigation historique : un regard synthétique sera porté sur la nature de la quête identitaire que chaque écrivain a effectuée.

Problématique et questionnements

La problématique posée dans notre étude portera sur l'efficacité de l'interrogation de l'Histoire et de la restitution des figures du passé dans une entreprise de quête de soi débouchant sur la reconstruction de son identité déchirée.

Par conséquent, les questions qui se posent tentent de savoir dans quelle mesure les deux écrivains s'identifiant comme orphelins de guerre pourront aboutir à l'écriture de leur récit ; et, par suite à la reconstruction réussie de leur identité, le cours de la transmission de l'héritage se voyant tout d'un coup brisé par un deuil prématuré d'un parent, le père dans le cas Claude Simon et la mère chez Charles Juliet :

- Comment un écrivain qui n'a pas connu son parent décédé pendant la guerre peut-il le raconter ? Et quel sera l'effet de l'investigation historique sur l'entreprise de la quête de soi dans la reconstruction de l'identité et du parent et de la sienne ?
- Et, à ce point, le rôle de la fiction vient-il altérer cette recherche vraie et sincère ou au contraire comblera-t-il le silence et les non-dits de l'Histoire ?
- Enfin, l'écrivain du récit de filiation est-il toujours dominé par le sentiment de devoir hériter et transmettre (classes, biens, cultures, noms, religion...) aux générations ultérieures ? Ou bien sa connaissance du passé le libèrera-t-elle en le rendant responsable de son choix quant à quoi hériter et transmettre de l'Histoire ?

Ainsi, de ces questionnements, émergent plusieurs hypothèses :

L'Histoire interrogée tracerait la meilleure piste dans l'entreprise de la connaissance de soi à partir de la connaissance de l'histoire de ses ascendants pendant la guerre et de leur vécu.

La fiction aidant à pallier les silences des parents et à imaginer les figures parentales à parts ignorées embellirait l'image de soi et de l'autre disparu : il en résulte une identité nouvelle et de soi et de l'autre.

Le récit de filiation se poserait à ses adeptes comme une renaissance dans une promesse de création d'une identité nouvelle et affranchie.

Enfin, si le récit de filiation est l'histoire de tout un chacun, sujette aux mutations de tous genres, il serait cette histoire de l'Histoire mettant en doute

tout livre d'Histoire savante. Et à ce niveau, la connaissance de l'Histoire ouvrirait le chemin à des interprétations différentes à la fois formatrices et libératrices du passé douloureux.

Le récit de filiation entre Histoire et histoire

En effet, il convient de saisir les différents sens attribués à ce terme « histoire » par la consultation de quelques références relatives. Selon le dictionnaire français, le *CNRTL*, l'ambivalence du terme est frappante : outre la différence de domaine d'analyse relatif aux deux volets (collectif et individuel), on souligne une divergence d'objets : le premier recouvre un caractère scientifique « rigoureux », « science qui étudie », ce qui relève de l'objectivité ; le second caractérise la personnalisation et la particularité des faits concernant un individu, domaine propre à la subjectivité. Ainsi, étant donné la divergence de ses objets, une distinction scripturale et sémantique s'avère essentielle. L'Histoire en H majuscule aura pour sens recherche et réservoirs d'évènements historiques par rapport à l'histoire en h minuscule. Cette dernière sera conçue pour notre étude comme le récit de vie propre à un individu et la série des évènements qui lui reviennent. Ces évènements seront souvent impactés par les contingences de « l'Histoire ». Cette distinction est étayée également par les théories du narratologue Gérard Genette. Celui-ci a distingué entre l'histoire comme succession d'évènements rapportés par le récit et le récit comme énoncé narratif. (Genette, 1972, p. 71-73)

Dès lors, les écrivains de cette nouvelle vague de productions remontent avec leur doute et leur soupçon dans le passé, le leur ou celui d'un autre. Ils soulignent dans ce mouvement leur goût pour l'auto-analyse dans une position indécise entre l'histoire et la fiction. Le récit de filiation devient cette forme d'écriture de soi qui décrit une tendance dans l'écriture personnelle contemporaine face à l'effondrement de repères historiques, moraux ou idéologiques. Il consiste à retourner à l'autre dans le questionnement sur l'identité. Cet autre se présente soit comme un parent biologique ou un ancêtre lointain [...] qui se lie à lui par un héritage réel ou fictif (Viart, 1999, pp. 123, 127, 128) le faisant poser des questions sur son passé.

Ainsi, le récit de filiation dispose de cette singularité de tourner autour de la relation rompue entre le « moi » situé dans le présent et « l'Autre » situé dans le passé. Il met en avant l'idée de la suite des générations ainsi que celle de la transmission d'un héritage familial, historique, artistique ou autre. En ce sens, Charles Juliet se présente dans son récit comme doublement endeillé : tout d'abord par l'abandon de ses parents, une famille adoptive le reçoit à l'âge de

trois mois ; puis par la mort de sa mère biologique dans un hôpital psychiatrique, l'enfant Juliet avait sept ans. Dans les années 40, la Seconde Guerre mondiale vient d'éclater, l'occupant allemand ne nourrit pas les malades. Par conséquent, sa mère meurt de faim et de solitude, à l'âge de 38 ans, silencieusement, au fond de sa cellule. (Juliet, 1995, pp. 87-88)

De son côté, le professeur et critique Laurent Demanze propose une première tentative, après Dominique Viart, d'une conceptualisation plus systématique de la filiation. (Demanze, 2008, Encres orphelines, art.) Il avance deux caractères majeurs du récit de filiation : l'expression d'une crise de transmission intergénérationnelle entamée par le modernisme et celle d'une mélancolie du sujet blessé par la rupture avec son passé. C'est le cas de Claude Simon qui cherchera des interprétations poussant une filiation généalogique d'ancêtres guerriers à mourir sur le champ d'honneur. Ils sont faits prisonniers comme le brigadier ou bien sont tués comme son père et ses ancêtres : « ébahis et impuissants, le père et tout un groupe d'officiers tombent sous les assauts d'une puissance imprévue. » (Simon, 1989, p. 55)

Cependant, les difficultés à connaître l'Histoire continuent à l'époque contemporaine. Liées à la mort du père pendant la guerre de 14, dans le cas de Claude Simon, ou à celle de la mère pendant l'Occupation allemande, dans le cas de Charles Juliet, ces difficultés deviennent source d'un « récit contemporain qui investit mélancoliquement le temps des origines ». (Demanze, compte-rendu *in Acta fabula*, 2008, p. 1/10)

L'Histoire chez Claude Simon : un legs familial mal transmis

Avec le récit de filiation le regard contemporain cesse alors d'être uniquement introspectif et prospectif comme aux temps de la modernité. La compréhension du présent pour Claude Simon ne peut se faire sans un détour vers les moments révolus de l'Histoire. Il interroge les années qui se sont écoulées et enquête en amont sur les existences qui ont précédé. Son désir de s'affranchir de son héritage historique – étant le descendant d'une famille de « guerriers » – est une manière de dénigrer à la fois une partie de son héritage culturel, à savoir, la culture maternelle « chrétienne ». Son but ultime est de rendre sa mère – comme représentante de la bourgeoisie essentiellement guerrière appartenant à une « sorte d'aristocratie, de caste » (Simon, 1989, p. 283) responsable du sort fatal du père. En d'autres termes en culpabilisant la mère et victimisant le père, le narrateur révèle sa propre et amère vérité.

En effet, *L'Acacia* présente un exemple conflictuel entre l'individu « moderne » et celui contemporain. Le premier s'affirmant au 19^e siècle comme un être volontairement solitaire s'inventant une identité par la récusation critique des héritages et des traditions du passé qu'il considère comme autant d'entraves au déploiement de sa liberté individuelle est incarné par le père. Celui-ci d'origine paysanne trahit ses traditions en épousant une bourgeoise issue d'une famille essentiellement guerrière et contracte le même sort de ses ascendants étant décédé comme eux à la Guerre « de 14 ». Cependant l'individu contemporain représenté par le fils Claude Simon s'éprouve désormais au 20^e comme un être esseulé, dépossédé des repères et des identifications que lui proposaient autrefois les communautés parentales, faute de la disparition des parents.

Aussi énonce-t-il cette action sublimée du refus de l'héritage maternel par son accès soudain à la maturité d'un jeune homme, maturité acquise pendant son expérience de huit mois comme brigadier à la Seconde Guerre : « soudainement grandi, atteint à toute vitesse le stade de la puberté (l'Évolution commençant à la première attaque d'avions), puis d'hommes faits (l'unique jour où ils avaient pu se battre, [...]) ». (Simon, 1989, p. 45) Il s'agit d'un éveil produit après un aveuglement de vingt-six années vécues dans la famille maternelle bourgeoise et de leurs « clichés ». Son bouleversement est manifesté par un va et vient continu des dates de guerres formant les titres des chapitres de son roman : chapitre I : 1919 ; chapitre II : 17 mai 1940 ; chapitre III : 27 août 1914 ; chapitre IV : 17 mai 1940 ; chapitre V : 1880-1914 ; ... Cette navette entre les différents événements historiques dénonce un effet de brouillage et de fragmentation illustrant remarquablement le déséquilibre du narrateur et son incapacité d'avancer comme s'il était enlisé dans du sable mouvant qui le tire indéniablement en arrière. Ainsi, l'écrivain qui se fait historien adopte sa propre démarche de recherche de la vérité en vue de montrer la convergence des implications historiques des guerres qui se transmettent à travers les générations, s'entrecroisent et se répètent infailliblement.

Dans cette perspective, les récits de filiation viennent mener une enquête sur un legs familial mal transmis. Son tour venu après son père, Claude Simon, prisonnier de guerre, a pu trancher avec cet héritage familial de devoir mourir pour la patrie en s'échappant au camp allemand.

Lambeaux, un corps criblé du silence

D'ailleurs, le problème qui s'impose aux écrivains contemporains est que leurs parents qui ont survécu aux deux Guerres mondiales ont préféré le silence par impuissance de les raconter. Il s'agit d'un passé indicible marqué par les blessures profondes provoquées par les malheurs de la guerre, les camps d'extermination et de concentration ou « d'extermination douce » – dans le cas de la mère de Charles Juliet – que les écrivains de l'époque avaient décidé qu'il valait mieux taire.

Ainsi, à cette rupture avec les années de guerre provenant d'un passé douloureux et l'incapacité à le mettre en mots, les temps modernes consacrent ce silence de l'Histoire dans la littérature par la prépondérance du formalisme et de la linguistique. C'est que, durant les « Trente Glorieuses »,⁸ période qui suivait la Seconde Guerre mondiale, de nouvelles avant-gardes ont régné dans le champ littéraire se souciant peu de l'Histoire, leurs préoccupations étant essentiellement formelles. Le temps était à la reconstruction du pays, la France étant dévastée par deux Grandes Guerres. En conséquence, « la modernité a valorisé le geste de rupture et mis à bas les autorités, brisant le lien ténu que nouait le présent avec son passé ». (Demanze, 2008, prologue à *Encres orphelines*)

Cependant, dans les récits de filiation, l'imagination narrative donnera libre cours à un récit d'un personnage accablé, souffrant surtout du silence, de n'être ni entendu ni répondu. Emprisonnée dans un hôpital psychiatrique, la maman de Charles Juliet a « le mal de la solitude » voulant seulement être visitée ou entendue par quelqu'un : « elle écrit avec rage sur un mur, sur la porte des surveillants, du médecin, en grandes lettres noires dégoulinantes, ces mots qui depuis des jours te déchirent la tête :

Je crève Parlez-moi
Si vous trouviez
Les mots dont j'ai besoin
Vous me délivriez
De ce qui m'étouffe ». (Juliet, 1995, p. 87)

Et ce n'est que vers la fin du livre que le narrateur nous raconte comment il a découvert grâce à ses investigations historiques – en lisant une thèse d'un médecin – la méthode utilisée par les Allemands pour éliminer les malades dans les hôpitaux psychiatriques : l'occupant allemand « met en place la politique qui va viser à éliminer ceux qui, selon lui, appartiennent à une sous-humanité. Dans l'hôpital [...] la mortalité augmente ». (Juliet, 1995, p. 88) :

Ensuite, le récit de filiation très influencé par le développement des sciences humaines précisément la psychanalyse devient une procédure d'un creusement en soi à travers l'autre : le narrateur essaie de creuser les silences de la parole familiale en vue d'en déceler les secrets et les mythes généalogiques. Mais, à la différence de l'autofiction qui présente un mal-être de soi par le biais d'un monologue intérieur selon Serge Doubrovsky : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie. [...] Fiction d'événements et de faits strictement réels », (Doubrovsky, 1988, p. 77) le récit de filiation tente de tirer au clair ce mal-être de soi en dressant une enquête qui s'ajoute à la narration. Cette enquête s'applique à des objets historiques nouveaux : des photographies, des discours, des histoires de famille, des sagas...

En outre, *Lambeaux* de Charles Juliet n'est pas seulement l'évocation de la vie dure que mènent les paysans aux alentours des deux guerres mais aussi, celle de leurs lourdes retombées psychologiques et physiques sur leurs familles. Son grand-père maternel revient presque muet des tranchées, incapable de communication ou de tendresse envers sa famille : « [...] Ce permanent et douloureux besoin de lui parler, de l'interroger sur son enfance, ses parents, sa jeunesse, sur ces terribles années qu'il a passées dans les tranchées. Mais si farouches sont ses silences que tu ne peux articuler le moindre mot ». (Juliet, 1995, p. 27)

Or, ce silence qui pèse lourd sur l'aînée d'une fratrie de quatre filles la plonge de même dans une douloureuse solitude lorsqu'elle est devenue mère, solitude qui entraîne sa tentative de suicide et par suite son enfermement dans un hôpital psychiatrique. (Juliet, 1995, p. 79) Mais, c'est l'Histoire incarnée par l'occupation allemande durant la Seconde Guerre mondiale qui a achevé la jeune mère âgée de trente-huit ans. Les Allemands ont pratiqué l'Extermination douce des malades des hôpitaux psychiatriques : « Une guerre éclair et la France ne tarde pas à sentir peser sur elle la botte de l'occupant. [...] un de ces matins-là, un jour de juillet [...] on constate ton décès. Tu es morte de faim ». (Juliet, 1995, p. 88)

Alors, pour braver le silence qui enveloppe l'existence et la mort des parents, les écrivains du récit de filiation adoptent diverses attitudes. Pour faire son histoire, il ne suffit pas à Charles Juliet de délimiter l'étendue spatiale de l'Histoire. Il lui est indispensable de plonger dans une dimension psychologique et familiale plus restreinte qui délimite l'existence singulière d'une vie à deux mères dont l'existence est secouée par l'Histoire : « [...] un jour, il te vient le désir d'entreprendre un récit où tu parlerais de tes deux mères, l'esseulée et la vaillante [...] ». (Juliet, 1995, p. 149)

Ainsi, dans *Lambeaux*, l'évocation de l'Histoire comme toile du fond du récit de soi met en évidence ses conséquences douloureuses sur le tissu familial et individuel des générations des deux guerres mondiales. La précarité de la vie et le silence dans lequel plongent les soldats une fois revenus des guerres engendrent un lourd manque de communication dans les familles. Ce qui pousse leurs descendants à compenser ce besoin de communiquer dans l'écriture mais aussi, dans le fait de parler à leur place et d'exprimer ce qu'ils n'ont pas pu dire. A cet effet, Charles Juliet, orphelin de mère et élevé par une autre, fait parler dans son récit ses deux mères silencieuses ou non entendues : « l'étouffée et la valeureuse, la jetée-dans-la-fosse et la toute-donnée ». (Juliet, 1995, p. 149)

Il s'ensuit que le récit de filiation n'est pas une écriture autobiographique nombriliste rousseauiste qui s'inscrit dans une tentative de justification. C'est que son auteur préfère au récit rétrospectif linéaire et unifié des fragments de vie morcelés, découpés selon des critères chronologiques et historiques comme chez Claude Simon et Charles Juliet. Car le filtre qu'apporte leur point de vue sélectif éparpille le sujet et marque une rupture avec l'ambition du projet autobiographique soucieux essentiellement de maîtriser un sens global.

