

Revue

**des Lettres
et de Traduction**

19
Revue
des Lettres
et de Traduction

Dossier thématique

Dire, figurer, représenter la peau



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

Lettres

B.P. 446 Jounieh, Liban

Tél : +961 9 600 066

Mél : flettres@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.*

Comité scientifique international : Annie Richard (*Sorbonne Nouvelle – Paris 3, France*) ;
Andrée Affeich (*Lebanese American University*) ; Carmen Mata Barreiro (*Université Autonome
de Madrid, Espagne*) ; Carmen Boustani (*Université Libanaise*) ; Christine Durieux,
(*Université de Caen et ISIT Paris*) ; Christine Planté (*Lyon 2 – Lumière, France*) ;
Fayza El Qasem, (*Ecole Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs, Sorbonne Nouvelle –
Paris 3, France*) ; Gisèle Riachy (*Université Libanaise*) ; Joseph Chraim (*Université Saint-Esprit
de Kaslik*) ; Lucie Lequin (*Université Concordia – Montréal, Canada*) ; Nicole Saliba-Chalhoub
(*Université Saint-Esprit de Kaslik*) ; Ranya Salameh (*Université Saint-Esprit de Kaslik*) ;
Rosie Ghannage (*Université Saint-Esprit de Kaslik*).

Revue annuelle publiée depuis 1995

ISSN 1992-2116

© PUSEK, Kaslik, 2019

Tous droits réservés

Université Saint-Esprit de Kaslik

B. P. 446 Jounieh, Liban

Tél. : +961 9 600 275

Mél. : pusek@usek.edu.lb

usek.edu.lb

SOMMAIRE

Inaugurale

Nicole SALIBA-CHALHOUB 9

Editorial

Carmen BOUSTANI 11

I. DOSSIER THÉMATIQUE

Dire, figurer, représenter la peau

Peau du langage et greffe d'écritures

Anne BOURGAIN 17

L'écriture tactile : lettres à la peau-même.

Nadia SETTI 31

La peau comme métonymie de l'âme chez Balzac, Green et Süskind

Nicole SALIBA-CHALHOUB 45

Les plaies de la peau dans *Les Gisants satisfaits* de Joyce Mansour

Marc KOBER 59

« Je souffre donc je suis » : Jean Cocteau et la mue poétique

Samar HAGE 73

L'Orange et son navel : La peau comme surface d'inscription psychique
et miroir sociétal dans *Histoire de Zabra*

Léa EL YAHCHOUCHI ABI CHAKER 83

Et si je te prenais ta peau... ? Approche sémiotique de la métamorphose de peau dans quelques contes maghrébins <i>El Mostafa CHADLI</i>	99
Imaginaire de la peau et imaginaire urbain montréalais dans l'écriture au féminin du Québec <i>Carmen MATA BARREIRO</i>	121
Colette et Louise Dupré, une écriture à fleur de peau <i>Marina LOPEZ MARTINEZ</i>	131
Le Corps et la peau dans les premiers récits médiévaux : <i>Tristan, Perceval, Aucassin et Nicolette</i> <i>Maria-Pilar SUAREZ</i>	143
Écrit sur la peau <i>Jacqueline JONDOT</i>	157
La vie à fleur de peau : ou le fulgurant destin de Maïmouna, héroïne sénégalaise <i>Andrée-Marie DIAGNE-BONANE</i>	167
La peau de nos dents <i>Lucina KATHMANN</i>	179
<i>Sur ma peau</i> de Gillian Flynn ou le langage inexploré de l'automutilation <i>Christel FAHD</i>	189
Du texte à l'écran : la représentation de la peau chez Andrée Chedid et Agnès Varda <i>Carmen BOUSTANI</i>	199
Nudity in Lebanese Art in the early 20 th Century <i>Diana JEHA</i>	211
Black, the Color of Resistance in Tayeb Salih's <i>Season of Migration to the North</i> <i>Pamela LAYOUN</i>	239

II. VARIA**Lettres & Sciences du langage**

Classroom Management. Empirical Study <i>Sonia BSAIBES</i>	253
« L'urne est-elle funéraire » : représentation et démocratie chez Françoise Collin <i>Marisa FORCINA</i>	267
Lucien de Samosate, portraitiste et satiriste. <i>L'Hermetimos</i> et la critique anti-stoïcienne <i>Franck COLOTTE</i>	291
Tableaux normands : un regard impressionniste dans <i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i> <i>Emilio CAMPAGNOLI</i>	301
Et l'île devient possible. Marie Susini : <i>La Renfermée, la Corse</i> <i>Bernard URBANI</i>	319
Éclats de mère dans <i>Forêts</i> de Wajdi Mouawad <i>Christelle STEPHAN HAYEK</i>	337
L'Histoire peut-elle façonner un écrivain ? Un exemple : Philippe Sollers <i>Mara MAGDA MAFTEI</i>	349
Le féminin dans <i>Un ermite dans la grande maison</i> de Carmen Boustani <i>Christine ZAITER</i>	361
Le butin de la battue <i>Souha MOURAD</i>	371
Identité du traducteur des textes religieux chrétiens <i>Felicia DUMAS</i>	387

[Suite de la partie en fin de la revue]

العقل العربي وإشكالاته في فكر فؤاد زكريا

Mustafa KAMAL EL MAANI ٥

III. LUMIÈRES SUR LIVRES 401

Inaugurale

Nicole SALIBA-CHALHOU

À quoi sert donc la connaissance ?

Lorsque l'on pense à la recherche scientifique, force est de revenir au motif de ce double engagement qu'est, d'une part, celui du chercheur au sein de son écosystème auquel il est invité à apporter de la valeur et, d'autre part, celui de la société, appelée à son tour à emboîter le pas au chercheur, en l'appuyant de maintes manières dans ses efforts. Car, en réalité, c'est bien elle-même qui est à la fois le destinataire et le bénéficiaire de l'œuvre du chercheur. On voit bien que le lien est ici clairement dialogique.

Faire du lien en l'occurrence, selon l'acception de la systémique sociale, c'est faire le geste de relever le défi de la complexité humaine en vue de mieux comprendre le monde, tant dans sa diversité que dans sa globalité. Car, aucun système ne saurait perdurer s'il se fermait à lui-même et s'isolait ; il se nierait et disparaîtrait par voie de conséquence. Aujourd'hui, on sait que tout est fractal, dans le sens mathématique du terme selon quoi « la partie est dans le tout et le tout dans la partie ». Aussi notre travail de chercheurs participe-t-il nécessairement de la néguentropie, en ce sens qu'il devrait continuellement s'organiser en vue de se donner à voir, à connaître, à s'actionabiliser. Et, pour ce faire, il lui faudrait un socle qui lui serve de tremplin, une interface qui lui soit à la fois une vitrine et le lieu même d'une mise en réseau.