Une démarche narrative qui interroge... le deuil

Les deux écrivains interrogent essentiellement leurs parents disparus. Claude Simon adopte l'investigation historique pour comprendre le parcours paternel dans *L'Acacia*. Quant à Charles Juliet, il s'arme du questionnement des figures maternelles pour reconstruire son identité déchiquetée dans *Lambeaux*. En effet, c'est toujours le deuil qui a été le déclencheur initial de l'interrogation historique chez les écrivains de filiation. Ceux-ci tentent de se rechercher en dressant une enquête permettant de restituer les figures du passé. Dès lors, investigation et récapitulation se font par le biais de cette nouvelle écriture de soi permettant aux narrateurs de se réconcilier avec leur passé en faisant vivre leurs parents décédés.

Claude Simon entreprend, dès l'âge de six ans, la recherche d'une partie de soi, tentant de retrouver la sépulture de son père enseveli en 1914. Né en 1913, le narrateur de *L'Acacia* inaugure son roman par une scène le montrant enfant accompagnant sa mère et ses deux tantes dans une vaine recherche du cadavre du père demeurant introuvable. Son interrogation embrasse surtout l'Histoire à caractère fatal et cyclique, responsable surtout de son destin d'orphelin malheureux. Il tâche ainsi de renouer le fil de transmission brisé essentiellement par la mort de son père durant les guerres. De là, le recours à l'interrogation de l'Histoire de

ceux qui ont quitté le monde très tôt devient un parcours incontestable. C'est que l'écrivain des récits de filiation cherche avant tout à reconstruire son identité en partie ignorée en raison des non-dits de l'histoire des ancêtres et de leur mémoire blessée. Pour ce faire, Simon a tiré profit de sa participation à la Seconde Guerre pour comprendre l'existence de son père mal connu. Il y a vu et vécu les mêmes atrocités. Aussi connaît-il les enjeux de la guerre bien plus qu'un historien. Et par ce fait, le romancier qu'il est touchera à la vérité bien plus que ce dernier. De retour chez lui lors de la débâcle de 1940, le brigadier cesse de considérer son père comme un mythe lointain, un héros de guerre qui a donné sa vie pour la patrie sur le champ d'honneur. Ce capitaine appartient désormais aux communs des mortels ; il est une victime de la guerre et mort tout simplement sur le champ de bataille.

Quant à Charles Juliet, il ne manque pas de suivre la même voie, sa mère ayant été mise dans un hôpital psychiatrique seulement un mois après sa naissance à cause d'une tentative de suicide pour y décéder sept ans plus tard. Et à son décès, l'enfant prenant connaissance de son existence et de sa réalité d'enfant adoptif, entreprend une douloureuse investigation familiale, médicale et historique. Il tente en cela de retrouver une identité unifiée ; celle-ci étant déchirée car tiraillée par le fait d'avoir deux mères, deux familles et donc, deux destins et deux existences.

Ainsi, il s'agit principalement pour Charles Juliet et Claude Simon de renouer avec le passé et les époques révolues afin de reconstruire voire même réinventer leur propre genèse. Les deux écrivains y voudraient interroger leurs angoisses et leurs tourments en vue de déterrer des aspects oblitérés et d'en dévoiler les faces effacées. Les figures de l'ascendance, père et ancêtres guerriers dans le cas de Simon, mère biologique et mère adoptive dans le cas de Juliet, deviennent les représentations à partir desquelles une nouvelle identité du narrateur tente de se reconstruire. Celui-ci voudrait au cours de ses enquêtes faire parler ceux qui n'ont pas pu le faire de leur vivant.

L'entreprise de quête de soi : faire son histoire à travers l'Histoire ?

En effet, le but de l'enquête est d'interroger l'Histoire non seulement en vue d'« y mettre de l'ordre » et de comprendre ce qui s'est passé, mais aussi, dans une finalité plus humaine, de solliciter surtout le détail individuel, ce détail dont l'Histoire ne rend pas ou rend peu compte.

Ce n'est que depuis le XVI^e siècle que l'étymologie de l'Histoire désignera enquête, recherche et information dans l'*otopia* d'après l'*historia*, emprunté du latin qui signifie œuvre historique ou objet d'un récit historique. Toutefois elle a pris d'autres significations à travers les siècles.¹⁰ Un tour d'horizon mené par Le Dictionnaire français *CNRTL* nous permet de constater que le sens du terme a évolué depuis son premier usage en XII^e siècle. L'Histoire finit par signifier des récits mensongers ou des points de vue personnels évoqués dans des discours.

Nous remarquons ainsi que le réel et l'imaginaire s'entremêlent pour signifier l'Histoire au cours des siècles. Par suite, il nous semble important de signaler que, même si c'est dans une visée plutôt informative et objective que le terme Histoire s'emploie de nos jours, cette évolution ne nie pas son caractère travaillé, « recherché voire même mensonger ». En d'autres termes, l'Histoire comme « recherche d'évènements » sélectionnés par les historiens devient sujette à des manipulations et à des interprétations diverses selon les tendances des historiens et leurs époques. Pourtant, nous continuons à penser que l'Histoire qualifiée d'« officielle » s'emploie de nos jours comme réservoir d'évènements objectivement archivés dans des documents spécialisés.

Nous retenons alors de cette quête étymologique que le sens de l'Histoire comme recherche menée sur des évènements historiques converge avec le sens de l'histoire comme enquête que l'écrivain de récit de filiation dresse pour appréhender le passé de sa famille. Car, si on reconduit le terme à son étymologie grecque « *historia* » et sa signification « enquête », on comprend que, dans ses deux formes scripturales, elle n'est qu'une investigation, une interrogation, une position de questionnement qui cherche et voudrait savoir.

En l'occurrence, dans le voyage entrepris par l'écrivain vers le passé de sa famille, l'Histoire comme recherche et réservoir d'informations lui est une carte de route précieuse pour une meilleure compréhension des dédales de la vie de ses ascendants. Ce qui justifie la place majeure allouée aux investigations historiques par un écrivain contemporain. Les exemples suivants illustrent remarquablement cette relation étroite que tisse l'écrivain avec l'Histoire.

Dans *Lambeaux* de Charles Juliet, l'Histoire existe dans les livres qu'il consulte à la bibliothèque où il passait des « heures merveilleuses des voyages immobiles ». (Juliet, 1995, p. 148) Il y cherche ce qui lui manque pour édifier son histoire. Pour bien comprendre les circonstances de la mort de sa mère, il lit la thèse historique d'un jeune médecin sur « L'Extermination douce » pratiquée par les Allemands dans les hôpitaux psychiatriques lors de la dernière guerre ».

(Juliet, 1995, p. 145) Ses lectures documentaires lui permettent également d'apprendre qu'« un bébé retiré à sa mère au cours de ses premières semaines subit un choc effroyable ». (Juliet, 1995, p. 152) Ce qui explique sa sensation d'une fracture interne qui le tourmente à jamais. Ainsi pour Charles Juliet, emprunter la voie de l'Histoire comme recherche à la manière d'un historien s'avère le parcours inévitable pour se connaître et ensuite pour écrire son récit de vie.

Dans *L'Acacia* de Claude Simon, l'Histoire a taraudé la vie du narrateur. Fils d'un capitaine mort pendant la Première Guerre, il participe, sans enthousiasme, à la Seconde. Ainsi il fait son histoire au rythme de la grande Histoire qui a décidé de toute son existence. Pour comprendre ce qui s'est passé dans la bataille de Jaulnay, il est au rendez-vous avec les archives signalant le nombre de soldats morts depuis le 22 août 1914 jusqu'au 27 du même mois, le jour de la mort de son père, le capitaine. Par la suite, son enquête poursuit sa course « folle » moyennant une perspective désordonnée d'investigation et non selon un ordre chronologique d'un journal de vie : il évoque ainsi son engagement dans la Seconde guerre et son évasion en 1940 pour revenir à son enquête sur les événements de 1918 puis ceux de 1914, ceux de 1910 et finalement de 1940. Profondément intrigué par la Première Guerre, il veut mesurer à la fois la violence et l'insignifiance des combats dont l'un d'eux a emporté son père. Le détail individuel dépasse le monde de nombres des archives¹¹ pour humaniser un fait qui a bouleversé l'existence d'une famille. En un instant de l'Histoire, une épouse est devenue veuve et un enfant âgé d'un an, orphelin.

Ainsi, l'Histoire, par le biais de son caractère de recherche apporté par l'analyse étymologique, rejoint l'écriture de la propre histoire. Mais, si l'étendue de l'Histoire atteint la dimension sociologique notamment celle des classes dans *L'Acacia* et de la précarité de la vie paysanne de sa famille maternelle dans *Lambeaux* aux alentours des deux Guerres mondiales : « Le plus souvent, la mère est dehors dans les champs, à travailler avec le père. Toi, [sa mère jeune fille] rivée à la maison, très tôt astreinte aux soins du ménage, aux multiples tâches liées à la vie de la ferme », (Juliet, 1995, p. 13) elle la dépasse parfois pour recouvrir la dimension psychologique : « A trois mois, l'âge de mon suicide » correspond à l'âge de l'adoption de l'enfant Juliet par la nouvelle famille.

Ainsi, l'interrogation de l'Histoire revêt chez tous les auteurs « la forme d'une anamnèse familiale mélancolique au goût de cendre [...] entre transmission brisée et héritage en miettes ». (Demanze, 2008) Pour l'un ou l'autre des écrivains

marqués par des expériences singulières provoquées par l'Histoire, « l'utilité symbolique » de leurs textes réside dans ce travail sur soi que ceux-ci pourraient faire faire au lecteur. Mais aussi, l'enquête que les écrivains mènent sur la vie de leurs ascendants souvent disparus en silence et sans laisser de traces vient en appui à l'importance symbolique de ces œuvres par le travail sur soi en particulier. Ce travail de creusement en soi implique autant l'écrivain que son lecteur. Cette démarche individuelle tâche de trouver des réponses au problème auquel s'affronte l'écrivain de récit de filiation dans sa tentative de comprendre ce qu'ont vécu ses ascendants disparus silencieusement. Il s'agit de la réalité choquante que présente Charles Juliet concernant les malades des hôpitaux psychiatriques sous l'occupation allemande enfermés dans leur univers clos, coupés du monde et laissés sans nourriture : « *L'Extermination douce* pratiquée par les Allemands a provoqué la mort de faim de quelque quarante mille personnes [...] ils avaient fini par manger des racines, des branches, [...] ». (Juliet, 1995, p. 145) Selon Laurent Demanze, « le passé devient l'objet d'une expérience qu'il s'agit de faire revivre pour pouvoir se mettre à la place de l'ascendant et comprendre ce qu'il a vécu ». (Demanze, 2008, p. 1/10)

L'Histoire, les non-dits

Les œuvres respectives de Simon et de Juliet soulignent une histoire langagière importante. Nous tenterons d'analyser essentiellement un point essentiel traité dans ces livres : l'incapacité de dire ou les non-dits. Pour Claude Simon, dire la guerre est un acte impossible, un monde innommable. Après avoir échappé à la guerre et « redevenu un homme normal, dans le sens d'être capable d'accorder (ou d'imaginer) quelque pouvoir à la parole, quelque intérêt pour les autres et lui-même à un récit », (Simon, 1989, pp. 339-340) il essaie avec des mots de faire exister l'indicible dans une guerre. Toutefois, il tente de trouver le bon mot : « mais comment dire ? (battue, poursuite, traque, farce, hallali ?) ». (Simon, 1989, p. 340) De même, il peine à trouver les termes relatifs au grand nombre de gens qu'il a vu, importés par les Allemands dans les camps d'extermination ou de concentration, se contentant de décrire le cortège interminable par « humiliant », désignant de même les soldats comme « des gibiers jetés pour être chassés ».

Toutefois, le langage est non seulement marqueur d'une certaine époque, d'une certaine Histoire ou classe. Son manque, le non-dit, est le symptôme d'un trouble psychologique, de non confiance en soi, ou, à la rigueur de doute. À cet égard, Juliet souffre de ne pouvoir ni dire ni écrire. À ses camarades de classe, il ne peut même leur écrire pour leur dire combien ils lui manquent,

combien il les aime. De même, avec la femme de l'officier avec laquelle il s'est lié clandestinement, il est toujours silencieux : « un jour, elle te reproche ton mutisme, te presse de te confier à elle, [...] tu ne sais dire avec des mots, [...] ». (Juliet, 1995, p. 112) Cependant par l'effet libérateur de l'écriture, Juliet devenu enfin écrivain réussit à « dire ce que tu leur [à ses deux mères] dois. Entretenir leur mémoire. Leur exprimer ton amour. Montrer tout ce qui d'elles est passé en toi ». Et « tu leur donneras la parole. Formuleras ce qu'elles ont toujours tu ». (Juliet, 1995, pp. 150-151)

Ainsi, face aux dommages provoqués par les non-dits, Charles Juliet résume dans son texte le pouvoir des mots. Tout d'abord, grâce aux mots, il exprime son devoir envers ses deux mères, la dette qui lui incombe pour pouvoir être acquitté et enfin guéri. Ensuite, ce sont les mots qui gardent les choses en mémoire. Ils remplissent en cela leur fonction de transmetteurs d'émotions, de culture et d'héritage. Et enfin, les mots portent la parole de ceux et celles qui n'ont pas pu dire à une certaine époque, pour quelques raisons : la mère biologique de Juliet est sanctionnée parce qu'elle voulait dire sa souffrance. (Juliet, 1995, p. 87)

La fiction pour dire l'Histoire

Les écrivains du récit de filiation y retrouvent l'Histoire entremêlée à des parcours généalogiques reconstruits de manière rétrospective : une nouvelle forme d'hybridation de la fiction et de la réalité historique se propose selon des voies inédites comme l'hypothèse ou la supposition, la fabulation ou l'élucidation. Pour Simon, les soldats ne sont pas en position de montrer leur vaillance : les guerriers simoniens « semblaient avancer immobiles » (Simon, 1989, p. 47) alors, ils manquent de courage et ne combattent pas. Ils avancent à cheval sans savoir où on les mène obéissant à une mécanique qui les dépasse. Simon suit pour ce faire sa stratégie de mythification/démythification en mettant en cause la légitimité de ces récits et actions historiques alors qu'il les décrit. Puisque le désordre et les désastres inédits du XX^e siècle ont annihilé toute croyance en un progrès de l'humanité et par suite ils ont rendu presque impossible toute transmission de l'expérience. (Bemjamin, 2000, p. 365) En usant de la fiction pour combler les non-dits de l'Histoire et le silence de l'héritage, le romancier a effectivement le souci de déshéroïser les soldats morts sur le champ de bataille en les présentant comme des victimes subissant une fatalité cruelle et une mort organique atroce. (Simon, 1989, p. 61)

En effet, à la figure du héros-mythe introuvable répond la représentation de son cadavre comme une fiction du réel. La description imaginée du cadavre de son père couvert de sang bruni, de mouches et d'excréments (Simon, 1989, p. 61) dévoile en même temps son projet de le rendre semblable au commun des mortels dont la mort organique dépouille de sa figure mythique héritée par la famille maternelle. D'ailleurs son expérience de la guerre est vécue comme une initiation et un rapprochement de cette figure très lointaine de père-héros. Il pourrait désormais prendre du personnage de ce père une conscience immédiate à travers la similitude des épreuves de guerre et la représentation de sa mort organique.

Par ailleurs, le dialogue qu'entretient la littérature contemporaine avec l'Histoire consiste non seulement à construire l'histoire des œuvres et à établir l'évolution esthétique mais, à se demander comment la littérature écrit l'Histoire et quel rapport elle entretient avec les travaux plus spécifiques, plus scientifiques des historiens. En ce sens, Patrick Boucheron explique l'écriture de son livre *Léonard et Machiavel* par la volonté de donner à entendre une histoire criblée de silences qui met en danger la calme assurance du discours historien. A cet égard, les critiques ne se satisfont pas de considérer l'Histoire comme un thème littéraire non plus que la littérature comme un objet ou un document historique. Ils mettent en évidence l'usage de la fiction dans le dire de l'Histoire pour combler le silence des années et les non-dits des ancêtres.

Quant à Charles Juliet, le chaos jette son dévolu sur sa vie comme sur ses rêves le rendant dans l'incapacité d'organiser faits et émotions : ses rêves sont sans doute trop flous, trop discontinus pour qu'il en garde mémoire à son réveil. (Juliet, 1995, p. 140) D'autant plus que le refoulement règne, refoulement qui déborde de l'inconscient laissant surgir dans les rêves toutes les traces émotionnelles déjà étouffées : « Des scènes tragiques de [s]on enfance qu'[il] pensai[t] oubliées, ressurgissent et [le] hantent à nouveau ». (Juliet, 1995, p. 140) À ce niveau où tout semble magmatique le plongeant dans l'impossibilité à rationaliser et à raisonner, rendant pêle-mêle rêves et réalité, tout effort d'organisation cognitive est empêché. La fiction se dresse alors comme la seule issue capable d'une certaine reconstruction ou restructuration possible. Pour lui, le suicide de la mère est amené par un contexte familial défavorable de solitude semblable au sien et associé à des moments clefs pareils à des verrous qui fermeront tous les chemins du possible. La fiction donne à représenter sa mère comme une image-miroir de soi.

Ainsi, pour pouvoir entrevoir ce que la tragédie maternelle ou paternelle va devoir à la conjonction des phénomènes, il faut les vertus de la fiction. Car ce n'est que par le biais de la fiction que des événements douloureux mal connus ou tus peuvent passer du chaos des actions détachées au récit sensible, crédible ou intelligible de la réalité humaine.

La politique et l'humain

Pour comprendre cette relation qui noue la politique au destin de l'homme, il est utile de citer la réflexion de Barbarant qui nous ouvre grand le chemin de l'analyse face à cette terreur qui envahit les temps modernes : « Vous étiez piégés bien autrement que ne le furent les générations suivantes, et la révolte de vos survivants d'ailleurs fut incomparable avec les leurs, du désespoir aisé des existentialistes aux criaileries, vingt ans après, de chevelus qui n'avaient à la bouche qu'une forme du lyrisme démantelé ». (Barbarant in Viart, 2005, p. 131) La politique de « vingt ans après » entraîne une coupure entre les générations d'après-guerre et l'Histoire de leurs parents, politique affectant ainsi la littérature car les récits et les romans qui reprennent l'Histoire comme thème majeur de l'écriture ne réapparaissent sur la scène littéraire que bien plus tard en la bouleversant.

En effet, Claude Simon interroge la politique non seulement relativement à la mort du soldat sur le champ d'honneur, mais aussi à la désillusion du discours humaniste des politiciens et aux traditions idéologiques rejouées et manipulées. A cet égard, il remonte inlassablement l'archéologie dans *L'Acacia* en cherchant comment se sont installées, au cours de cette « aventure commencée vingt-cinq ou trente ans plus tôt », les pressions culturelles et idéologiques conduisant un homme à mourir sur le champ d'honneur. Pour lui, cet héroïsme est une illusion à laquelle les soldats ont cru. Avec un ton ironique, il montre les soldats comme des oiseaux « aux plumages détremés, pourvus de becs et d'ergots de fer qui évoluent comme sur un jeu d'échecs auprès de leurs bêtes apocalyptiques » (Simon, 1989, p. 232) banalisant ainsi cette idéologie mensongère d'héroïsme qu'ont adoptée les chefs militaires.

D'ailleurs, à la vision symbolique de la mort sur le champ d'honneur qui inaugure le texte répond l'idéologie du monument que projette d'ériger sa mère. D'une part, le but de sa recherche sur le terrain dévasté de la bataille a une double portée politique et idéologique : les monuments commémoratifs ont pour vocation politique de donner perpétuellement un sens à la mort du soldat ou d'un « homme

de guerre » (Simon, 1989, p. 261) ainsi glorifié. Ce terme de « guerriers » (Simon, 1989, p. 53) regroupe un monde bourgeois fondamentalement formé d'états-majors, capitaines et officiers. D'autre part, face à cette image du « soldat mort pour la patrie », (Simon, 1989, p. 53) les traditions idéologiques des bourgeois auxquelles appartient la mère sont attachées à un monde biblique et légendaire qui célèbre le deuil. À cet effet, l'épouse va « à la recherche du corps de son époux, le capitaine, [...] pour lui donner un sépulture ». (Simon, 1989, p. 72)

Cependant cette visée idéologique que revêt la mort sur le champ de bataille ne tarde pas à être dépouillée de son aura politique et héroïque : le héros qu'est le père de Claude Simon se réduit à quelques galons en forme de V renversé, calcinés et collés à quelques pierres. Ce motif dessiné par les chaussures des soldats qui gisent par terre est l'un des substituts métonymiques du père les plus investis par le texte. Ainsi, non seulement l'image du héros se trouve souillée mais les rêves du projet progressiste s'avèrent aussi éphémères et illusoire. Les discours d'une idéologie pseudo-humaniste se réduisent à une totale absurdité, voire à une atrocité laissant les soldats gisant par terre comme des « petits tas brunâtres, sans mouvements ». (Simon, 1989, p. 86)

Ainsi, la littérature rejoue la politique. Claude Simon présente dans son roman le contraste politique et idéologique des deux clans. Nous voyons d'un côté l'arrière-petit-neveu de l'insoumis, celui-ci étant un paysan resté quatre ans caché dans un grenier à foin ou dans des huttes de forêt pour échapper aux pourvoyeurs de l'ogre mangeur d'hommes. Et, de l'autre, l'arrière-petite-fille du général d'Empire dont le buste monumental drapé de marbre se dresse dans un coin du salon familial, (Simon, 1989, pp. 122-123) tous les deux renversant leur tradition. Le mariage des deux jeunes gens des deux clans signe l'achèvement d'une époque, d'une tradition familiale jusque-là conservée et aggrave la trace de la cassure d'une filiation de paysans « protestants » (qui suivent le réformateur genevois) et de leur idéologie datant de longs siècles, caractérisée par le labeur représenté par le laboureur et le forgeron contre les guerriers « catholiques » et leurs armes.

Mais, le capitaine qui a cassé tout lien avec la tradition et avec ce qu'il a appris n'a toutefois pas pu briser la transmission cyclique de la mort des guerriers sur le champ de bataille. Malgré son courage et son arrogance, devoir mourir sur le champ d'honneur est demeuré une constante de l'Histoire. Par son intégration dans la politique de la famille de guerriers, il lui a fallu payer cher de sa vie et laisser derrière lui trois femmes affligées, sa femme et ses deux sœurs, avec un enfant d'un an.

Conclusion

En guise de conclusion, l'attention portée sur l'éthique à travers l'esthétique du récit de filiation trouvera sa manifestation ultime dans la (re)création d'un homme particulièrement aligné et en accord avec son passé, celui de ses ancêtres, enfin apprivoisé à travers les vertus du pardon et de la résilience ; vertus considérées comme but ultime de notre étude par le biais de ce genre d'écriture de soi. Mais la brisure d'une filiation accablante ne peut se faire qu'au prix d'un pénible travail mêlant investigation historique et fiction qui va libérer des chaînes du passé.

À cet égard, Charles Juliet avoue avoir recours au lexique de la lutte et du combat pour trouver ses mots et combattre le silence. L'acte d'écriture devient « conquérir » et non « abandonner » ; un acte qui commence par conquérir ce dont les mères furent tragiquement privées pour aboutir à « se conquérir ». Avec ce pénible parcours qui l'a fait aboutir à la terre de sauvetage, l'écrivain du récit de filiation avide du salut, en pleine harmonie avec soi et avec l'Autre, construit sa nouvelle identité en sortant de « la forêt embrumée vers la lumière ».

De son côté, pour se retrouver, Claude Simon discrédite l'intertexte mythique déployé en des épisodes qui traitent de l'Histoire, du social et du familial comme une grande mystification. Sa seule raison d'être est de retrouver son identité après avoir interrogé l'Histoire en renouant avec l'héritage paternel brisé. La participation à la guerre sera pour lui une occasion de maturité. Et les difficultés affrontées métaphorisées par les insectes qui remuent à chaque printemps les branches de l'acacia ne sont qu'une opportunité pour grandir.

En effet, le choix de l'acacia comme titre de son roman est très symbolique. Il évoque l'arche de l'Alliance à la couronne du Christ. En d'autres termes, c'est la souffrance jusqu'à la mort qui devient source de la vie, la vraie, et son sens. Néanmoins, malgré la rupture provoquée par la mort, le message de Claude Simon est qu'il y a toujours un fil à nouer pour continuer à vivre autrement. Il s'agit d'une autre image symbolique propre à cet arbre aux fleurs mellifères qui ne peut se développer sans le travail fourrageur des fourmis qui en garantit la croissance. Ces fourmis ne sont que la douleur et le deuil intrinsèques à l'existence. Ceux-ci la secouent, la fourrent, la taillent, la fécondent de vitalité. Ils sont le magma chaotique qui devient la source de la (re)naissance et de la vie qui palpite en dessous des feuilles. Ils l'« éveillent, l'ébrouent » permettant l'accès à la maturité.

Ainsi, au lieu de faire table rase comme à l'époque moderne, le récit de filiation proposera une vraie connaissance du passé qui conduira à une certaine reconnaissance envers les existences révolues. Une réconciliation avec les figures

parentales effacées en interrogeant l'Histoire en rapport avec leur propre histoire serait le fil conducteur menant vers la renaissance d'une nouvelle identité comme étant la pierre angulaire d'un monde meilleur. Par le fait même, ces récits de soi embrassent l'historique et le collectif pour toucher à l'individuel. En faisant sa propre histoire, l'écrivain du récit de filiation portera un regard plus vaste sur sa vie en relation avec l'Histoire. Il fait ainsi une analyse à double effet. Non seulement, il prend conscience de sa vie par le geste interprétatif qu'il développe en écrivant mais aussi, il présente aux autres « un texte utile » qui invite à un travail intérieur sur soi. Ce travail s'entreprind dans une perspective initiatique car il s'agit d'un texte riche d'épreuves, de doute et d'expériences personnelles porteuses d'espoir.

Enfin, la compréhension du passé des ascendants serait la meilleure piste vers le pardon dans le parcours de la connaissance de soi à travers l'autre que prône le récit de filiation. Il en résulterait un être plus épanoui car mieux enraciné en s'attachant à ses origines et à ses terres, un besoin qui s'avère de nos jours plus indispensable que jamais et qu'éprouve tout peuple tourmenté par son présent, ignorant son futur et n'ayant que son passé comme point de repères et de rebondissement vers une vie meilleure.

Et, pour nous, les Libanais, l'écriture de récits de filiation serait-elle un chemin de résilience ? Les auteurs de récits de filiation seraient-ils capables de porter le costume de l'historien dans le but de restituer à travers archives familiales et documents d'époques la teneur de vérité liée aux expériences des moments du passé ? Car seule la restitution des souvenirs et des traces effacées ferait revivre les ascendants pour pouvoir se mettre à leur place, comprendre ce qu'ils ont vécu et, peut-être les pardonner et aller de l'avant.

Bibliographie

Bergounioux, Pierre, (2006). *B.17G*, éditions Argol, 82 p.

Croce, Benedetto, (1991). *Essais d'esthétique : textes choisis*, trad. Et présentés par Gilles. A. Tiberghien, Paris : Gallimard, coll. Tel, 184, contient *La critique et l'historiographie artistique et littéraire et l'Histoire et l'esthétique*.

- Damanze, Laurent, (1999). « Le récit de filiation aujourd'hui-écritures contemporaines, Atelier critique, p1/5 par référence à Dominique Viart « Filiations littéraires », *Ecritures contemporaines 2*. Caen, Minard.
- Damanze, Laurent, (2008). *Encres orphelines, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, prologue. Paris : Corti. 2008. (Compte rendu dans *Acta fabula* par David Vrydaghs, 403 p.)
- Dosse, François, (2005). « L'écriture biographique de l'antiquité à l'époque contemporaine », *Le pari biographique, Ecrire une vie*, Paris : La Découverte. 480 p. Rédigé par Philippe Hamman dans *Questions de communication*, 2006/1 (n.9), pp. 502-509
- Ernaux, Annie, (1983). *La place*, éd. Gallimard. Prix Nobel de littérature en octobre 2022. GENETTE, Gérard, (1972). Discours du récit, *Figures III*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ». 288 p. in *Fabula*, Atelier littéraire : Narratologie.
- Juliet, Charles (1999). *Lambeaux*, éd. Gallimard, P.O.L.
- Simon, Claude (1989). *L'Acacia*, Editions de Minuit. Prix Nobel de littérature en 1985.
- Viart, Dominique, VERCIER, Bruno (2005). *La littérature française au présent*, Paris, Bordas. Viart, VIART, Dominique, (1988). Mémoires du récit-questions à la modernité. *Revue des Lettres Modernes. Ecritures contemporaines*, I, 3-27
- Viart, Dominique (1999). *Le roman français au XX^e siècle*. Paris, Hachette.
- Viart, Dominique (1999). « Filiations littéraires ». In *Ecritures contemporaines 2. Etats du roman contemporain, Actes du colloque de Calcacite*, 6-13 juillet 1996. Ed. Jan Baetens ; Paris, Caen, Lettres Modernes, Minard.

Annexes

1. Voir à ce sujet Marc Dambre ; Monique Gosselin-Noat (eds), *L'éclatement des genres* au XX^e siècle. Paris : Société d'études de la littérature française du XX^e siècle, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001
2. A lire les recherches sur la transmission de la mémoire historique par les écrivains d'origine juive qui perpétuent dans leurs écrits la mémoire de la Shoah. Cf. Amnélise, Sculte-Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam : Rodopi, 2008.
3. CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Dictionnaires français », *Ortolang*, (Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGUE, 2012, France, Lexicographie, en ligne à : <https://www.cnrtl.fr>.

III. LUMIÈRES SUR LIVRES

Lumières sur livres

Carmen Boustani. May Ziadé. *La passion d'écrire*.
Paris : Des Femmes, 2024. (319 p.)

May Ziadé, pour peu qu'on la connaisse, est la plupart du temps réduite à sa correspondance d'amour impossible avec l'auteur du *Prophète*, Gibran Khalil Gibran. Plutôt, par ricochet sans doute, associée au Liban, parfois évoquée pour sa fin douloureuse, spoliée et internée par des cousins avarés de son héritage.

Carmen Boustani, dans son imposante biographie de 319 pages, rétablit la vérité sur cette femme aux multiples facettes qui joua un rôle important dans la Nahda (la Renaissance arabe), depuis l'Égypte où elle vécut la plus grande partie de sa vie. Carmen Boustani, empruntant la formule de Julia Kristeva, la définit comme « *unes femmes* ». Elle aborde les multiples talents de cette « icône » de la Nahda dans une succession de chapitres où alternent chronologie et thématique, n'hésitant pas à citer longuement May Ziadé et ses contemporains. Carmen Boustani dresse le portrait d'une « femme moderne », humaniste, polyglotte, qui cherche dans son œuvre polymorphe à rapprocher Orient et Occident et à faire entendre une voix féminine au service du progrès de la cause des femmes sans pour autant nier leur pouvoir de séduction.

Née à Nazareth en 1886 d'un père maronite libanais et d'une mère orthodoxe palestinienne d'origine syrienne, elle fut éduquée au pensionnat des Visitandines à Antoura au Liban puis chez les Lazaristes de Beyrouth avant de devenir autodidacte en véritable « ver de livres » qu'elle était, entres autres grâce à l'immense bibliothèque familiale. Esprit rebelle, elle écrivait pour s'évader d'un système éducatif trop contraignant qui la marquera pourtant en la faisant s'opposer à plusieurs écrivains de la Nahda, très critiques de la religion ou carrément athées et en lui permettant de développer ses talents oratoires qu'elle utilisa comme conférencière dans de nombreuses universités ou manifestations littéraires.