Nous aimerions penser – et d'ailleurs nous en sommes convaincus – que notre *Revue des Lettres et de Traduction*, généreusement subventionnée par les presses de notre institution et qui paraît depuis 1995 (elle fêtera donc ses 25 ans l'an prochain), est elle-même ce socle, cette interface, qui permettent le voyage de la connaissance depuis l'esprit du chercheur jusqu'à celui du lecteur, où elle pourrait faire une différence. Car, à quoi servirait donc la connaissance si elle

ne réussissait pas à impacter d'une manière ou d'une autre la vie des individus, tant les chercheurs que ceux qui reçoivent les résultats des recherches menées, si elle ne réussissait pas à en infléchir la trajectoire du « destin » ? On pourrait bien voir en cela une posture à la fois scientifique et politique, les chercheurs et les sociétés humaines étant en même temps le cœur battant d'une citoyenneté, celle-ci-même qui nous impose tout le temps de la redéfinir, de l'affiner, de lui faire prendre quelque mouvement ou quelque autre et de la faire tendre vers sa forme optimisée.

Nous sommes donc heureux de voir notre revue devenir, grâce à l'Université Saint-Esprit de Kaslik qui en conforte l'existence, le noyau dur d'une constellation de chercheurs, tant en lettres, qu'en sciences du langage et en traduction, authentiquement engagés dans l'avancement de nos sociétés, comme dans l'enrichissement de la pensée, de la réflexion et de la vie à plusieurs niveaux.

Tout à l'instar de la planète Terre qui reçoit de l'énergie, en l'occurrence solaire, et en réémet à son tour vers le cosmos, le chercheur devrait pouvoir trouver appui dans son environnement, grâce auquel il pourrait persévérer dans ses travaux et rayonner, en faisant progresser et rayonner, par le fait même, le monde dont il fait partie.

Il va sans dire, en somme, que l'« être-au-monde », pour emprunter la terminologie des phénoménologues, est à la fois intentionnalité et finalité, alpha et oméga : s'il est maître de l'alpha, il tend vers l'oméga, les bras et les yeux ouverts vers ce à quoi il ambitionne de parvenir.

Ceux parmi nos lecteurs qui penseraient que nous sommes bien loin encore de l'accès à un réel souhaité actualiseraient la bien notoire citation de Sénèque : « Celui qui cherche la sagesse est un sage, celui qui croit l'avoir trouvée est sans doute un fou ». Ils ont, par conséquent, indéniablement raison. Et, cependant, puissions-nous continuer d'aspirer à l'idéal, d'œuvrer à y accéder, et de garder en nous cette si belle qualité de l'espérance qui nous fait croire en son avènement un jour.

ÉDITORIAL

Carmen BOUSTANI

« *Ce qu'il y a de plus profond en l'homme c'est la peau* »

Paul Valéry

On trouve peu de littérature sur la peau en dehors des écrits des dermatologues et des psychanalystes qui s'intéressent aux manifestations inconscientes de la peau. Pour qui est passionné de cette question l'ouvrage incontournable reste *Le moi-peau* de Didier Anzieu. Ce moi-peau est une métaphore qui situe celui-ci du côté du fantasme et de l'imaginaire. Le moi a pour Anzieu une structure d'enveloppe comme peut l'avoir la peau. On n'est pas loin de Freud. L'étagage des fonctions psychiques du moi s'appuie sur les fonctions biologiques de la peau.

La peau est porteuse de vie et de mort ; en elle se coulent Éros et Thanatos. Si elle est en premier lieu une surface commune avec la mère (peau-refuge), elle peut devenir surface d'atteinte du corps propre, du corps de l'autre, de son intimité et de son identité.

Étant lieu de contact entre l'individu et le monde, ainsi que lieu de pensée et de langage, la peau forme une frontière naturelle entre le dedans et le dehors. C'est l'espace d'un apprentissage qui s'inscrit dans le temps et requiert le contact de l'autre. Que la peau soit une surface privilégiée d'inscription n'a rien d'étonnant : elle est un endroit de mémoire inconsciente où sont enfouies bonnes et mauvaises choses emportées du sein maternel. Elle est le premier espace à percevoir le corps maternel qui le touche.

La sphère amoureuse procède aussi d'une communication par le toucher. Elle est ce qui se passe entre deux peaux, les échanges nuancés de représentation et de la sexualité. C'est grâce au toucher que nous ressentons, aimons, détestons. La peau ne se limite pas uniquement au toucher, elle offre aux regards des autres des

ans de notre vie par des signes visibles : la couleur, la jeunesse, l'éclat, les rides, les marques de souffrance, de joie, de maladie. Elle est une image miroir.

Les procédures rituelles sur la peau rejoignent les stades les plus refoulés du psychisme humain et assurent un lien profond entre le désir du sujet et le rôle que la société lui impose. Le corps parle à travers son habillement (système de mode chez Barthes). On ne peut négliger le piercing, le tatouage, la scarification, non plus le maquillage. Ces décorations corporelles sont une fonction fondamentale pour les peuples ne connaissant pas l'écriture. Elles constituent un moyen primitif de communication devenu dans nos sociétés contemporaines signe identitaire. Nul étonnement à ce que certains artistes usent de leur peau pour nous sensibiliser à la violence sociale ce que David Le Breton appelle « les limites cutanées de la condition humaine ».

Le « corps-peau » n'est pas uniquement un produit de la nature mais aussi de la culture. Le corps n'est accepté que couvert de signes. Le nu est réservé à l'art, en particulier à la peinture et la sculpture. Les artistes questionnent notre rapport au religieux, au sexe, à l'autre.

Nous ne pouvons négliger la « peau-image » : les séances de sport, les interventions sur le corps grâce à la chirurgie esthétique qui participent des stratégies sociales fondées sur le paraître et le jeunisme.

Nous consacrons notre dossier à la thématique intitulée : « Dire, figurer, représenter la peau » dans la littérature, le cinéma et l'art, par le truchement de l'analyse du « corps-peau » au gré des modes et des situations et selon la case choisie.