Lorsque son père émigra au Caire en 1908, May adora immédiatement l'Égypte. Elle s'inscrivit en 1914 à l'université du Caire où elle devint la première femme arabe inscrite ; elle y étudia la littérature moderne étrangère et la philosophie. Son professeur d'arabe, Ahmad Lutfi al-Sayyid, devint ensuite un de ses plus fidèles amis. Elle pratiquait l'anglais, l'italien, l'allemand, l'espagnol en plus du français. Avec la montée du nationalisme arabe, elle se mit à écrire en arabe sans abandonner le français, sa langue d'écriture initiale. Elle écrivait sous différents pseudonymes selon la langue d'écriture dans divers journaux, en particulier dans *Al Mahroussa* qui était devenu la propriété de son père. Épousant également la cause de la femme arabe, elle produisit plusieurs biographies de militantes, dont l'Égyptienne Bahithat al-Badia ou la Libanaise Warda al-Yazijji. Elle rassembla rapidement dans son salon et ce, jusqu'à la fin de sa vie, tous les écrivains, journalistes, penseurs, réformistes de l'époque. Lieu de mixité, elle y jouait de sa séduction, ne boudant pas les artifices du corps, complémentaires de ses attraits intellectuels. Elle chercha toujours à promouvoir la traduction de la pensée occidentale, utile pour faire avancer l'Orient sans en nier ni minimiser la culture et la civilisation millénaires. De même, elle revendiquait la nécessité de moderniser la langue arabe pour la rendre plus apte rendre compte des changements contemporains. May Ziadé se posait en figure de l'entre-deux.

Pionnière puisque la profession n'accueillait que de rares plumes féminines, elle écrivit pour plusieurs journaux qui publiaient ses articles voire ses livres en feuilleton ou ses éditoriaux. Ses goûts littéraires et musicaux s'y exprimaient ainsi que son engagement politique contre les Britanniques qui refusaient à l'Égypte son indépendance et ses analyses pointues des bouleversements de la société égyptienne, ou du système éducatif pour lequel elle proposait des réformes. Elle s'éleva contre le radicalisme islamiste en prônant le mélange des cultures et des religions. Muhammad Husayn Haykal lui offrit un supplément spécial femme, « féministe » dans *Politique hebdomadaire* où elle évoqua aussi bien les problèmes sanitaires et sociaux que culturels. Malgré tout, ses articles demeuraient très fortement littéraires.

Parallèlement à sa carrière de journaliste, elle écrivait de la poésie, fortement inspirée de la nature du Liban où elle passait de nombreuses vacances. Sa polyglossie la conduisit naturellement à la traduction, en conformité avec l'esprit de la Nahda qui prônait un dialogue fécond entre littératures orientales et occidentales, favorisé par des traductions dans les deux sens. Sa familiarité avec les langues lui permit de voyager dans les pays méditerranéens et au-delà tout au long de sa vie et de

faire le récit de ces voyages, dans la lignée des voyageuses occidentales en Orient de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle qu'elle admirait et considérait comme « productrices d'imaginaire ». Biographe de diverses femmes arabes pionnières ou militantes, elle n'eut de cesse de révolutionner l'écriture de la biographie à l'instar d'une Virginia Woolf et de s'interroger sur la possibilité d'écrire une histoire des femmes. Elle entretint sa vie durant une correspondance avec de nombreux intellectuels dans une multiplicité de langues. Fortement marquée par la correspondance de Madame de Sévigné, elle cherchait aussi à réhabiliter et renouveler l'art épistolaire dans le monde arabe.

Les thèmes qu'elle aborda dans ses écrits et les genres auxquels elle eut recours sont à l'image de sa curiosité et de ses engagements. Si sa véritable patrie fut la poésie, elle n'hésita pas à se prononcer pour le nationalisme et la Renaissance arabes, et à exprimer son désir d'élaborer un système moral et social fondé sur l'égalité des peuples et des individus, bien qu'elle fût très pessimiste sur l'avènement d'une telle égalité. Cependant, derrière tous ses textes, se trouve sa préoccupation majeure qui demeura la défense et la promotion de la « femme nouvelle ». Quand elle écrivait sur l'esclavagisme ou la libération nationaliste, c'est du sort de la femme qu'elle parlait. Ce qui se dessinait sous sa plume était une écriture féminine, une écriture du manque et de l'excès, du manque d'objectivité et d'imagination, de l'excès de sensibilité et de la volonté de transgresser règles et contraintes.

May Ziadé, journaliste, féministe, essayiste, poète, traductrice, épistolière, salonnière, etc. n'en était pas moins femme et femme séduisante. Si la sexualité n'était pas centrale pour elle, son charisme et son physique assumés attiraient de nombreux hommes enamorés d'elle sans espoir de retour : amour-amitié, amour-passion... tout passait par le prisme de la littérature, échanges épistolaires, échanges de poèmes, bien qu'ils fréquentassent les mêmes lieux. Son grand amour fut pourtant un homme qu'elle ne rencontra jamais, Gibran Khalil Gibran. Chacun voyait en l'autre un autre lui/elle-même. Leur relation épistolaire, « journal d'un amour impossible », témoigne d'une relation pas exempte de bouderies ni de jalousie : amour, absence, manque, voyage, distance, création intellectuelle, souffrance... L'union de deux êtres mais peut-être surtout de deux textes se nourrissant l'un de l'autre.

La disparition de Gibran et celles de ses parents, ainsi que sa peur de vieillir, plongea May Ziadé dans une profonde dépression au point qu'elle ne parvenait

plus à écrire, son corps se refusant à elle. Un cousin médecin au Liban profita de son état de faiblesse pour la faire interner afin de s'emparer de ses biens. Ce n'est que grâce à ses amis dont Amin al-Rayhani, qu'elle put retrouver sa liberté mais jamais plus de sérénité. Sa famille continuant à la harceler, elle s'isola. Les hommages posthumes furent nombreux, à l'image de sa vie prolifique.

Carmen Boustani, consacre son œuvre académique et littéraire aux femmes. Elle a dirigé la partie moyen-orientale du *Dictionnaire des créatrices* (Paris, Éditions des femmes, 2013) et a consacré des travaux à Colette ou Andrée Chedid (*Andrée Chedid, l'Écriture de l'amour*, Paris, Flammarion, 2016). Elle entretient avec May Ziadé une relation particulière qui remonte à sa scolarité au Liban : elle découvre May dans son manuel du cycle complémentaire puis lui consacra une dissertation qui fut publiée dans la revue du Collège oriental de Zahlé. Il lui est donc facile de pénétrer avec le lecteur à sa suite dans l'intimité et la vie publique de May Ziadé. Carmen Boustani, en bonne élève de Virginia Woolf qui a redéfini les lignes d'une nouvelle biographie, recrée le tissu de l'époque. Elle invite le lecteur dans le salon de May Ziadé ce qui lui permet de se familiariser avec les courants de pensée en Orient à cette époque de manière vivante, dynamique. Le lecteur flâne avec May dans les rues du Caire ou d'Alexandrie, en une succession d'instant de vie. Cependant, Carmen Boustani sait élargir son propos pour replacer May Ziadé dans son époque et son espace moyen-oriental. En effet, sa biographie propose une galerie de portraits des intellectuels et de féministes égyptiens et libanais contemporains de May Ziadé. Ce livre prenant prétexte de raconter la vie de May est aussi le portrait d'une époque, foisonnante de personnalités, d'idées, d'explorations littéraires variées, de créativité. Mais c'est avant tout le lieu où faire entendre une voix féminine militante qui relie d'autres expériences de femmes aussi bien orientales qu'occidentales, du début du vingtième et du vingt-et-unième siècles ou plus anciennes. Sa conclusion qui établit un parallèle entre Camille Claudel et May Ziadé, au destin comparable, est dans la logique du propos de la biographe militante.

À l'image de son sujet, Carmen Boustani dispose d'une vaste culture qui l'autorise à poser des questions plus larges sur l'écriture ou le corps féminin, sur la langue arabe, sur les liens toujours ambigus entre Orient et Occident. Comme May Ziadé, Carmen se pose en figure de l'entre-deux, passeuse de culture.

Jacqueline Jondot

Daniel Lérault, Albert Sowinski, *pianiste et compositeur en villégiature à Pouancé au XIX^e siècle, imprimerie Blin, Pouancé, 54 pages.*

Voici un opuscule inattendu, perpétré par notre ami Daniel Lérault, ancien bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale et notamment spécialiste de Panait Istrati et de Romain Rolland, mais esprit curieux et ouvert, à qui rien de ce qui est humain ne saurait être étranger. Pas même un compositeur polonais aujourd'hui bien oublié, contemporain et compatriote de Chopin (qui a laissé de lui un portrait très critique, voire carrément dévastateur), Et pourtant ledit musicien était très catholique (il frayait avec Dupanloup et a notamment composé un oratorio à la gloire d'un saint slave du nom d'Adalbert) et de surcroît très nationaliste, ce qui aurait pu être de nature à refroidir les ardeurs du chercheur. Mais voilà que ce musicien, nommé Albert Sowinski (1805-1880), s'il n'a pas connu Octave Mirbeau, en revanche a passé l'essentiel de sa carrière en France, où il débarque en 1828, où il a donné beaucoup de concerts, publié des biographies de Beethoven et de Mozart, et fréquenté du « beau monde », et où il mourra en 1880, à Paris. Et, surtout, ai-je envie d'écrire, ce Sowinski au prénom francisé a notamment fréquenté le bourg de Pouancé, dans le nord de l'Anjou, où notre ami a précisément posé ses valises depuis sa retraite. Il n'en fallait pas plus pour que la curiosité et la quête d'inédits l'emportent sur toutes autres considérations.



En 1857, en effet, dans un volumineux dictionnaire consacré aux *Musiciens polonais*, et où il ne manque pas de se consacrer une notice, Sowinski évoque incongrûment sa découverte, quelques années plus tôt, de la tombe d'un Vendéen tué en 1794, tombe aménagée près de Pouancé par son ami, le marquis d'Aligre, et qui attire des pèlerins. C'est chez ce même marquis qu'il a été hébergé de temps à autre pendant des années, au château de Pouancé. Et c'est à son épouse, qui mourra très jeune, qu'il dédie une de ses œuvres, inspirée par le château, étrangement qualifiée de « *biologie musicale* », et dont la partition, conservée à la BN, est reproduite intégralement. Mais le clou des documents patiemment collectés par notre érudit est un dialogue hilarant entre Philippe Audebrand et Philarète Chasles, particulièrement enthousiasmé par la musique de notre Polonais, ainsi ressuscité... Pour en jouir, il est possible d'écouter, sur YouTube, l'enregistrement de son premier concerto pour piano, joué avec succès en 1836, puis disparu pendant près de deux siècles, avant d'être miraculeusement retrouvé à Louisville (USA) et restauré par un presque homonyme, Arthur Slotwiński : <https://www.youtube.com/watch?v=EC4Tp1SeJQw>.

**Jean-Claude rubin *J'irai voir Pissarro*, Brissac, éditions du Petit Pavé,
octobre 2023, 214 pages.**

Voilà un roman, car c'est une fiction, que son auteur, Jean-Claude Rubin, a écrite. Mais une fiction qui sent bon les impressionnistes. Univers tel que l'aimait Octave Mirbeau, si on se réfère à ses nombreuses correspondances avec Pissarro, Monet, Cézanne... Il se profile en filigrane dans ces pages quelques tableaux de Pissarro, mais aussi de Ludovic Piette, artiste peintre moins connu. Les thèmes de leurs tableaux, le jardin, les marchés, les trains, y trouvent aussi leur place.

Nous sommes en 1870, la guerre vient d'être déclarée. Julien s'ennuie sur la ferme de ses parents, en Mayenne. Son père le voit pourtant comme reprenant un jour la ferme familiale. Les outils de prédilection de Julien ne sont pourtant pas le râteau et la fourche, mais les crayons et la feuille de dessin. Son oncle et parrain devine qu'il s'épanouira autrement que dans les travaux agricoles et le met en relation avec Ludovic Piette, cet impressionniste du nord de la Mayenne. Piette est l'ami de Camille Pissarro, Julien voudrait voir Pissarro travailler ses couleurs. Julien doit vaincre les résistances de ses proches, mais il prendra néanmoins le train pour Paris pour rencontrer Pissarro.

Il sait aussi qu'à l'horizon de ses 20 ans la circonscription, si le tirage au sort est défavorable, des années de service militaire l'attendent.

Mais comment résister à l'appel des couleurs ?

Gérard Quentin

***Les Cahiers naturalistes*, « Les objets en régime naturaliste », Olivier Lumbroso (dir.), n° 97, octobre 2023, 411 pages.**

En proposant un riche dossier sur les objets en régime naturaliste, le n° 97 des *Cahiers naturalistes* dirigé par Olivier Lumbroso nous propose, comme chaque année, de nouvelles approches des fictions naturalistes. Dans le propos introductif, Marie-Astrid Charlier, qui a dirigé le dossier, souligne l'importance et la présence remarquable des objets dans les romans (Flaubert, les frères Goncourt, Zola, Descaves, Maupassant, Huysmans, etc.) « *Portés, disposés, achetés, vendus, collectionnés, perdus, retrouvés, réparés, affichés, jetés* » (p. 7), les objets sont associés à des représentations et des images. Outre leur dimension matérielle, ils ont une fonction mémorielle et trouvent leur place dans les séquences narratives et descriptives de très nombreux romans, laissant aussi entrevoir, au passage, tout une symbolique puisqu'ils peuvent s'inscrire dans des croyances et des idéologies. En ne se limitant pas à une approche matérialiste de l'objet, ce dossier présente un intérêt majeur car il s'intéresse, au-delà de l'identification des objets, à « *l'articulation* » (p. 16) entre ceux-ci et les personnages. En sus de ces approches plurielles, le dossier interroge également la manière de « *repenser les dispositifs critiques de la culture matérielle* » (p. 16), lorsque le roman naturaliste est confronté à ce qui l'éloigne de la dimension matérielle induite par les objets.

Dans « *Histoires de sacs* », Béatrice Laville s'intéresse à un objet relevant, en apparence, du « *banal* » (p. 18) : le sac. Quelle que soit l'appellation qu'on lui donne (« *bourse, besace, cabas, sacoches, réticule* » (p. 18)), cet objet récurrent dans *Les Rougon-Macquart* révèle le personnage et devient le « *vecteur d'interactions sociales* » (p. 30), permettant ainsi d'envisager le personnage de roman sous l'angle des représentations : scène de communion de Nana dans *L'Assommoir* ; représentation du soldat dans *La Débâcle* ; emblème dans *Au bonheur des Dames*. Dans « *Histoires de chambres, histoire des femmes : les draps dans les fictions naturalistes de Lucien Descaves* », Julie Moucheron étudie un autre objet : les draps. En délimitant un corpus (*Le Calvaire d'Héloïse Pajadou, Une vieille rate,*

La Teigne), l'auteure concentre ses investigations sur des romans de mœurs bâtis autour de personnages féminins. D'« *accessoire* » (p. 32), le drap devient un objet aux significations multiples, permettant d'envisager « *un regard sociographique et ethnographique sur les femmes des milieux populaires des années 1880* » (p. 33). L'article décrypte un « *imaginaire social* » (p. 33) où il est question de la place des femmes (domination masculine), de leur intimité (vie conjugale), mais aussi de leur condition (déchéance). L'espace de la chambre, quant à lui, est considéré par l'auteure comme un lieu emblématique de la vie familiale et de moments d'existence (sexualité, maladie, agonie) chevillés à certains rituels. Objet de dramatisation, le drap, omniprésent dans les fictions naturalistes « *première manière* » (p. 31) de Descaves, révèle les personnages (misères et « *ruses* » féminines (p. 43), les rapports sociaux qu'ils entretiennent et met au jour une représentation « *complexe* » (p. 45) de la féminité et de la masculinité. Dans « *Le décor vivant : figurants et objets dans le roman naturaliste* », Éva Le Saux part d'une observation : la « *concurrence* », dans le roman, pour le personnage principal, « *avec une foule d'objets et de personnages secondaires, souvent populaires* » (p. 47). L'auteure s'intéresse à la notion de « *figurants* » en tant qu'« *outils* », « *bibelots* » et « *utilités* » (p. 49). En prenant appui sur quelques fictions (*Au Bonheur des Dames*, *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*), Éva Le Saux explore cette typologie des figurants. Ainsi, le « *figurant-outil* » (p. 52) est identifié à travers un objet favorisant la reconnaissance (le chiffonnier, sa hotte et sa lanterne dans *L'Éducation sentimentale*). Le « *figurant-bibelot* » (p. 55) est envisagé dans une relation où métonymie et synecdoque font sens. Réduit à une composante vestimentaire ou effacé devant des objets (fiacres dans *Au bonheur des Dames*), le personnage est en rivalité avec tout ce qui a trait au matériel. Quant au « *figurant-utilité* » (p. 58), il contribue au réalisme du roman, à sa « *vivacité* » et met en relief « *le décor vivant* » (*Au Bonheur des Dames*). Dans « *Les objets d'une jeune fille morte : La petite Roque de Maupassant* » Sophie Ménard étudie une nouvelle considérée à la fois comme un « *récit policier et naturaliste* » (p. 63). En abordant le texte sous l'angle de l'ethnocritique, elle s'intéresse aux objets de la petite Roque, lesquels inscriraient la nouvelle dans un « *contexte social et historique* » et dans « *un ensemble de pratiques, d'us et de coutumes* » (p. 63). Petit couteau d'enfant, dé à coudre, étui à aiguilles, bonnet et sabots de la petite Roque sont autant d'objets associés au personnage éponyme et qui, selon Sophie Ménard, nous incitent à une lecture « *genrée* », où l'on entrevoit une « *construction sociale* » du sexe féminin, engageant aussi l'analyse de la nouvelle sous l'angle des rites (p. 73) et des « *croyances* » (p. 76). Les objets-emblèmes mobilisés par Maupassant dans ce texte de 1885 mettent au jour un ensemble de significations où il est

question de replacer le personnage et ses objets dans des « *microcosmes de culture chosifiée* » (Jean-Marie Privat) (p. 63).