Les articles ci-après, constituant le dossier de la revue, offrent, selon l'expression de Georges Perec, des « espèces d'espaces » de la peau. Anne Bourgain offre une belle interprétation interrogative des textes qui circulent, s'enchevêtrent et prolifèrent selon une logique du supplément. « La greffe textuelle est l'opération qui consiste à réinscrire pour les lire autrement les morceaux ainsi prélevés ». Le tissage de l'écriture derridienne est évocateur d'un langage-peau. Nadia Setti articule son analyse dans « L'écriture tangible : les lettres de caresse » sur cette phase tirée de la lettre 8-9 de Tsvetaeva : « vous percevez l'univers avec votre peau, vous percevez les âmes aussi et c'est plus sûr ». Réflexion pertinente menée à partir de l'équivalence âme-peau qui conduit à un renversement de peau visible et de peau invisible. Dans le même sillage, Nicole Saliba Chalhoub fait découvrir également à nos lecteurs la dimension métonymique de la peau en tant que voix d'accès à l'âme, tant celle d'autrui que celle du sujet lui-même : « On pourrait tirer le constat que l'âme respire entre autres par la peau ». Marc Kober spécialiste du surréalisme

pictural et littéraire analyse le moi-peau et ses configurations symboliques et psychanalytiques dans « Les plaies de la peau dans *Les Gisants satisfaits* de Joyce Mansour ». Samar Hage propose une analyse de l'œuvre de Cocteau qui insiste sur les souffrances psychanalytiques de l'auteur dans lesquelles l'œuvre prend son origine : « je souffre donc je suis : Jean Cocteau et la mue poétique ». Léa El Yahouchi Abi Chaker interprète la peau comme surface d'inscription psychique et miroir sociétal dans *Histoire de Zahra* de Hanane el-Cheik.

El Mostafa Chadli présente une approche sémiotique pertinente de la métamorphose de la peau dans quelques contes maghrébins. Le titre de l'article « Et si je te prends ta peau ? » mène dans la suite du développement d'un état de disjonction avec la peau initiale à un autre état de conjonction qui soutient une seconde peau ou une autre apparence. Carmen Mata Barreiro spécialiste de littérature québécoise se penche, dans « La peau et l'espace urbain montréalais : langue et langage dans l'écriture féminine », sur le fait de la peau objet du regard qui cherche des signes de vieillesse et sa réception comme peau-mémoire, peau-image. Marina Lopez Martinez expose également les rides et les cicatrices pour exprimer l'éphémère de l'existence qu'elle analyse comme peau-mémoire, peau-moi, peau-écriture chez Colette et Louise Dupré. Maria Pilar Suarez connue pour ses recherches sur la littérature médiévale expose le corps et la peau dans les premiers récits médiévaux : *Tristan*, *Perceval*, *Aucassin* et *Nicolette*. Elle interprète dans ces textes la peau féminine dans sa splendeur souvent valorisée par les vêtements, mais analyse également le passage aux rides et les empreintes du temps. Jacqueline Jondot dans « Écrit sur la peau » montre que la peau est très présente dans les œuvres de nombreux écrivains arabes anglophones. La peau est ce qui les distingue comme différents lorsqu'ils vivent hors de leur pays d'origine. Elle est aussi la mémoire de la terre perdue. Cet article est en parfaite conformité avec les modalités de la représentation de la peau dans une sélection de romans d'auteurs arabo-américains. Andrée-Marie Diagne Bonane, pour sa part, retient « La vie à fleur de peau ou le fulgurant destin de Maïmouna héroïne sénégalaise » pour montrer l'approche positive articulée à la perception négative de la peau. Lucina Kathmann utilise dans « La peau de nos dents » l'expression citée par de nombreux dictons et expressions populaires pour donner une histoire littéraire de la peau. Christel Fahd se penche sur le roman *Sur ma peau* de Gillian Flynn, un récit policier doublé d'un questionnement sur la peau : « les mots semblent parler entre eux. D'ailleurs n'avoue-t-elle pas à maintes reprises que sa peau hurle ? » Pour ma part, j'ai analysé l'œuvre du temps sur la peau d'homme et de femme à travers une étude contrastive entre le récit filmique d'Agnès Varda et le récit verbal d'Andrée Chedid. L'une filme la peau de son compagnon atteint de sida dans les

dernières heures de sa vie, l'autre traduit sa sensibilité à l'égard du vieillissement de son propre corps et de celui de ses héroïnes.

Diana Jeha s'intéresse dans un article anglophone à la nudité dans l'art jumelant le récit à un beau choix de représentations artistiques de peintres libanais. Pamela Layoun, en anglais également, aborde le noir comme couleur de la résistance dans *La Saison de la migration au nord* de Tayeh Saleh.

Dans le second volet consacré aux articles divers, Sonia Bsaibes partage, dans un article anglophone, les théories et concepts qu'elle adopte dans le cadre de la gestion des classes de langues. Marisa Forcina, grande amie de la regrettée Françoise Collin, analyse la réflexion de celle-ci sur la démocratie représentative. Franck Colotte offre le portrait de Lucien de Samosate, célèbre par son « rire sérieux » et satirique influencé par les écrits du cynique Ménippe. Mara Magda Maftei s'intéresse au processus de la fabrication d'un écrivain par des événements historiques en prenant l'exemple de Philippe Sollers et de Mai 68. Bernard Ursini décrit Marie Susini comme une écrivaine insulaire renfermée, un vrai paradoxe. Christelle Stephan Hayek revient sur la quête identitaire dans *Forêts* de Wajdi Mouawad attirant l'attention sur l'ultime visage de la mère comme « réminiscence tenue de la vie. » Christelle Zeiter analyse le féminin dans *Un ermite dans la grande maison* de Carmen Boustani, insistant sur les indices verbaux et non verbaux dans leur rapport à l'imaginaire. Souha Mourad, dans « Le butin de la battue », étudie une courte pièce de théâtre de Tolstoï, au travers de la transfiguration positive du chasseur en chassé, menant à la quête d'individuation. Emilio Campagnoli met en lumière le regard impressionniste de Proust sur les paysages normands habitants le premier volet de *La Recherche*. Pour sa part, Félicie Dumas s'intéresse à l'adhésion profonde au contenu référentiel traduit à partir d'un corpus de textes liturgiques. Une traduction judicieuse du grec et du romain en français pour qui comprend l'importance de cette thématique.

Moustapha Kamal El Maani présente dans un article arabophone la structure du nationalisme dans la pensée de Fouad Zakaria. Malek Abed El Kader, en arabe également, analyse la méthode expérimentale dans la déconstruction de la singularité du féminin et du masculin au sein du journal intime de Nawal El Saadawi.

Je remercie les ami.e.s et collègues qui ont apporté à ce numéro la qualité de leurs réflexions et de leurs textes. Je remercie de leur participation les chercheur.e.s qui ont bien voulu partager des jalons de leurs travaux tant en littérature qu'en sciences du langage. Ma gratitude va aussi à tous ceux et celles qui ont rendu compte des dernières parutions de livres. Je remercie notamment la Doyenne de la Faculté des Lettres, Nicole Saliba-Chalhoub, de l'intérêt particulier porté à la revue et du soutien qu'elle y apporte.

I. DOSSIER THÉMATIQUE

Dire, figurer, représenter la peau

Peau du langage et greffe d'écritures

Anne BOURGAIN¹

Université Paul Valéry – Montpellier 3

Résumé

L'écriture derridienne avec son tissage d'une toile textuelle à partir du matériau vivant nous semble évocatrice d'un langage-peau. Inciser, gratter, arracher pour faire saigner, mais aussi garder, protéger, voiler... L'écriture comme survivance produit des écheveaux, des restes, témoins d'une absence radicale de l'auteur.

Écrire la circoncision aura été pour Derrida le projet impossible, dont l'étrange et émouvante *Circonfession* – après *Glas* et bien d'autres textes, toujours greffés à d'autres – donne un aperçu troublant et éblouissant.

Le présent travail, proposant de tirer quelques fils pour coudre, découdre, recoudre peut-être autrement la trame transmise en héritage, procède lui-même davantage de la contamination, de la greffe de morceaux choisis, que d'un commentaire qui viendrait en surplomb verrouiller le texte, plaie vive appelée à demeurer ouverte.

Mots-clés : Peau ; Langue ; Greffe textuelle ; Marges ; écriture ; Bords.

1 Membre du laboratoire EA CRISES 4424 – univ-montp3

Tuer la mère. Ne faire que ça, ou faire avec. Mais elle resurgit. Alors, la parler. Parler d'elle.

Reprendre. Le « comment la tuer ». Elle, la petite fille. Avant qu'elle ne meure. Tuer la petite merveille à petits coups de sabots de bois.

Mais qui est la grande bête dévoreuse. La louve lovant l'amour.

Alors. Ecrire la mère, la petite fille, elle. Au plus proche de ce qui crie. (Et ne jamais y parvenir).

Y jouer les mesures d'une histoire sans paroles. A repousser le sens même de la mort. À en jouir la perte. Répéter le point, la virgule, l'apostrophe. Y aller à en rire de cette comédie d'un art intolérable.

Couper, se séparer, rabouter les deux bouts, et ne jamais arriver à cette incitée qui a peau d'ombilic et envers même de larmes.

Écrire la petite fille, elle, la mère. Et cette peur à terme inscrite en délivrance. Délirance.

Claude Maillard²

Écriture épidermique

Plutôt qu'à proprement parler le commenter, mieux vaudrait laisser parler le texte derridien, se laisser contaminer, parasiter par lui, dans une complicité, ou mieux, dans ce que Jean-Clet Martin nomme *une communauté d'intérêts* : « Relire un auteur n'a pas d'autre sens que celui de ramasser une bouteille à la mer. Il faut l'ouvrir et déplier le rouleau, dans une lecture qui modifie tout. On sera attentif aux signes autant qu'aux annotations capables de rendre la lecture différente, une répétition où l'on voit surgir autre chose. » (Martin, 2013).

Jean-Clet Martin voit en Derrida, un *marrane suspect aux yeux des siens* (Casier, 25/10/2013), un *peau rouge* venu d'une réserve mettre en déroute une certaine pensée de l'Occident (ou de *l'oxydant*), pensée porteuse de mort tant elle est homogénéisante, surplombante, écrasante dans la mesure où elle s'exerce *sur* l'objet, là où il y aurait plutôt à vivre *avec* l'autre, moins protégé de lui, moins sécurisé, de façon donc plus *virale*.

2 Maillard, C. (1994). *Folie Babel*. Paris : Frénésie Editions.

Cette exigence éthique qui invite à un démantèlement de cette logique meurtrière au profit d'une pensée ouverte à l'étranger en soi ne peut que nous toucher au plus vif. Elle suppose de déplacer les lignes, faire bouger et brouiller les frontières. Plus de dehors ni de dedans. Ainsi les textes peuvent-ils circuler librement, se croiser, s'enchevêtrer, proliférer en miroir selon une logique du supplément. « Écrire sur Derrida pourrait consister à voir comment chacun des textes prélevés, transportés sur ce nouveau terrain, se trouve déplacé, sollicité, transformé » indique Sarah Kofman (Kofman, 1984). La greffe textuelle est l'opération qui consiste à réinscrire pour les lire autrement, les morceaux ainsi prélevés. Sous l'épiderme, dans l'épaisseur des strates, un texte en cache toujours un autre, à décrypter. Il y aura toujours eu plus d'un texte. Et pourtant nous sommes devant une chaîne de textes : « jamais ce ne sera le même *je* d'une phrase à l'autre ni dans les mêmes phrases » (Kofman, 1984).

« Ainsi s'écrit la chose. Écrire veut dire greffer. C'est le même mot. Le dire de la chose est rendu à son être-greffé. La greffe ne survient pas au propre de la chose. Il n'y a pas plus de chose que de texte original » (Derrida, 1972).

Dès que nous écrivons, depuis ce corps *que nous n'avons pas*, il y a déjà de l'autre. Il y a de l'écart, c'est peut-être pourquoi Jean-Luc Nancy parle *d'excription* :

« L'« excription » signifie que le nom de la chose, en s'inscrivant, inscrit sa propriété de nom hors de lui-même, dans un dehors que seul il montre, mais où, le montrant, il montre cette propre extériorité à soi qui fait sa propriété de nom. » (Nancy, 1990).

Écrire touche au corps, par essence. [...] L'écriture touche au corps selon la limite absolue qui sépare le sens de l'une de la peau et des nerfs de l'autre. Rien ne passe, et c'est là que ça touche ...» (Nancy, 1992).