Dans « Le Livre dans la fiction naturaliste, entre texte à lire et objet à vivre », Marine Le Bail interroge la présence matérielle d'un objet hautement emblématique : le livre. En s'intéressant aux « petits » naturalistes (Léon Hennique, Henry Céard, Robert Caze) et « *leurs ambivalents maîtres à penser, les frères Goncourt* » (p. 80), l'auteure se penche sur la présence d'un objet livre avec lequel les « *petits* » naturalistes semblent jouer par le « *contre-emploi* » (p. 81), lequel révèle un questionnement esthétique profond sur l'écriture et les « *supports* » (p. 81) de la littérature. Le personnage naturaliste est un lecteur – ou plutôt, dirait-on, une lectrice – en danger (*La Fille Élisa*), promis à la chute (*Madame Gervaisais*). Assimilé au collège et à l'enfant, le livre est un « *outil* » (p. 84) qui n'est pas au service de « *l'émancipation intellectuelle et de la construction personnelle* » (p. 86), mais plutôt un objet perpétuant une autorité au masculin – en l'occurrence celle des pères. Au-delà de cette présence récurrente entre les mains des jeunes filles ou des enfants – tous deux placés en état d'infériorité intellectuelle –, le livre est aussi l'objet absent ou en contre-emploi. Il devient une arme au service de la satire sociale, faisant la part belle à l'ironie (*La Semaine d'Ursule*). La présence du livre dans le roman de Robert Caze contraste avec son absence dans *Une belle journée* d'Henry Céard, ce qui conduit l'auteure à des hypothèses de lecture intéressantes. Outre l'objet *in absentia*, il est enfin question du livre-décor où la dimension intellectuelle s'efface au profit d'une dimension sensorielle, affective et mémorielle, faisant du livre un objet singulier dans une époque où la « *culture des objets* » est au cœur du second dix-neuvième siècle.

Dans « “Mémoires de choses” : le miroir dans *Les Rougon-Macquart* » Éléonore Reverzy s'intéresse à un objet présent dans les romans zoliens : le miroir. L'article explore la « *variété des usages* » de cet objet en évoquant d'abord « *le rapport au miroir [qui] est dans Les Rougon-Macquart moins genré* » (p. 101). Le sujet masculin comme féminin s'y regarde et l'objet permet de vérifier et de se rassurer (*Pot-Bouille*). L'auteure se concentre ensuite sur « *le miroir révélateur* » (p. 103), lequel peut provoquer la surprise (*Nana*) ou mobiliser « la mémoire du personnage » (*La Curée*) (p. 104). Pour finir, Éléonore Reverzy approfondit sa lecture de *La Curée* en tant que « *Vérité au miroir* » (p. 106), entraînant la réflexion du côté de l'allégorie, laquelle permet de confronter le personnage (Renée) à son reflet et à tout un « *répertoire iconographique* » (p. 107), bienvenu pour mettre en évidence, derrière l'objet, un « *moment de vérité* » (p. 111).

Dans « Matière à croyance. Les objets religieux en régime naturaliste », Corinne Saminadayar-Perrin consacre son étude aux objets de piété qui sont à la croisée du religieux et de l'économie. Dans « *l'empire des choses* » (p. 113), ces objets sont produits en masse, ce dont les romanciers naturalistes s'emparent, non sans distance et ironie. L'article s'intéresse à cette matérialité de l'objet de piété qui vient mettre en péril sa dimension spirituelle (*Les Sœurs Vatard, Bouvard et Pécuchet*), réduisant parfois ledit objet à l'accessoire et au décoratif, ce qui revient à inscrire dans le récit où l'objet est exposé, « *la faillite du sentiment religieux* » (*L'Éducation sentimentale*) (p. 117). Parallèlement à ces considérations, l'auteure démontre que les objets de piété servent un discours sur les « *valeurs artistiques authentiques* » (p. 117), qui contrastent avec le « *matérialisme bourgeois* » (p. 118). C'est l'époque matérialiste qui fait obstacle à la représentation spirituelle de la foi à travers l'objet. Ce contexte pousse Corinne Saminadayar-Perrin à interroger la « *spiritualité chrétienne* » ambivalente (Jean-Louis Cabanès), que les objets de piété mettent au jour dans les fictions naturalistes. Alors que ces objets peuvent enchanter, tout ce qui a trait à la piété fabriquée donne lieu à un discours ironique visant avant toute chose à montrer un « *grand bazar de la piété* » (p. 114), où le spectacle prend le pas sur le sentiment religieux. Dans « De Sedan à Rome : une tétralogie zolienne des reliques », Nicolas White, en partant du travail mené par Marta Caraion dans son essai sur la représentation des objets dans la fiction du XIX^e siècle (*Comment la littérature pense les objets*), s'intéresse aux reliques dans les textes zoliens. Parmi eux, *La Débâcle*, le cycle des *Trois Villes* et *Le Docteur Pascal*. L'auteur identifie « *une rhétorique de la satire* » (p. 134) – notamment dans *Lourdes* – et étudie avec soin la manière dont l'objet-relique met en jeu, chez Zola, une crise de la représentation, de l'authenticité et de la foi fin-de-siècle.

Dans « Dispositifs idéologiques d'objets en régime utopique », Marta Caraion propose une étude sur un roman appartenant au cycle zolien des *Quatre Évangiles : Travail*. Il y est question de l'articulation entre réel (« *concret* ») et utopie (« *système d'idées socio-politiques et économiques* ») (p. 151). À travers deux univers – l'Abîme et la Crêcherie –, Marta Caraion s'interroge sur le passage de l'un à l'autre, le premier étant figuré par l'usine, le second par la cité ouvrière idéale. Dans *Travail*, le rapport à l'objet est totalement repensé. Zola évacue la fonction mémorielle fréquemment assignée aux objets dans les récits du XIX^e siècle, cherchant à repenser un rapport « *au monde matériel qui a fait son temps* » (p. 154). La description du haut fourneau sert avant tout à remettre en question un monde, à en faire table rase. Dans cette perspective, l'objet singularisé n'a plus lieu d'être en régime utopique, le roman privilégiant une « *gestion collective des*

marchandises » (p. 158), augurant d'une profonde transformation de la « *culture matérielle que la littérature a élaborée au cours du XIX^e siècle* » (p. 159). L'article finit par envisager une mise en œuvre concrète de l'idéologie fictionnelle présente dans *Travail* : le combat des travailleurs de l'usine horlogère LIP au début des années 1970 et la réédition du roman *Travail* avec des textes d'accompagnement – « Quelques points de repère sur l'histoire de Lip » et « Préface des ouvriers de Lip » –, donnant à voir, très judicieusement, comment « *faire dans le réel ce que l'utopie a fait dans la fiction* » (p. 165) de 1901.

Outre le dossier consacré aux objets en régime naturaliste, *Les Cahiers naturalistes* de 2023 proposent une série d'études littéraires. Dans « Le piano, personnage de *Pot-Bouille* », Claude-Henry Joubert s'intéresse au dixième volume des *Rougon-Macquart*. L'auteur explore les univers sonores présents dans ce roman, dégageant des « *thèmes sonores* » (p. 171) qui apparaissent symétriquement – en écho et en opposition – dans le récit : le piano et le vacarme. Le chapitre X est considéré, à juste titre, comme un moment clé construit autour du déchiffrement d'une partition de Grétry dans l'objectif de redonner la *Bénédiction des poignards*. Quant au piano, il est un instrument – voire un personnage, hypothèse de Claude-Henry Joubert – au service de la bourgeoisie, reflétant les personnages, leurs comportements et leurs aspirations. Dans « Le système sensoriel de *L'Assommoir* » Mohammad Reza Farsian et Seyede Nadjme Alavi prennent pour point de départ le concept d'« Émoquence » basé sur l'idée que les mots ont une charge et un degré d'émotion. De cette hypothèse initiale, l'article s'attache ensuite à explorer l'imaginaire sensoriel à partir du mot « *assommoir* », lequel est assimilé à tout un champ analogique allant de la perception auditive (verbes onomatopéiques tels que « *ronfler* », « *craquer* », « *râler* » (p. 187-189), à la perception gustative (les nourritures), en passant par la perception visuelle (les couleurs), la sensation tactile (le linge sale) et la perception olfactive (les puanteurs). Tout cela conduit les auteurs de l'article à envisager *L'Assommoir* comme un « *roman synesthésique* » (p. 196) mettant au jour tout ce qui « *assomme* » les personnages du roman : déterminismes et classes notamment.

Dans « Abus sexuels sur mineurs dans *Les Rougon-Macquart* et *Vérité* » Shoshana-Rose Marzel prend pour point de départ l'histoire personnelle de Zola : un attentat à la pudeur dont il a été victime le 3 avril 1845. En faisant appel à la critique divisée qui a commenté ce traumatisme et ses éventuelles répercussions dans l'œuvre zolienne, l'auteure de l'article mentionne dans un premier temps les nombreux abus sexuels qui ponctuent les *Rougon-Macquart*. Commis par des

personnages secondaires, et rarement détaillés – sauf exception dans *Germinal* par exemple –, les abus sur mineurs rendent compte d'un « véritable fait de société » (p. 204), dont la littérature du XIX^e siècle s'empare (*Une histoire sans nom*, *La Petite Roque*, *Sébastien Roch*, etc.). Outre *les Rougon-Macquart*, l'auteure s'arrête dans un second temps sur le roman *Vérité*, troisième volet du cycle des *Quatre Évangiles* bâti autour d'une accusation de viol, laquelle est tirée d'un fait divers (l'affaire Flamidien), auquel Zola vient greffer les éléments de l'affaire Dreyfus, puisque l'accusé Simon, défendu par Marc Froment, est Juif. Ce corpus conduit Shoshana-Rose Marzel à envisager l'abus sexuel comme un motif comparable à un « bourdonnement incessant » (p. 210), que dénonce le romancier naturaliste. Dans « Espaces publics et espaces privés dans *Les Trois villes* d'Émile Zola : exposition ou dissimulation ? », Maria Sayegh concentre son étude sur un autre cycle zolien : *Les Trois Villes*. À la manière d'un voyageur, et en prenant notamment appui sur les travaux de Philippe Hamon, l'auteure nous entraîne dans les espaces de ces trois romans. Elle confronte les « espaces privés » et les « espaces publics » (p. 214) afin de dégager une dialectique de l'exposition et de la dissimulation, laquelle dialectique est étroitement chevillée à la démarche documentaire de l'écrivain naturaliste face au savoir qu'il intègre dans ses romans. L'article dégage une sorte de typologie des espaces (cloître, caserne, prison, refuge, théâtre), en interrogeant l'effet de réel et en questionnant ce que les romans dévoilent (opinions et idées), laissant entendre, pour le lecteur, une heureuse « oscillation » (p. 227) entre roman naturaliste et roman à thèse.

Dans « L'écriture biographique face aux enjeux diplomatiques : Hollywood, Zola et l'affaire Dreyfus », Claire Demoulin considère l'affaire Dreyfus sous l'angle du cinéma. *The Life of Émile Zola*, biographie réalisée par William Dieterle pour Warner Bros en 1937, devient le premier film américain sur l'affaire Dreyfus. L'auteure étudie les conséquences diplomatiques de cette réalisation en la replaçant dans le contexte européen des années 1930. Depuis la « longue genèse » (p. 230) qui aboutit à un glissement du sujet de l'affaire Dreyfus à Zola, une « stratégie de contournement » se met en place. Il faut éviter tout trouble à l'ordre public et préférer l'image de Zola défenseur de « valeurs universelles » (p. 242), car la question juive est sensible aux États-Unis comme en France (Léon Blum). La « biographie filmée » compose avec l'histoire, *in fine*, en fonction d'un contexte idéologique (nazisme). Dans « Histoire et mémoire dans *Rome* de Zola : l'art de composer » Jean-François Perrin s'intéresse à l'écriture de *Rome* en 1895. Le voyage du romancier à Rome, ainsi que les nombreuses recherches effectuées, posent question. Le personnage de l'abbé Froment est envisagé ici « comme

opérateur de subjectivation romanesque de la documentation historique de l'auteur » (p. 249). Cette approche intéressante de l'utilisation du document via le motif de la songerie rétrospective accompagne les prises de conscience du personnage face aux espaces romains dans lesquels il évolue. Jean-François Perrin s'attache à analyser les chapitres de *Rome* afin de montrer ce qui est véritablement en jeu dans ce roman : l'intégration du document, la construction du personnage et le rapport ambivalent de l'écrivain avec les valeurs chrétiennes.

Outre ces études, le numéro comporte également des documents historiques et inédits. Dans « "J'ai un long récit de cette affaire oubliée..." ». Salomon Reinach, témoin d'une antipathie réciproque », Hervé Duchêne revient sur l'affaire Dreyfus en s'intéressant à Salomon Reinach et à un fonds documentaire particulièrement stimulant, lequel fonds permet de relire l'affaire depuis le procès de Rennes. En convoquant un « *récit disparu* » qui ne l'était pas, Hervé Duchêne rend compte d'une époque, réactivant, à travers des ressources documentaires, un contexte historique et des idéologies. La reproduction de la « *Courte relation des faits concernant l'affaire Dreyfus qui se sont produits depuis le procès de Rennes* » (p. 278-293), par Salomon Reinach, donne accès à des documents inédits précieux pour les chercheurs. Dans « Antisémitisme et sentiment républicain chez l'abbé Lemire : les étapes d'un conflit », Jean-Pierre Delannoy étudie le « *moment antisémite* » dans la vie de l'abbé Lemire, député du Nord de 1893 à 1928 – année de sa mort. L'auteur s'attache à retracer le parcours politique de l'homme candidat à la députation et évoque notamment l'année 1896 et son rapprochement avec Édouard Drumont, chantre de l'antisémitisme français, auteur de *La France juive* et fondateur du journal *La Libre Parole*. Jean-Pierre Delannoy parcourt ainsi la vie de cette personnalité publique en démontrant que le « *sentiment antisémite* » n'a jamais été véritablement effacé dans la vie de l'abbé Lemire, lequel garde toujours à l'esprit « *l'idée de l'imperfection du judaïsme* » (p. 305). Ces deux études historiques précèdent une série de « Treize lettres inédites d'Émile Zola (1878-1902) » rassemblées par Christophe Oberle. Ces lettres visent à poursuivre la chronique de la correspondance de Zola dans *Les Cahiers naturalistes*. On y découvre, entre autres, une lettre de recommandation – à Philippe Gille au sujet de *La Dévouée* de Léon Hennique – ; une lettre relative à l'édition de ses romans – à Jules Huret à propos de *Au bonheur des Dames* – ; une lettre concernant le roman et la pièce *Madeleine Férat* ; une lettre à Henry Fouquier où il questionne d'une « candidature à l'Académie » (p. 311) ou encore une lettre à Ernest Vizetelly, où cette fois le lecteur redécouvre le Zola photographe.

En plus de ces documents inédits passionnants, on peut aussi (re)découvrir les allocutions du Pèlerinage de Médan qui s'est tenu le 2 octobre 2022. Louis Gautier, président de l'association « Maison Zola – Musée Dreyfus », a rendu hommage à Henri Mitterand et Mireille Delmas-Marty. Jack Lang a également proposé une allocution lors de ce pèlerinage – allocution non reproduite dans ce numéro. Quant à Clive Thomson, il a lui aussi rendu un très bel hommage à Henri Mitterand dans une allocution pleine de sens intitulée « Henri Mitterand à l'écoute des autres ».

Ces allocutions précèdent pour finir, comme à l'accoutumée, des comptes rendus, des notes de lecture, une bibliographie de l'année 2022 établie par Jean-Sébastien Macke, Alain Pagès et Marion Glaumaud-Carbonnier – bibliographie consultable directement sur le site des *Cahiers naturalistes* en scannant le QR Code (p. 390) – ainsi que deux chroniques, celle d'Agnès Sandras intitulée « Dire bonjour à M. Zola : sur les traces d'Armand Lanoux », et celle de Jean-Michel Pottier intitulée « Quelques romans d'Émile Zola adaptés en bandes dessinées ». Enfin, Agnès Sandras s'intéresse au texte de Lanoux *Bonjour Monsieur Zola* (1954) : écriture, réception, enjeux, cependant que Jean-Michel Pottier questionne les adaptations zoliennes par le médium bédéique, évoquant une nouvelle manière de lire ou de relire Zola.

Aurélien Lorig

Sabil Ghossoub, *Beyrouth-sur-Seine*, Paris, Stock, 2022, 308 pages.

Ce beau roman des origines a reçu le prix Goncourt des lycéens 2022. C'est un roman autobiographique/ biographique, histoire d'exil et de déracinement. Le romancier est en quête de ses racines familiales et nationales mêle les souvenirs personnels à ceux du Liban. Tout commence par un micro tendu à ses parents Kaissar, un père intellectuel difficile à cerner et Hanane, une mère au foyer, exilés en 1975 pour échapper à la guerre. Lorsque Sabyl décide de questionner ses parents sur leur pays d'origine, le Liban, il ne sait pas très bien ce qu'il cherche. Le narrateur raconte à la première personne, à travers Paris, Le Liban et la terrible épreuve de l'émigration.

Beyrouth-sur-Seine confronte l'histoire du Liban et celle de sa famille ; l'histoire de ses parents couplée de sa propre quête d'identité avec des teintes de tendresse et d'humour.

Il est question de l'histoire du Liban des années soixante-dix à nos jours ; les factions phalangistes et propalestiniennes qui s'affrontent, les massacres à Beyrouth, les enlèvements, le terrorisme, les assassinats politiques et l'exil de ses parents.

Kaïssar et Hanane sont arrivés à Paris en 1975, au moment où la guerre éclatait au Liban, ils ne pensaient y rester que deux ans, le temps d'y achever leurs études. Installés à Paris, ils espèrent toujours revenir à Beyrouth mais se heurtent à l'impossibilité d'un retour dans un Liban déchiré. Comment vivre au milieu de tout cet inconnu parisien quand tous leurs proches connaissent la guerre, les attentats et les voitures piégées ? Ils resteront ici, écrivant frénétiquement des lettres aux frères restés là-bas, accrochés au téléphone pour avoir quelques nouvelles. Alors, en attendant ce jour qui ne viendra jamais, ils recréent à leur manière le Liban et sa culture dans leur appartement étroit.

Très vite pourtant la guerre pénètre le tissu parisien : des bombes sont posées, des attentats sont commis, des mots comme « Palestine », « organisation armée », « phalangistes » sont prononcés dans les journaux télévisés français. Malgré l'éloignement et les deuils, la vie reste gaie ; et la famille éparpillée est l'ancrage qui remplace un pays disparu. [*Comme le traduit si bien la chanson « Alone Together »*] Il y a les oncles, Elias et Habib et puis Amine pas forcément dans le même camp mais tous ont toujours le sens de la famille.

A travers le récit de sa famille, l'auteur raconte aussi **l'exil et la perte d'un pays** déchiré par la guerre civile et des luttes fratricides. Pourtant, dans les albums de famille, ce sont les moments heureux qu'on veut conserver. « Sa mère souhaitait qu'on se souvienne uniquement des belles choses »

Sabyl Ghoussoub, « l'homme-oiseau », « né à Beyrouth dans une rue à Paris » a tenté de retourner au Liban pour s'y installer. En vain. Il sera toujours écartelé entre deux pays, deux cultures. Ne dit-il pas « je suis chez moi, seulement lors du voyage ».

Ginette Affaki

**Alain PAGÈS, sous la direction de, *Henri Mitterand, au bonheur des œuvres*,
Nathan, mars 2023, 360 pages.**

Il s'agit d'un livre d'hommage à la mémoire d'Henri Mitterand, décédé en octobre 2021, qui fut, pendant des décennies, le pape des études zoliennes, lors même qu'une agrégation de grammaire et un enseignement de la linguistique ne l'y préparaient aucunement. J'ai eu avec lui, dans les années 1960, puis de nouveau dans les années 1990, des relations amicales et une active collaboration. J'ai eu l'occasion de l'évoquer dans la notice nécrologique publiée, il y a deux ans, dans le n° 3 de notre revue (p. 491). C'est le même texte qui a été repris dans ce livre collectif, sous un titre volontairement modeste, « Quelques souvenirs lointains... ». Heureusement beaucoup plus riches sont les nombreux témoignages de ceux qui ont connu Henri Mitterand bien plus longtemps que moi, et de beaucoup plus près, pour avoir travaillé à ses côtés, collaboré avec lui, suivi de près l'ensemble impressionnante de ses publications et exploité à bon escient la masse des documents et des analyses mis à la disposition des chercheurs. Et parmi ces contributeurs, plus jeunes que moi, on retrouve sans étonnement nombre des amis de Mirbeau. J'ai eu le plaisir de retrouver l'émouvant témoignage de mon amie Florence Montreynaud, historienne et féministe, qui a effectué son premier travail rémunéré auprès d'Henri Mitterand, pour exploiter les archives Zola déposées à la Bibliothèque Nationale, au début des années 1970. Mais, bien sûr, au premier rang de ces zoliens et amis d'Octave il convient de citer Alain Pagès, Colette Becker, Jean-Yves Mollier, Éléonore Reverzy, Pierre Dufief, Céline Grenaud, etc.

Leurs témoignages ne m'étonnent donc pas, et tous mettent en lumière l'humanisme foncier de leur ami disparu, sa générosité et sa discrétion. Plus surprenant pour moi, en revanche, est celui des collaborateurs des éditions Nathan – où paraît ce volume –, car j'ignorais totalement que, pendant deux décennies – les années où nos routes ont divergé –, Henri Mitterand avait été directeur éditorial et avait à son actif la publication de plusieurs manuels de littérature destinés aux lycéens et mettant en œuvre une approche originale, qui les distingue des classiques Lagarde et Michard. Il faut dire que, au cours de ma longue carrière de prof de lycée, je n'utilisais pas de manuels et n'ai donc pas suivi leur évolution : c'est là une explication, mais nullement une excuse... Toujours est-il que cet investissement durable témoigne une nouvelle fois de sa largeur d'esprit, de son ouverture au monde et de son souci de permettre à la littérature

de jouer un rôle éducatif de premier plan, au lieu de n'être que le faire-valoir d'une prétendue élite intellectuelle.

La deuxième partie du volume est consacrée à l'analyse intellectuelle de l'œuvre d'Henri Mitterand. Comme de bien entendu, c'est Alain Pagès, son successeur à la tête des *Cahiers naturalistes*, qui traite de son rôle à la tête de la revue Zola pendant un quart de siècle. Il y a accueilli un grand nombre de jeunes contributeurs du monde entier auxquels il a accordé sa confiance et il a fait, d'une publication très modeste, ce qu'il appelait « *un colloque permanent* », pour en souligner l'originalité et la confrontation des cervelles. Colette Becker traite pour sa part de l'immense édition de la *Correspondance* de Zola en dix volumes, entreprise collective, unique en son genre, réalisée par deux équipes, grâce à la collaboration de l'université de Toronto. Notre amie Éléonore Reverzy aborde le colossal travail éditorial d'Henri Mitterand, qui, dans les années 1960, a publié successivement *Les Rougon-Macquart* dans la prestigieuse collection de la Pléiade (cinq volumes), puis les Œuvres complètes en vingt volumes chez Tchou, au Cercle du livre précieux. Deux éditions différentes et complémentaires, qui ont contribué à l'entrée tardive de Zola à l'université, quelques décennies avant Mirbeau. De son côté, Paolo Tortonese revient sur la critique radicale que, curieusement, Mitterand faisait de la doctrine naturaliste, qu'il récusait et réfutait, prouvant du même coup qu'être l'éminent spécialiste d'un écrivain n'implique nullement de le suivre dans ses errements. C'est de son rapport aux dictionnaires et de son original *Autodictionnaire Zola* que traite Pierre Dufief, cependant que Jacques Noiray aborde le biographe de Zola (trois volumes !), qui témoigne d'une volonté de synthèse accompagnée d'une remarquable capacité d'analyse. Notre ami Jean-Yves Mollier, après des colloques états-uniens sur l'affaire Dreyfus, revient sur le rapport d'Henri Mitterand, intellectuel engagé et indigné, à l'Affaire, qui témoigne de son profond humanisme. Enfin Denis Coutagne revient sur l'analyse mitterandienne des relations entre Zola et Cézanne.

Signalons encore, pour compléter le volume, l'interview originale réalisée par Aurélie Barjonet et relative aux débuts politiques de Mitterand, et un florilège de citations extraites de ses œuvres.

Pierre Michel

**Aïcha limbada, *La Nuit de nocés. Une histoire de l'intimité conjugale*,
éd. La Découverte, septembre 2023, 348 pages.**

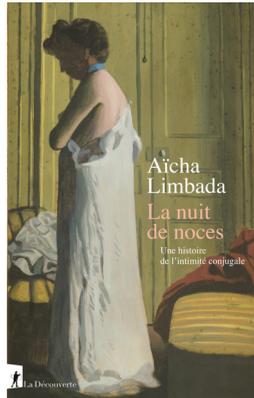
Avant toute chose, il convient de préciser que la thèse, dont est issu cet ouvrage, a été récompensée par le prix du Prix Ary Scheffer 2022. Le sous-titre de celle-ci, supprimé lors de la publication, permet de cerner davantage l'objet de ce propos : « Une histoire sociale et culturelle de l'intimité conjugale (France, années 1800-années 1920) », autrement dit depuis le Code civil de 1804 qui indique les droits et les devoirs de chaque sexe jusqu'à la période d'évolution sociales, morales et religieuses que sont les Années Folles. Point de littérature donc, ou alors fort peu, mais des témoignages en guise d'exemples, trouvés dans les archives judiciaires et religieuses. Ce moment d'intimité qu'est la nuit de nocés, et qui ne devrait appartenir qu'à l'homme et à la femme qui se sont unis devant Dieu et devant les hommes a pourtant inspiré moult manuels religieux, moult études scientifiques et médicales, moult articles de journaux, ainsi qu'une avalanche d'images et de photographies, souvent égrillardes, dont certaines émaillent le propos de l'auteure.

Le couple qui vient de se former se trouve donc être scruté par le trou de la serrure par la Société tout entière. C'est à l'aube du 19^e siècle que « la première nuit » devient un sujet de réflexion et un objet d'intérêt pour la science, la religion et une source inépuisable d'inspiration pour les artistes de tous poils. Alors même que vont se multiplier les discours, les conseils, le témoignage des principaux intéressés est rare, voire lacunaire... L'ambition de l'ouvrage est de lever le voile sur cet événement intime, secret et exceptionnel. Exceptionnel, puisque la nuit de nocés marque l'entrée des individus dans l'existence conjugale et, par voie de conséquence, dans la Société. A travers six chapitres, Aïcha Limbada entend montrer ce qui se passe une fois que les époux sont autorisés – et obligés – à se découvrir physiquement.

Le chapitre liminaire est consacré à l'imaginaire de la nuit de nocés, évoquant la littérature et l'iconographie, qui se développe à partir des années 1860 pour préparer les jeunes gens à ce rite de passage tout en éludant l'acte sexuel que celui-ci implique. C'est à cette époque que se multiplient les grivois *Couchers de la mariée*, collections de cartes postales vendues sous le manteau qui montrent l'effeuillage d'une jeune femme, les anecdotes lestes et scandaleuses que reprennent à l'envi les journaux à grand tirage. C'est aussi à cette époque qu'émerge une conscience féministe – George Sand, Séverine pour ne citer qu'elles – et que les

auteurs abordent les « *réalités du mariage* » et présentent la nuit de noces comme un moment traumatisant, comme un « *viol légal* ». Rappelons que Léon Blum, dans son scandaleux essai *Du mariage* (1907), réclamait que les jeunes filles aient la même liberté sexuelle que les jeunes hommes.

C'est aux jeunes filles et à leur éducation qu'est consacré le deuxième chapitre, « La Fabrique de l'ignorance ». L'innocence est, en effet, élevée au rang de vertu dans l'éducation bourgeoise et catholique, ce qui explique que nombre de jeunes mariées se retrouvèrent ignorantes de ce que leur demanderait leur époux. Certaines mères, trop prudes ou trop collet monté, se refusaient à éclairer leur fille sur la nature de leurs futurs devoirs conjugaux. Mais cette absence de recommandations ne concerne pas seulement les jeunes filles, nombreux étaient également les jeunes époux qui se retrouvaient sur l'oreiller sans expérience ni conseils avisés. Aïcha Limbada a pris soin d'illustrer ses propos en puisant dans les Archives apostoliques du Vatican, où sont conservées les procédures matrimoniales.



Parce que le mariage a pour finalité d'assurer le devenir de la famille et la pérennité de la Société, les autorités médicales et, dans une moindre mesure, les autorités religieuses tâchèrent rapidement de remédier aux dégâts tant physiques que moraux que provoquait cette ignorance soigneusement entretenue. Mais comment dévoiler les mystères de la chair sans corrompre la jeunesse ? Fallait-il mieux préparer les femmes ? La vulgarisation médicale s'invite dans les manuels conjugaux avant que ne déferle la « *vogue de l'hygiène conjugale* » de la seconde moitié du 19^e siècle comme la désigne Sylvie Chaperon. Jusqu'à la veille de la Première guerre mondiale, les futurs mariés auront le choix entre *La Petite Bible*

des époux (1885), du Dr Montalban, *Hygiène et régénération* (1902), *Le Mariage et son hygiène. Rapports sexuels, le moment de la procréation, hygiène des époux, les fraudes conjugales* (1903)...

Les chapitres suivants, « Désirs d'intimité », « La consommation du mariage », s'intéressent aux rites qui entourent le mariage en lui-même, toutes les traditions qui font de la nuit de noces un moment social avant d'être un moment intime. Est évoquée la mode du voyage de noces, précédé d'un brunch... La fameuse expression « *Enfin seuls !* » date de cette fin de siècle, quand les jeunes mariés sont parvenus à se débarrasser de leurs familles respectives, belle-mère comprise... Cet ouvrage, d'une lecture fort agréable, se termine sur les difficultés du premier tête-à-tête, sur les désillusions qui peuvent s'en suivre : hygiène douteuse, maladies vénériennes, postiche, faux-cul ou dentier... ainsi que sur les premiers contacts intimes. Tout ne se passe pas toujours comme dans les manuels, et certains couples ne manqueront pas de demander le divorce suite à une non-consommation du mariage, à des pratiques sexuelles non conformes aux préceptes catholiques...

C'est tout en retenue et en pudeur que l'auteure suit, jusque dans l'alcôve, les jeunes mariés et nous révèle tout un pan de l'histoire intime des Français. On notera que les sentiments n'interviennent pas dans ces unions, la chair seule intéresse prêtres et médecins inquiets par la dénatalité galopante...

Nelly Sanchez

Daniel COSCULLUELA, *Les enragés de la liberté*, Max Milo, mai 2023, 376 pages ; Préface d'André Bercoff.