« Le corps est un lieu. Je suis partout où est mon corps. Mon corps est dans mes écrits. Une écriture, une pensée, c'est un corps. [...] Le corps est un dehors. »³

Il s'agira ici pour nous en reprenant des questions qui nous taraudent depuis... trop longtemps, de montrer en quoi l'écriture comme expérience radicale est souvent une affaire de corps⁴. Pour certains écrivains, le corps est omniprésent, prenant le pas sur les mots, comme noué à la pensée (Crevel,

3 Lors d'un entretien avec Juliette Cerf, Télérama. *JeanLuc Nancy, penseur du corps, des sens et des arts*. www.telerama.fr/idees.

4 www.telerama.fr/idees.

1925). Ainsi, pour Crevel, « les mots font des phrases, les phrases un livre. Le livre s'appellera : des os, du poil, du sang. » C'est parfois par petits bouts, dans des bricolages tellement subtils, dans une écriture en prise directe sur le corps, que s'opère une restauration. L'écriture aurait alors une fonction réparatrice. Peut-être sur le mode de la greffe, qui n'est pas non plus une intervention tranquille. L'auteur risque sa peau. Pour d'autres, comme Artaud, le sujet de l'écriture, si tant est qu'il existe, ne peut que disparaître pour faire vivre son « texte-corps ».

Derrida, enfin et surtout, n'a pas cessé de se confronter *sans alibi* aux questions les plus difficiles, sans en esquiver aucune, de les déplier patiemment, de les explorer en prenant tous les risques, de se laisser marquer et blesser par ces traversées et d'en dire quelque chose à même *la peau de la langue*. Mais il faudrait lire ces scènes d'écriture dans leurs entrelacements avec d'autres scènes et surtout dans la plus grande scène ou le contexte général, historique, qui les dépasse. Sans faire de coupures dans le texte en quelque sorte, ce que nous ne pouvons pourtant pas ne pas faire. Découper le tissu, pour ne garder que des fragments de cette écriture ininterrompue par laquelle il se cherche « à travers la coupure », c'est le geste qu'il nous faut ici assumer.

L'écriture comme greffe généralisée

Derrida a par exemple fait observer que l'écriture de soi ne faisait jamais l'économie de la référence à un autre, à quelque grande figure transférentielle, dans le cadre d'un entretien avec François Ewald, pour *Le Magazine littéraire*, mené en mars 1991 :

« Même pour parler de la chose la plus intime, par exemple de sa “propre” circoncision, il vaut mieux savoir qu'une exégèse **est** en cours, que vous en portez le détour, le contour et la mémoire inscrits dans la culture de votre corps (...) Je voulais seulement suggérer que ces grilles de lecture, ces plis, ces chicanes, ces références et transférences, nous les avons comme dans la peau, à même le sexe, au moment où nous prétendons traiter notre “propre circoncision” ».

Ainsi, on lit – et on écrit – à partir de schémas intériorisés, incorporés, presque greffés (à même la peau). Au point que ces marques pourraient presque s'imprimer sur le visage... Commentant l'un des portraits de Jacques Derrida par Valério Adami, Philippe Bonnefis observe que les traits du visage s'y apparentent à des lettres :

« Comme soudain, à force de coups de gomme et de coups de crayon, le visage, dans les portraits d'Adami, sait se faire oublier ! [...] Les traits s'y font

anguleux, la peau se parchemine. Au fond, sont-ce bien toujours des traits ? Ne seraient-ce pas plutôt, ne seraient-ce pas déjà des lettres ? Visage de Derrida sur lequel on ne peut plus accommoder, visage que menace le flou et qui se couvre de cendre, cependant qu'un rayon d'or emporte son nom dans la nuée » (Bonnefis, 2010).

Grappe, greffe, griffe : c'est toujours la même racine. On pourrait dans une perspective derridienne envisager l'écriture comme une greffe généralisée, un rajout, une surimpression, sur fond de traces déjà inscrites. La trace n'est-elle pas l'objet même de la psychanalyse, qui est en soi une immense archive, et même une science de l'archive qui a la particularité d'être travaillée par son propre objet :

« Le principe même de la division interne du geste freudien, et donc du concept freudien de l'archive, c'est qu'au moment où la psychanalyse formalise les conditions du mal d'archive et de l'archive même, elle répète cela même à quoi elle résiste ou dont elle fait son objet. Elle surenchérit » (Derrida, 1995).

Nous l'annonçons dans un précédent travail : mettre les traces au travail, ce serait l'objet de cette surenchère, la psychanalyse nous engageant alors dans une traversée des frontières. L'inconscient est cette écriture tissée de différences, de frayages – terme métapsychologique à la base – renvoyant de façon incessante à des représentants compris (décryptés) après coup seulement : ces effets différés de l'inscription de la trace bouleversent la logique de la temporalité. La pensée s'imprime si l'on peut dire à retardement, elle fait des détours (*umweg*) : toute pensée n'est qu'un chemin de détour (Bourgain, 2009).

La parole analytique en tant que travail d'écriture psychique, c'est aussi le texte de la séance : un sujet parle à un autre qui le renvoie également de façon incessante, labyrinthique, à l'écho de sa propre voix : ça résonne. L'écriture en miroir de ce texte se fait au moins à deux et se réécrit à l'infini : d'autres écritures, d'autres traces surgissent de nulle part, s'y greffent, et il faut bien à chaque séance y mettre un terme un peu artificiel par la coupure. Cette écriture n'est pas statique, elle n'est pas ce texte donné d'avance à déchiffrer une fois pour toutes : on peut parler d'une diffraction permanente de l'écriture de l'analysant, sur fond de blancs, d'espacements. Le transfert a partie liée avec la langue, cette langue inouïe : le texte inconscient est *irréductiblement graphique* selon la lecture que Derrida fait de Freud.

Articulation du corps et de la langue

Reposons d'emblée une question qui nous hante de longue date, pour ne pas dire depuis toujours, question toujours déjà là : comment déplier cette langue

dont nous sommes pétris, qu'on nomme faute de mieux *langue maternelle*, langue qu'on voudrait homogène, dont on voudrait justement effacer les plis, cette langue qui par nature nous confronte à la fois à l'intime et à l'étranger ? Freud dans une lettre à Zweig, lui rappelait que la « langue allemande » n'était pas pour lui « un vêtement », mais sa « propre peau ».

Derrida a consacré plus d'un livre – autant dire toute sa vie car aura-t-il jamais tenté autre chose ? – à l'exploration de cet étrange rapport à la langue : on ne peut jamais posséder la langue qui nous traverse et que l'on habite tant bien que mal depuis ce lieu/sans lieu *d'origine*⁵ dont il faut parfois s'exiler. Nul ne peut retrouver intacte la langue de son enfance ; il n'existe pas de langue primordiale, neutre, « pure », mais bien un plurilinguisme, une polyphonie.

Dans la mesure où cette question en fait surgir mille autres, on pourrait - sans réduire une œuvre qui se présente justement comme une écriture se généralisant à l'infini - l'entendre comme une interrogation majeure à partir de laquelle émergent de nombreux motifs derridiens. On en aurait une résonance dans la contradiction performative formulée dans un dialogue fictif⁶ dans *le monolinguisme de l'autre* : « Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne » (Derrida, 1996).

Derrida s'y livre selon ses propres termes à une « confession animée », « une apostrophe jouée » mais aussi à « un débat politique dans une langue au sujet de la dite langue. » Au-delà de la violence – qu'il a subie – consistant à assigner quelqu'un à une langue tout en lui interdisant de se l'approprier, il montre la structure coloniale de toute culture, par « l'imposition unilatérale de quelque politique de la langue » (Derrida, 1996).

« Expulsé de l'école, ainsi mis dehors, je suis devenu le dehors » (Derrida, 1991)
Il ne consent dès lors à s'enfermer dans aucune langue et feint d'apprendre l'hébreu, la langue sacrée : « je leur ai menti » (Derrida, 1996). Il tournera ainsi autour de sa « propre grammaire inconnue » et cette docte ignorance aura été sa chance, l'ouvrant à *plus d'une langue* : « Fouiller toutes les langues possibles (...) » (Derrida, 1996).

Rappelons qu'en tant que « juif algérien », il se voit sous le régime de Vichy retirer la citoyenneté française (attribuée par le décret Crémieux (sans les

5 Origine qui n'existe que comme interrogation dans l'approche derridienne, l'écriture ne commençant pas, on ne peut pas penser la trace sans penser en même temps son effacement.

6 Fictif mais mettant en scène le signataire et son ami l'écrivain Abdelkebir Kahtibi.

concerter) à des milliers de personnes depuis 1870), opération *franco-française* puisque l'Algérie colonisée par la France ne fut jamais occupée par l'Allemagne⁷ :

« Nous fûmes otages des Français, à demeure, il m'en reste quelque chose, j'ai beau voyager beaucoup » (Derrida, 1996).

Traumatisme collectif ne pouvant s'inscrire ou alors s'inscrire à mort, dans le sens de s'inscrire sans fin ? « Enfin et surtout, l'expérience de ce double interdit ne laissait à personne aucun recours. Elle ne m'en laissa aucun » (Derrida, 1996).

Écriture et cicatrice

La nécessité d'écrire, de façon presque compulsive, n'est-elle pas le prix à payer pour traiter cette blessure qui ayant laissé le sujet à vif, relance toujours la machine d'écriture ? il s'agit de tout sacrifier à l'amour de la langue pour essayer de renverser la menace en chance :

« Un certain mode d'appropriation aimante et désespérée de la langue, et à travers elle d'une parole interdictrice autant qu'interdite (la française fut les deux pour moi) » (Derrida, 1991). Ou encore : « J'aime trop les mots parce que je n'ai pas de langue à moi » (Derrida, 1991).

Persiste toujours cette inquiétude inhérente à la confession et le *double tranchant* est toujours à l'œuvre :

« dès que je parle, la trace m'échappe, elle tombe dans le monde, je trahis ... cette menace est en même temps une chance qui n'arrive jamais à échéance : écrire, c'est tenter de faire arriver cette chance que serait la réponse apaisante ; l'arrêt de cette double injonction (celle d'opérer à double tranchant) ne peut être que *l'arrêt de mort* » (Derrida, 1998).

On aura reconnu une fascination certaine pour la trace et son effacement, pour l'inscription, pour la lettre, qui fait trou, son trajet propre ou sa structure disséminale, sa destination, sa consignation jusqu'au *mal d'archive* ...

Il faudrait explorer les multiples correspondances de la lettre au corps, croiser les opérations textuelles (coupures, boutures, greffes de textes, prélèvements, incisions ...) et celles portant sur l'anatomie comme la circoncision qui aura fait l'objet d'un projet d'écriture.

7 Aïssa Khelladi le relate dans une recension du *monolinguisme de l'Autre* pour l'Actualité littéraire : https://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_5_10.pdf

Cette figure du double tranchant, n'est-ce pas ce que Derrida demande à la philosophie de formaliser ? son appel en quelque sorte à *philosopher autrement* : mais non, la réponse qui viendrait stopper l'hémorragie ne vient jamais : « Ça n'arrive pas⁸ », confie-t-il dans un entretien radiophonique (Derrida, 1998). Lui vient l'idée que cette pulsion d'écrire a pris la forme d'un texte qu'il lui faut toujours recommencer, or c'est une écriture promise à la mort : « vivre, sans plus avoir besoin d'écrire ... » (Derrida, 1991). « N'écrire que l'impossible, ce devrait être la règle impossible » (Derrida, 1998), vers un écrit *non circonscrit* : ne céder qu'à l'écriture ?

Pour qui sonne *Glas* ?

Etrange projet que celui annoncé par Derrida dans *Glas* :

« Pour qui tient à la signature, au corpus et au propre, déclarons que, mettant en jeu, en pièces plutôt, mon nom, mon corps et mon seing, j'élabore d'un même coup, en toutes lettres, ceux du dénommé Hegel dans une colonne, ceux du dénommé Genet dans l'autre » (Derrida, 1974).

Pour qui sonne *glas* ? qui signe ? qui s'efface ? qu'est-ce qu'écrire ? Ecriture impossible, écriture de l'impossible. Incises, entailles dans les deux colonnes qui tiennent l'édifice pour y glisser les textes. Dissémination, mais ordonnancement rigoureux. *Glas* par sa structure labyrinthique, déroutante, renvoyant à l'infini vers plus d'un texte pourrait témoigner de cette quête où tout s'enchaîne, de façon vertigineuse, abyssale. Des textes de Hegel et de Jean Genet s'entrecroisent, s'entrelacent sur deux colonnes (savoir absolu/phantasme absolu) (famille/signature), invitant le lecteur à s'orienter à tâtons en prenant des risques et à laisser sa propre marque dans la trame. Si on peut tenter de tout dire dans une écriture qui tient ce pari aussi impossible que possible, peut-on tout lire ? En tous cas, le lecteur ne sort pas indemne de cette épreuve qui n'est pas sans *infection, contamination...* comme l'analyste peut être affecté, traversé, transformé par la voix venant du divan.