Ce volume se présente comme une anthologie des écrivains français pamphlétaires, du 16^e siècle (Agrippa d'Auubigné) au début du 20^e siècle (elle s'arrête au lendemain de la première guerre mondiale). Trente-neuf noms de pamphlétaires y sont présents, dont une bonne partie se situe extrêmement à droite, de Rivarol à Léon Daudet, en passant par Barbey d'Aurevilly, Rochefort et Léon Bloy, avec un hommage particulier à Édouard Drumont, le tonitruant antisémite, « *le dernier Français* » (?), qui a droit à un chapitre développé et fort élogieux. À l'autre bord politique, on retrouve Blanqui, Proudhon, Vallès, Séverine, Pouget et Zo d'Axa, histoire d'équilibrer le tout. Si l'on regarde le parcours de l'auteur et celui de son préfacier, on s'étonne moins de voir embarqués

des réactionnaires fieffés parmi les défenseurs de la liberté : l'un collabore à *Valeurs actuelles* et au *Front populaire* du nouveau Michel Onfray, rallié à la réaction, est un admirateur de Céline (qui n'apparaît pourtant pas ici pour des raisons de date) et tente de modifier l'image de Drumont en mettant en lumière son anticapitalisme ; quant à Bercoff, depuis des années il est passé à l'extrême droite, tend vers le complotisme, admire Poutine et Trump et fréquente Assad, tout en dénonçant, dans sa préface, la dictature de la cancel culture, le prétendu « grand remplacement » et l'autocensure qui serait imposée par des « intellectuels auroproclamés »... Si donc quelque pamphlétaires de gauche, se trouvent néanmoins embarqués dans ce qui a toutes les apparences d'un salmigondis, on est en droit de soupçonner la volonté, non pas sans doute de les embrigader ou de les récupérer pour des causes aux antipodes des leurs, mais du moins de prouver que les extrêmes peuvent se rejoindre dans une lutte commune pour la liberté d'expression et contre tous les pouvoirs : la langue propre aux pamphlets de bords opposés serait donc de nature à contribuer fortement à réduire l'abîme idéologique qui les sépare, en faisant de tous les pamphlétaires des écrivains également insoumis et des hommes d'honneur et de courage. Comme si tous les combats étaient également dignes de respect. Comme si la « liberté » vantée dans le titre pouvait être mise indifféremment à toutes les sauces.

La lecture du chapitre consacré à Mirbeau et sous-titré « *Le fils de la révolution et le crieur d'injures* » (?) (pp. 252-259) apaise quelque peu ces craintes, sans pour autant les faire disparaître. L'auteur est allé aux meilleures sources, mais, comme il continue à accorder foi aux fausses confidences d'Octave naïvement notées, le soir même, dans son *Journal*, par le crédule Edmond de Goncourt, il s'ensuit quelque flottement au début du récit du parcours de l'écrivain. Certes, *Les Grimaces* sont bien évoquées, mais sans désir manifeste d'accorder à l'antisémitisme qui s'y exprime plus d'importance et de signification qu'il n'en mérite. Pas non plus d'ambiguïté sur le durable engagement anarchiste de Mirbeau. À juste titre, enfin, l'auteur dénonce le faux « Testament politique », et l'attribue à Gustave Hervé, sans chercher à le récupérer et sans prétendre y voir un ultime reniement et une conversion au patriotisme. C'est donc rassurant, surtout si on pense aux trahisons et reniements iznogoudiens évoqués par ailleurs¹.

En revanche, on est en droit de regretter que ce volume ne réponde à aucun critère universitaire. La simple juxtaposition des 39 notices, dont certaines sont très brèves, ne permet pas de découvrir les divers pamphlétaires autrement que de très loin et de très haut, sans qu'on puisse se faire une idée de leurs talents, et

sans la moindre analyse littéraire de leurs œuvres, au demeurant extrêmement disparates. De surcroît, elles ne sont accompagnées d'aucune note et d'aucune bibliographie, ce qui apporterait du moins un minimum de garanties et serait utile pour les chercheurs et curieux désireux d'en savoir plus. Ajoutons encore que toutes les informations y contenues sont exclusivement de seconde main (ce qui est le propre de toute vulgarisation) et sont puisées à des sources diverses et non précisées, sans qu'il soit possible au lecteur lambda de s'y retrouver et de distinguer le bon grain de l'ivraie, comme j'ai pu le faire pour la notice Mirbeau. Pour les notices qui ne relèvent pas de mon domaine de compétence, je me retrouve aussi démuni, et dans l'incapacité de faire le tri, sans savoir s'il convient d'accorder ma confiance au narrateur unique et polyvalent, et c'est évidemment fort regrettable.

Pierre Michel

Anne Morelli, *Principes élémentaires de propagande de guerre, utilisables en cas de guerre froide, chaude ou tiède...* (Nouvelle édition revue et augmentée), essai, Éditions Aden, janvier 2023, 194 pages ; 13 €.

Il faut saluer ici le livre bienfaisant de l'historienne Anne Morelli, professeure émérite de l'Université libre de Bruxelles (ULB) pour sa contribution au décrassage idéologique de notre époque. Il n'y a pas de bonne guerre. Et j'ajouterai ceci : LA GUERRE EST LE CRIME QUI CONTIENT TOUS LES CRIMES.

Anne Morelli décrit en dix points les principes de la propagande de guerre qu'appliquent TOUS les protagonistes. Ce sont les dix commandements de chaque guerre. Le bréviaire commence par : « Nous ne voulons pas la guerre » et se termine par : « Ceux qui mettent en doute la propagande sont des traîtres ». Le huitième commandement est lui aussi très explicite, il assure : « Les artistes et intellectuels soutiennent notre cause ». Anne Morelli donne comme exemple le *Manifeste des 93* publié en Allemagne en octobre 1914 dans le *Berliner Tageblatt*. Il est signé des plus grands noms de l'*intelligentsia* allemande de l'époque dans le domaine de la littérature des sciences et des arts. Le journal *Le Temps* en publie une traduction dès le 13 octobre. La riposte française à ce manifeste, qui défend l'Allemagne et accuse les Alliés, ne tarde pas. Elle est signée par les personnalités françaises les plus éminentes de la littérature, des arts et de la science, comme il se doit. Dans ce *Manifeste des cent* voisinent Anatole France, Maurice Barrès, Octave Mirbeau, André Gide, Claude Monet ou Camille Saint-Saëns. C'est

l'Union sacrée. Quand on se souvient de ce passage du *Calvaire*, lorsque Jean Mintié s'interroge sur le patriotisme – « *Qu'était-ce que cette patrie, au nom de laquelle se commettaient tant de folies et tant de forfaits, qui nous avait arrachés, remplis d'amour à la nature maternelle, qui nous jetait, affamés et tout nus, sur la terre marâtre ?* », on s'étonne que Mirbeau se soit laissé embrigader dans ce peloton de gens parmi eux de bonne foi, mais qui ne comprennent pas qu'ils sont instrumentalisés. Pour Mirbeau, qui n'était pas du genre à s'en laisser conter, on doit mettre cette adhésion sur le compte de la maladie et de l'affaiblissement de ses facultés intellectuelles. En ce qui concerne les autres signatures, beaucoup sont d'accord avec le chauvinisme allié contre l'Allemagne qui, dès le début de la guerre, fait croire à l'atroce barbarie des Teutons qui coupent les mains des enfants dans la Belgique envahie. (Bien sûr, dans toute guerre, il y a un agresseur et un agressé. Néanmoins il faut bien convenir que, dans les affrontements entre impérialismes, les responsabilités sont très souvent partagées, et qu'en tout état de cause, la guerre n'arrange rien, surtout pas les guerres industrielles qui durent des années et qui se terminent par une apocalypse. Hiroshima et Nagasaki en font foi. Pour en revenir à la guerre de 14-18, Anne Morelli précise, « *La neutralité de la Belgique est certes violée par les Allemands en 1914, mais dès 1911, le général français Michel, dans un rapport au ministre français de la Guerre, lui conseillait aussi de consacrer la plus grande partie de nos forces à une offensive vigoureuse en Belgique.* ») Parmi les écrivains français de premier plan, Romain Rolland est quasiment le seul à ne pas succomber à l'hystérie guerrière, même si encore une fois Mirbeau était plus accablé par la guerre qu'y puisant une énergie suicidaire.

Dans les guerres qui ont suivi, tant la Seconde que les conflits coloniaux, de Yougoslavie, et jusqu'à aujourd'hui l'agression de l'Ukraine, prélude à la Troisième guerre mondiale que l'on peut craindre désormais, les principes élémentaires de la propagande de guerre mis en avant par le pacifiste lord Ponsonby et réactualisés par Anne Morelli sont toujours les mêmes. Depuis 1945, l'Occident, avec à sa tête les États-Unis d'Amérique, représente le camp du Bien, la Russie et la Chine celui du Mal. C'est ainsi et cela le restera encore longtemps.

Méditant dans son livre *La Russie soviétique et l'Occident, quarante années d'histoire*, {Calmann-Lévy, 1962}, George F. Kennan, le principal architecte de l'endiguement, écrivait : « *Rien de plus naturellement égocentrique qu'une démocratie en guerre. Elle est rapidement victime de sa propre propagande et disposée à conférer à sa cause des valeurs absolues qui faussent son jugement sur tout le reste. Ses ennemis personnifient le mal. Elle incarne toutes les vertus.* »

Maxime Benoît-Jeannin

**Daniel VILLANOVA, *Hiver, Montfavet, Un Jour/Une Nuit*,
collection des Quatre Saisons, mai 2023, 105 pages.**

À l’instar d’Antonio Vivaldi, d’Arcimboldo et de quelques autres artistes, notre ami Daniel Villanova a décidé de consacrer quatre œuvres aux saisons qui rythment la vie des hommes depuis des millénaires. Mais ce n’est pas avec des notes et en musique, ni avec des couleurs et en peinture, qu’il s’emploie à nous les présenter, mais avec des mots et sur une scène de théâtre. Et des mots bien à lui, où il s’évertue à reproduire la langue parlée à Bourougnan et dans ses environs, c’est-à-dire en fait à travers toute l’Occitanie. Certes, Bourougnan est une bourgade superbement ignorée des cartes routières et d’état-major – oubli, à vrai dire, fort regrettable pour le tourisme régional –, mais c’est pourtant bien là que tout commence et que, sans doute, tout s’achèvera, pour cette équipe d’originaux ordinaires et autres bras cassés que nous présente notre entomologiste et qui parlent comme dans la vraie vie (boutougnanaise), et non comme sur les scènes de théâtre bourgeoises. Et la joie des mots est d’autant plus partagée par les spectateurs occitans, qui se pressent en foule aux représentations, que c’est justement leur langue qu’ils retrouvent, avec ses locutions typiques, ses divers accents locaux et ses pratiques syntaxiques peu recommandées par l’Académie – dont, il est vrai, tout le monde se fiche éperdument. Et, cerise sur le gâteau, tous les personnages sortis de la villanovienn imagination, ou calqués sur une réalité trop ignorée des « élites » urbaines, sont incarnés par un seul acteur polyvalent, voire transformiste, Daniel Villanova *himself*, spécialiste de ces « seul en scène », comme on dit désormais (paraît-il). C’est fabuleux et la foule est quasiment en extase, si j’en juge par les trois spectacles auxquels j’ai eu l’heur d’assister !

Malheureusement, le texte imprimé est bien nu, bien sec, en comparaison de la vie en mouvement de l’acteur, telle qu’ont pu l’apprécier les milliers de spectateurs, lors de sa création en 2002, et force est donc au lecteur de devoir imaginer les tonalités, les accents, les mimiques, les grimaces, voire les contorsions, propres à chacun des locuteurs, Lucette, Raymond, Jean-Charles, personnages devenus récurrents, sans même parler du film projeté un 31 décembre et tourné une semaine plus tôt dans l’église de Bourougnan et présentant une « *crèche vivante* » haute en couleurs, en incongruités et en mini-catastrophes... Une scène d’anthologie, dans le droit fil d’*Hellzapoppin* ! Il ne siérait pourtant point de s’arrêter au burlesque des situations et des propos échangés. Car, par-delà le rire qu’il suscite, on sent comme une saine inspiration libertaire et, comme chez

Mirbeau, une salutaire méfiance à l'égard des institutions civiles et religieuses. À commencer par la mairie (« *Ah ! cette Mairie ! Cette Mairie !* »). Quant au maire, on ne le voit pas, mais on apprend qu'il est désormais « *socialiste* » après avoir été un chantre aveugle de Staline un tiers de siècle plus tôt – mais, depuis que j'ai découvert que Staline avait fait de Mirbeau un modèle pour les écrivains soviétiques¹, je suis quelque peu tenté de lui trouver des circonstances atténuantes... Bref, on ne court aucun risque de s'ennuyer, à Bourougnan !

Pierre Michel

Marie-Christine Vandoorne, *Un chemin silencieux d'elle à moi*, Paris, Les 3 colonnes, 2023.

Que de douleurs et d'émotions dans ce récit construit sur un dialogue avec soi autour du rapport à la mère. Souvent très beau, ce récit est écrit non sans efforts, non sans réticence à un besoin de raconter, de se trouver dans les mots. Il s'agit d'une mise à distance de la fusion fille / mère : « je regarde vivre les deux femmes ». Annie Ernaux prend la même distance en évoquant la vie de sa mère dans *Une femme*.

« En écrivant ma vie et celle de ma mère dira Vandoorne, je me réconcilie. J'accepte d'extirper les douleurs de mon corps, de mon cœur, de son âme peut-être. » Dans ce rapport unique la fille cherche à comprendre tout en naviguant à travers leurs propres identités distinctes.

Ce récit sur soi et sur la mère ne peut se faire sans parler du père, même si le père n'est pas celui qui prend continument en charge l'enfant, parfois absent, parfois intermittent, mais jamais sans la mère. Pour l'autrice le mot prononcé par la mère dans son enfance « arrête avec ton inceste » et dont elle ne comprend pas la portée, la pousse à renoncer à l'affection portée au père à la vue du visage disharmonieux de la mère. Elle comprend qu'elle n'a pas le droit d'être jolie et de recevoir des compliments du père. « Est-ce toujours un mot qui fracture l'unité du réel aux premiers temps de notre vie ? » se demande-t-elle. L'adulte en elle ne retient pas tout le détail des scènes enfantines, elle se voit une ombre à l'ombre de la silhouette maternelle si envahissante. À son divorce, elle se réconcilie avec son père, devenu un étranger. Le meurtre des pères n'est pas l'affaire des filles.

Le rapport fille/mère est décrit comme un jeu de miroirs où chaque reflet révèle autant qu'il ne dissimule. Ce jeu s'établit d'un côté, en racontant l'enfance de la mère et les effets de la guerre sur son corps et sa figure atteints par les éclats d'une bombe. La perte d'un frère par la maladie et la correspondance qui s'établit entre les trois sœurs, le coup de foudre avec celui qui devient son mari, la grande déception en apprenant sur le tard son infidélité, la séparation exigée par la mère et son effet sur les enfants. Puis, la réalisation de la mère par la lecture et l'amour des livres « les amis secrets » qui l'unissent à sa fille. De l'autre, l'enfance de la fille dans la reconstruction de l'après-guerre, son rapport à sa fratrie éparpillée sur les chemins de l'ailleurs. Ses relations marquent le changement social dans la condition de la femme : relation amoureuse, déception, mariage conclut rapidement, vie paisible en devenant mère à son tour. Sa réalisation dans l'enseignement et une carrière où la littérature devient sa patrie intérieure comme sont devenus pour elle Athènes et la langue grecque.

Par le recours au dualisme corps/esprit, nature/être, l'autrice échafaude une théorie du corps qui soutient une conception autonome des sexes. Le corps est fondamental : corps de la fille miroir du corps de la mère, corps intérieur apte à la reproduction et à la maternité, mais aussi corps -surface voué à l'apparence et à la séduction.

La lecture de ce récit met l'accent sur la progression de l'autrice en matière professionnelle qui constitue un prélude volontairement partiel de la question des femmes : la conquête d'une économie qui n'est pas uniquement économique mais libidinale, langagière, symbolique, la constitution d'un nouveau rapport au monde. Ce livre qui a eu le prix de l'Académie française en juin 2024 est une promenade à travers la littérature ancienne et récente en compagnie de l'autrice, un plaisir de tous les instants pour les lecteurs et une approche de différents styles et genres qui répondent au désir de l'interdisciplinarité chère à Edgar Morin.

On est avec une amoureuse de la littérature qui transmet à des générations d'étudiant.e.s l'art d'apprendre en s'amusant, comme elle le transmet à ses lecteurs et lectrices. Par l'écriture et la lecture l'autrice jette le réel hors d'elle – même et accepte de sortir de l'ombre maternelle, de comprendre comme cette ombre portée sur elle avait fait des effets aliénants, même si elle essaie de s'approcher de sa mère dans sa maladie marquée par l'oubli.