Loin de toute clôture du texte, il s'agit peut-être de *sonner le glas* de la dialectique, de renoncer au savoir absolu et de commencer à lire autrement, *philosopher autrement*⁹. Ne pas tenter d'explication, d'interprétation mais laisser

8 Cette attente de l'événement très présente dans la pensée de Derrida s'exprime volontiers sur la modalité de *l'à venir*.

9 Ce à quoi nous invite le très beau colloque international organisé par Ginette Michaud et Elisabeth Ullern, « Sarah Kofman, philosopher autrement », Paris, 5, 6, 7 juin 2019.

le texte « déconstruire en lui-même et par lui-même le principe même de la relève dialectique – de l'Aufhebung – (...) »¹⁰. En effet, le déchiffrement et la confrontation de ces deux textes n'auraient été proposés par Derrida que pour faire la preuve de l'impossibilité de la tâche : « l'impossibilité du *begreifen*, du *Begriff*,¹¹ l'impossibilité de refermer la main sur son objet, le geste philosophique en son essence et en sa pureté – celui de la griffe qui se serre sur sa proie, la griffe de l'Aigle – Hgl – Hegel bien sûr. » (Ramond, 2006).

Mais Charles Ramond invite à être juste avec Derrida et dépasser l'aporie pour lire autrement les textes : prendre acte de l'enseignement derridien conduirait ainsi à renoncer à certains lieux communs ou autres représentations fantasmatiques de la déconstruction, selon lesquels Derrida ferait mal au texte, le déformerait, lui ferait subir des torsions. Comme si cette hantise de la langue, cette insistance à lire les textes, à prendre en compte leurs conditions de production, en un mot les *scènes d'écriture*, comme si tout cela ne renvoyait qu'à une violence textuelle, là où il est nécessaire de prendre aussi en compte la vigilance, la réserve, l'abstention de toute interprétation, la discrétion toujours rappelées comme ici :

« Ce qu'il faut éviter, explique en effet Charles Ramond, « c'est de souligner, marteler, relever des mots ou des lettres dans un texte dont le style glisse sur les syllabes importantes, effleure chaque partie de son corps, enfouit, efface les essences, qui finissent par s'égaliser, assourdir les sons au fond de la langue, dans la crypte du palais. Tout, conclut-il, doit flotter suspendu, puis d'ailleurs résonner après coup pour la première fois. C'est la définition du « glas » comme méthode de commentaire et de lecture : préparer l'oreille à écouter un second coup (la lecture du texte qui suit celle du commentaire) comme si c'était le premier (la lecture du texte.) » (Ramond, 2006).

Mais ces opérations n'évitent pas que les textes s'affectent, s'interpénètrent. Il faudrait explorer ces procédés ici décrits par Derrida :

« L'opération consisterait donc, pour le moment, à seulement déporter la greffe de l'organe parenthétique, sans savoir si ça saigne ou non, puis, après le prélèvement et un certain traitement qui ne consiste surtout pas à guérir, de remettre en place, de recoudre, le tout ne s'apaisant peut-être pas dans sa constitution restaurée mais s'y déchiquetant au contraire plus que jamais » (Derrida, 1974).

10 C'est bien Charles Ramond qui l'affirme dans « Derrida – Hegel dans Glas (le dégel) », au colloque « Les interprétations de Hegel au XX^e siècle », des 27-30 septembre 2006, du Département de philosophie de l'université de Poitiers.

11 « Dès qu'il est saisi par l'écriture, le concept est cuit. »

Le rêve de parler *plus d'une langue* à la fois, ce qui implique de traduire, greffer, renvoie ainsi à ce que Derrida appelle *prothèse d'origine*, désignant à la fois l'extérieur et l'intérieur : comme si la langue engendrait et de la répétition et de la différence¹².

Circonfession : « un aveu sans vérité »

La greffe, cette opération par laquelle et à laquelle Derrida convoque littérature et philosophie, est – on l'aura compris – indissociable de cette épreuve que fut pour lui la double exclusion (exclusion de l'école, de la langue tout en devant faire avec, de la citoyenneté ...). Ce qu'il met en scène dans *le monolinguisisme de l'autre* et dans *Glas* annonce aussi ce qu'on entend dans *Circonfession*, texte intégralement hébergé dans l'ouvrage de G Bennington consacré à Derrida, constitué d'un index à 31 entrées (*Derridabase*). Un texte peut aussi offrir l'hospitalité – hospitalité poétique inconditionnelle – à un autre.

Derrida qui rédige le texte dans sa 59^e année à partir d'un carnet personnel (le livre d'*Elie*, son autre prénom secret) se plie à une contrainte pour produire un jet d'écriture apparenté au flux sanguin en 59 périodes toutes construites à partir d'une phrase unique.

Cette circum-fession est en quelque sorte programmée à échouer, de même que le projet de Geoffrey Bennington de décrire le système général (*théologiciel*) de la pensée de Derrida : il leur fallait à tous les deux montrer que « quelque chose échappe » toujours, que « l'aveu ne peut tourner qu'autour de lui-même ». Bennington, pour sa part, évite les citations qui *seraient des incorporations*.

C'est dans ce texte où Jacques Derrida *confesse l'autre*, sa mère en l'occurrence, qu'il évoque l'expérience de la circoncision comme paradigmatique de toute son œuvre :

« Circoncision, je n'ai jamais parlé que de ça, considérez le discours sur la limite, les marges, marques, marches, etc., la clôture, l'anneau (alliance ou don), le sacrifice, l'écriture du corps, le pharmakos exclu ou retranché, la coupure/couture de Glas, le coup et le recoudre, d'où l'hypothèse selon laquelle c'est de ça, la circoncision, que, sans le savoir, en n'en parlant jamais ou en en parlant au passage¹³, comme d'un exemple, je parlais ou me laissais parler toujours. »

12 Je me permets ici de renvoyer au travail de René Lemieux, « La machine comme « prothèse d'origine » : réflexion philosophique sur le sujet humain dans *Battlestar Galactica* de Ronald D. Moore », *TV/Series* [En ligne], 11 | 2017.

13 C'est moi qui souligne.

Comment vient à Derrida l'idée obsédante d'écrire sur l'événement de sa circoncision ? Et toucher par-là, car il s'agit bien de toucher (*noli me tangere*), aux motifs les plus récurrents dans son œuvre : la trace, la marque, l'inscription, la blessure, mais aussi le nom propre, l'autre, la signature.