Carmen Boustani

IV. NOTES SUR LES AUTEURS ET LES AUTRICES DU DOSSIER

Mounira Abi Zeid, docteur en lettres françaises. Spécialisée en mythocritique, elle enseigne à l'Université Libanaise depuis 2011. Journaliste arabophone et francophone entre 2005 et 2014, elle a été critique de littérature et de théâtre. Son premier roman *Le Sable Vert* est paru en 2014 et son second roman *Le Retour à la Genèse* en 2017. Son troisième roman *Les Eaux Rebelles*, publié en pdf en 2021, vient de paraître en version papier en 2024. Ses nouvelles sont actuellement publiées dans la revue virtuelle EuroLitkrant

Boustani Carmen, franco/libanaise, Docteur d'État ès lettres de l'université Lyon 2, diplômée en sémio-linguistique de la Sorbonne-Nouvelle, Professeure des universités à l'école doctorale de l'université libanaise. Chercheuse associée au labo Dyna lang de 2000 à 2009 (Paris V, Sorbonne). Professeure associée au CERLIC de 1998 à 2010 (université d'Angers) et au CERES (groupe de recherche de la chaire francophonies et émigrations, institut catholique de Toulouse). Membre du conseil scientifique de l'école doctorale, université libanaise. Directrice –de la *Revue des lettres et de traduction*, université Saint-Esprit, Kaslik, Liban. **Thèmes de recherche** : les théories du genre, Sémiologie du corps et le langage non verbal, l'inconscient du texte et l'imaginaire linguistique. Dernières publications –*Oralité et gestualité, la différence homme/femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala, 2009, (Essai) –*La guerre m'a surprise à Beyrouth*, Paris, Karthala, 2010 (Roman), *Un ermite dans la grande maison*, Paris, Karthala, 2013, (Roman), *Andrée Chédid, L'écriture de l'amour*, Paris, Flammarion, 2016, (Biographie) (Prix Phénix, Janvier 2017). *May Ziadé, la passion d'écrire*, Paris, éditions des femmes, 2024, (Biographie). **Distinctions honorifiques** : –Médaille d'or et prix d'excellence du CNRS, à l'occasion de son jubilé d'or, juin 2012.–Chevalier dans l'ordre des Palmes académiques, décret, juillet 2006. –Médaille d'honneur des écrivains de langue française, ADELFI, 2001.

Chovrelat-Péchoux Geneviève, Agrégée de Lettres Modernes, docteur en sémiotique littéraire, PRAG honoraire de l'Université de Franche-Comté, Geneviève Chovrelat-Péchoux a co-dirigé pour l'ÉRITA (Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon), un dossier spécial *Elsa Triolet ou une écriture plurielle* (à paraître sur le site de l'ÉRITA, <https://louisaragon->

elsatriolet.fr/category/nos-publications/, 2024). Ses travaux portent sur les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles et, notamment sur la transversalité entre littérature, sociologie, histoire, vieillissement et genre. Parmi ses publications, *Louis Hémon, la vie à écrire* (Leuven/Paris, Peeters, 2003). Elle a préfacé pour les éditions Phébus, *Lizzie Blakeston* (2010) et *Le dernier soir* (2013).

Denance Pascale, MCF en stylistique anglaise, est l'auteure d'une thèse portant sur l'expression de la subjectivité et du genre en littérature américaine à la fin du XIX^e siècle. Elle s'intéresse aux réécritures de la subjectivité et du genre (dans la double acception de genre littéraire & de *gender*) dans la littérature anglo-américaine au XIX^e siècle, notamment dans les œuvres de Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Dickinson et Charlotte Perkins Gilman. Dernières parutions : –« Espaces fantastiques et jardins secrets dans une sélection de poèmes d'Emily Dickinson » in *Voix de femmes dans le monde, Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire*, sous la direction de Frédérique Le Nan, avec le concours d'Andrea Brüinig et de Catherine Pergoux-Baeza, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

« L'épicène et le masculin « dit générique » en tant que ressources discursives : une étude contrastive du genre grammatical en français et en anglais à partir d'un corpus de textes littéraires », in *Dire le genre*, sous la direction de Christine Bard et Frédérique Le Nan, Editions du CNRS, 2019. « La sagesse des utopies féministes : *Herland* de Charlotte Perkins Gilman et *Woman on the Edge of Time* de Marge Piercy » in *Diplômées* N° 280–281, *Futurs possibles*, sous la direction de Claude Mesmin et de Sonia Bressler, Éditions La Route de la Soie, 2022. « Écriture créative : une approche du rapport dialectique entre théorie et praxis », in *Les écritures créatives : représentations contemporaines et enjeux professionnels*, sous la direction de Dominique Ulma, Anne Pautzet et Anne Prouteau, Presses Universitaires de Rennes, 2022. « Sonorité et silence des voix intérieures dans *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman et une sélection de poèmes d'Emily Dickinson », *Revue des lettres et de traduction* N° 21, *Les territoires de la voix*, sous la direction de Carmen Boustani, USEK, 2023. <https://www.usek.edu.lb/academics/journal-of-literature-and-translation/n-21>.

Dumas Felicia est professeure des universités HDR au Département de Français de la Faculté des Lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, en Roumanie. Elle enseigne également le français à la Faculté de Théologie orthodoxe de la même université. Auteure de dix livres, dont un sur la traduction du discours religieux et co-auteure de deux autres; traductrice en roumain de douze livres français (dont huit de théologie orthodoxe), ainsi qu'en langue française de trois

livres roumains de spiritualité orthodoxe; auteure de huit livres et de nombreux articles scientifiques sur la sémiologie du geste liturgique, la traduction des textes religieux orthodoxes, le bilinguisme franco-roumain, la terminologie orthodoxe en langue française, ainsi que sur les relations franco-roumaines, parus dans des revues roumaines et étrangères.

Fahd Christel, Docteur en littérature française, spécialiste en psychanalyse appliquée à la littérature et en féminisme, donne des cours d'atelier d'écriture poétique, de poésie, d'arts et littérature, d'image, de civilisation et de médiation culturelle à l'Université libanaise. Elle est également auteure d'articles sur la littérature contemporaine parus dans la Revue des Lettres et de traduction à l'USEK.

Fouchard Flavie est enseignante à l'Université de Séville depuis 2010. Ses recherches actuelles portent sur Colette et la photographie. Elle a participé au *Dictionnaire Colette* (Guy Ducrey et Jacques Dupont, dir.), publié *Colette aux frontières des genres : relire « Le pur et l'impur »* (2020) et fait partie du Comité éditorial de la série Colette dans *La Revues des lettres modernes* (Minard).

Helou Rafca, docteur en langue et littérature françaises de l'université libanaise en 2020 et continue à travailler sur le féminisme dans des romans modernes et francophones. Elle donne des cours dans des lycées officiels en tant qu'enseignante de littérature française, cadrée au cycle secondaire. Champs de recherche : sémiologie et psychanalyse, elle a publié des comptes rendus et des articles sur des œuvres de femmes dont un article sur *Un ermite dans la grande maison* de Carmen Boustani.

Issa Mireille, Médio-latiniste, Professeur à l'Université Saint-Esprit de Kaslik et Chef du Centre d'Études latines dans la même Université, Mireille Issa est auteur de plusieurs ouvrages concernant la langue, la littérature et l'histoire du Moyen-Âge français. Dans ses recherches, elle s'intéresse également au latin oriental, celui des Croisades tout comme de l'Église maronite.

Jacqueline Jondot, était professeur de littérature anglaise à l'université de Toulouse 2 (France). Elle l'est auteur d'une thèse de doctorat de 3^e cycle sur *Orlando* de Virginia Wolf et d'un doctorat d'état sur les écrivains d'expression anglaise au Proche-Orient arabe. Elle a écrit de nombreux articles sur ces auteurs (Ahdaf Soueif, Sabiha Khemir, Edward Atiyah, Carl Gibeily, Yasmin Zahran,

Jamal Mahjoub, Fadia Faqir, Susan Abulhawa...) ainsi que sur des écrivains anglais (Virginia Woolf, Penelope Lively, Mary Shelley...). Elle a traduit *Outremer* de Nabil Saleh et publié, *Dalida en Egypte* (2020). Elle travaille désormais sur les écrivains anglophones du Golfe (May al Nakib, Sophia al Maria, Maha Gargash).

Khoder, Yasmine Yasmine Khodor, professeur de Lettres modernes à l'Université Libanaise depuis 2012. Matières enseignées : Littérature et Cinéma, les Mythes dans la littérature, Histoire et évolution du Théâtre. 2008 : Doctorat à l'Université Libanaise de Tripoli, avec une thèse de doctorat consacrée à la littérature et la société martiniquaises.

Kouta Samia, Doctorat sur L'Espace et le temps dans l'œuvre romanesque d'Andrei Makine sous la direction du Pr Gérard Bejjani (2013) de l'université Saint-Joseph. Elle s'intéresse à la mythocritique et aux approches structurales et narratologiques. Autrice, parmi d'autres, de « Véra, la Pénélope sibérienne dans *La Femme qui attendait* d'Andrei Makine » et « L'exil ou l'enlèvement dans le temps et l'espace dans *La Maison d'Afrique* de Salma Kojok.

LefebvreAlain, Réalisateur audiovisuel, Mediateur culturel, Fondateur et Co-directeur du Festival du Cinéma Francophone de Madrid, Responsable du ChangeNOW Film Festival (à Paris). Professeur de Français Langue Étrangère et professeur de Cinéma, Doctorant à l'Université Autonome de Madrid.

López-Martinez Marina, Professeure de langue et littérature française à l'université Juane 1 de Castellane. Sa recherche est centrée sur l'écriture des femmes et la francophonie, ainsi que sur le roman policier au féminin. Autrice de « Plaisir des mots et polar au féminin : de l'éloge de la phobie de Brigiette Aubert au *rompol* de Fred Vargas » 2017. Elle se consacre à la traduction d'écrivains francophones notamment Louise Dupré dont la prochaine parution sera celle de *La via Lactea* aux ed. Olelibros. Ecrivaine de fiction, elle vient de publier avec Joana Chilet un polar humoristique *Desde la Ventana* 2022 éd. Olelibros. Autrice du roman *Transpantojo* ed. Babylone, 2019.

Mata Barreiro Carmen est professeure titulaire à l'Universidad Autónoma de Madrid et a été professeure invitée à l'Université de Montréal. Ses champs de recherche sont : le travail de mémoire chez les écrivain.e.s francophones (mémoire de la guerre et de la violence, mémoire de l'exil), l'écriture de l'exil et l'immigration, l'imaginaire de la ville, l'écriture au féminin, les émotions

et l'éthique du *care*. Elle a dirigé *Espagnes imaginaires du Québec* (PUL, 2012), a coordonné un numéro de *Globe. Revue internationale d'études québécoises* sur « Étranger et territorialité » (vol. 10, 1, 2007), et a écrit de nombreux articles. Parmi les derniers, « Écrire la blessure, relire la vie. Louise Dupré, Marie-Célie Agnant et Denise Desautels », dans *All the Feels. Affect and Writing in Canada/ Tous les sens. Affect et écriture au Canada*, University of Alberta Press, 2021. Membre du Comité scientifique international de *Recherches Sociographiques* (Univ. Laval, Québec), *GLOBE. Revue internationale d'études québécoises* (Québec) et *Revue des Lettres et de Traduction* (Liban). Elle est chercheure internationale du CIRM/CRIEM, Centre de recherches interdisciplinaires en études montréalaises, Université McGill (Montréal).

Pisano Laura, Professeur d'Histoire du Journalisme à l'Université de Cagliari (Italie) jusqu'en 2016, dédie ses études à l'histoire du journalisme, de la presse et de la communication, et à la production écrite des femmes en Italie et en France. Membre du comité scientifique de la revue française d'études interdisciplinaires « *Peuples Méditerranéens – Mediterranean Peoples* » depuis sa fondation (Paris, 1977), et de la revue « *Archivio sardo del movimento operaio, contadino e autonomistico* » dès sa fondation (Cagliari, 1973), elle est co-auteure, avec la sociologue et historienne Christiane Veauvy, de *Les femmes et la construction de l'Etat Nation en France et en Italie 1789–1860*, Armand Colin, Paris 1997. Parmi ses publications principales les plus récentes, le dictionnaire historique des femmes journalistes : *Donne del giornalismo italiano da Eleonora Fonseca Pimentel a Ilaria Alpi. Dizionario storico bio-bibliografico. Secoli XVIII–XX*, Milano 2004 ; *La società della comunicazione. Indagini sul giornalismo tra '800 e '900*, Cagliari 2007 ; *Scrittori e giornalisti. Istantanee tra cronaca e storia*, Cagliari 2012 ; *Donne e società nei linguaggi del passato e del tempo presente*, Roma 2014. Chanteuse et guitariste, elle se dédie à faire connaître l'histoire à travers un large répertoire de chansons populaires.

Richard Annie, Enseignement et écriture engagés dans un combat pour la juste place des femmes dans la mémoire culturelle. Notamment parcours d'amitié et de compagnonnage avec l'artiste Gisèle Prassinis, à partir d'une spécialisation universitaire, expositions, articles, livres pour la pleine reconnaissance et la survie de son oeuvre. Livres d'exploration personnelle et théorique du féminin. Co-fondatrice et Présidente d'honneur de Femmes-Monde. Membre du Parlement des Écrivaines Francophones. www.annie-richard.fr

Wellnitz Philippe, agrégé de l'Université, Docteur ès lettres, exerce actuellement comme Professeur d'Études Germaniques à l'Université Paul-Valéry Montpellier III. Il a été auparavant en poste à l'Université Marc Bloch de Strasbourg (1993–1999), professeur à l'ENA et détaché dans les services culturels de l'Ambassade de France à Berlin (2010–2018). Ses recherches et ses publications portent sur la sémiotique théâtrale, la Suisse et les études culturelles, notamment sur les questions d'exil et de migration. Il a créé en 1997 et dirigé jusqu'en 2005 la collection « Helvetica » (études suisses) à Strasbourg et dirige actuellement aux PULM une nouvelle collection d'études culturelles « Etudes culturelles mundi » ainsi que des thèses (en anglais, français et allemand) dans ces domaines.

Yazbeck Roukaya a fait sa licence en Lettres Françaises à l'Université Libanaise, et son mémoire de master et sa thèse de doctorat à l'université Saint-Joseph de Beyrouth, sous la direction du professeur Gérard Bejjani. Elle est enseignante de français au lycée al Imam al Sadr pour les jeunes filles et à l'Université Libanaise, faculté des Lettres, Saïda et faculté de Tourisme, section de Tyr. Elle a publié un article intitulé : « Guerre et terre dans *Khawaja, Arachide* et *Nostalgie* de Mohammad Taan », Publications de l'Université Islamique du Liban (2015). En 2021, « Parole de femme dans les romans réalistes et naturalistes du XIX^e siècle dans le dossier « Les territoires de la voix », Revue des lettres et de traduction n° 20, Université du Saint-Esprit, Kaslik, USEK. Depuis 2018, elle fait partie du groupe des chercheurs de la Chaire Senghor de la Francophonie qui a pour projet d'étudier *les lieux de mémoire et la dynamique de la francophonie au Liban*, projet qui n'a pas encore vu le jour vu la situation du pays, sa proposition de recherche est intitulée : *Le féminin, langue et corps de la francophonie*

Zeiter Christine, Etudes supérieures à l'Université Saint-Esprit de Kaslik et à l'Université libanaise où elle a obtenu un doctorat ès lettres en sémiolinguistique (2020). Professeure et coordinatrice dans plusieurs écoles privées, elle a également enseigné le FLE à l'Université libanaise, section IV. Elle a publié plusieurs articles sur l'étude de genre et les différences sexuelles en linguistique, dans *Revue des lettres et de traduction* : « Différences linguistiques entre hommes et femmes dans le roman actuel : *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint et *Le marché des amants* de Christine Angot » (2015), « L'oralité dans l'écriture de Camille Laurens (2017), « Le féminin dans *Un Ermite dans la grande maison* de Carmen Boustani » (2019).

Achévé d'imprimer
en novembre 2022

Kaslik, Liban