La circoncision, qui l'aura hanté jusqu'au bout, au point de rester le livre à venir, l'écriture de l'impossible, semble bien de son propre aveu le fil (auto-bio-thanatographique) de ce qui « le fait écrire » : en écorché vif, il entend *ne céder qu'à l'écriture*. « Circoncision : ce n'est qu'un mot décousu, sanglant, autour duquel j'essaie de raconter, recoudre quelque chose » (Derrida, J. 1991). Ce projet restera fragment, lambeaux, un peu comme le *Tombeau pour Anatole* rêvé et laissé inachevé par Mallarmé.

Comme Merleau Ponty, et comme Barthes (Barthes, R. 1980), il se demande comment survivre à la mère. En tous cas, ce serait semble-t-il cette fois sans la peur de mourir. A entendre Jacques lire ces notes¹⁴, combien troublantes, ces fragments datés, ces 59 séquences témoins de l'agonie maternelle, entrecoupées d'extraits des *Confessions* de saint Augustin, on ne saurait plus qui parle, n'était le changement de ton qui permet d'entendre le passage de l'un à l'autre. Langue crue. Voix et sangs mêlés. La plume devient seringue. Les places de chacun sont plus que jamais indécidables. Jacques, déjà hanté par un frère mort avant sa naissance, mais présent encore (*enté* en lui) comme son double, imagine devoir se glisser encore dans la peau de l'autre. La peau de la mère ?

« Je lui ressemble de plus en plus. (...) Remplacer encore un mort, avant d'avoir pu mourir soi-même. » Il n'aura su que longtemps plus tard qu'il avait reçu en second lieu le prénom d'Elie, prénom non inscrit, comme effacé, voire forclos, qu'il ne s'est jamais *senti porter* : « l'enfant dont je suis le substitut » – « Elie est né à la place de l'autre – moi le seul remplaçant » (Derrida, 1991). Il se sent définitivement « exclu *et* préféré et du père et de la mère » (Derrida, 1991).

Est-ce pour cela qu'il songe que ses propres livres « s'écrivent d'abord dans la peau » ? Comme pour *rouvrir la plaie* pour analyser la blessure refermée ? mais non, il n'a pas « l'autre dans la peau, ce serait trop simple : L'autre tient, tire, étire, sépare la peau d'avec son sexe dans la bouche. Elle me fait espermer, à cette condition suspendue que j'écris à mort (amor) sur une peau plus grande que moi » (Derrida, 1991).

14 *Circonfession*, (voix de) Jacques Derrida, CD, Coffret, Editions Des Femmes, Antoinette Fouque.

La peau du livre semble tout sauf une métaphore : « Oui le ciel se repliera comme un livre, comme une peau. » Il s'agit plutôt de « changer de peau à chaque instant pour *faire* la vérité. » (Derrida, 1991).

Il y a vraiment du sacrifice dans cet acte : « J'arrache la peau comme toujours. » Écoutons plutôt : « Fouiller toutes les langues possibles pour trouver le mot de chaque mot dans chaque langue. (...) Je suis réfugié dans ma circoncision. (...) » Il est question d'une « greffe plus ou moins vivante » et de « faire glisser entre elle et ma peau la fine lame d'un couteau d'écriture » (Derrida, 1991).

Qu'est-ce qu'il s'agit d'entendre de la mère, au moment où elle ne le *nomme* plus, ne le *reconnaît* plus ? quelle confiance ? la mère, c'est elle qui « compose avec le désir inhibé du meurtre d'enfant » (Derrida, 1991).

Une scène le hante : il se voit, s' imagine, dans les bras de son parrain, qui le laisse tomber *sans nom* pendant sa circoncision.

Le risque est comme toujours d'emporter son secret : « Si je meurs demain, il faudra tout déchiffrer (...) A chaque date, une goutte de sang. » (...) Mais : « Personne ne saura jamais à partir de quel secret j'écris. » (Derrida, 1991). Reste à « faire sauter les agrafes de la cicatrice illisible pour toi et pour les autres, et qui saigne encore. » (Derrida, 1991).

Mais la destinataire si loin si proche n'a jamais accusé réception : « Ma mère qui depuis toujours ne m'entend plus ». (...) « Ainsi, il faut parler, écrire, jusqu'à crever le papier, quand bien même l'envoi est perdu d'avance : Donc j'écris. (...) La puissance de mes discours, c'est qu'ils broient tout jusqu'à la cendre muette dont on ne retient alors que le nom. » (Derrida, 1991).

Est-ce à dire que l'écriture derridienne est inépuisable, qu'elle est parfois « matricide » ? Le flot ininterrompu des paroles, de l'écriture – « ce que le sang aura été pour moi » – devient la matrice même :

« Voilà que la survivante signe à ma place. » Mais c'est bien un acte d'*auto-chirurgie* :

« J'écris d'une lame aiguisée. Si ça ne saigne pas, le livre sera manqué. (...) »

Trouver – la – veine ... (ce qu'il y aura eu de plus vivant en moi) » (Derrida, 1991).

Est-ce cette étrange cicatrice, et au-delà de cette marque, ce qu'elle dit de la coupure, qui pousse à écrire ? à ...

« Décirer mon sang jusqu'à faire boire le papier. » (...)

« Comme je ne dis rien, j'écris pour aliéner. Pour leur confier la mémoire de moi. J'ai peur. De la peur que j'inspire. Le silence de mort qui résonne à chaque mot de moi. D'une phrase à l'autre du même tissu apparemment continu. » (...) « Ils auront beau s'approcher de moi, ils ne me toucheront plus. »

C'est l'Impossible, c'est le Réel. On ne peut plus s'y dérober par la ruse, on n'y coupe pas. Pourtant, plus qu'un fil logique, c'est un mouvement inconscient qui semble ici guider l'écriture, depuis le cœur même de la blessure. Ce geste s'inscrit dans une suite de renvois infinis, vers une œuvre à structure arachnéenne, toujours à venir.

A Derrida revient ici la dernière griffure :

« L'écriture : ce qui forme et déforme tous les modèles, y compris celui du langage. Précisément parce que, nulle part présente au titre de l'existence, de la substance ou du sujet, elle reste improbable et insoutenable. Elle n'arrive qu'à s'effacer, surtout quand elle écrit sur le support, etc. ce que je fais ici. » (Derrida, 1991).

Références

- Bonnefis, P. (2010). *Valério Adami. Portraits littéraires*. Paris : Galilée.
- Bourgain, A. (2009). *Chemins de traverse. Passages de Freud à Derrida*. Limoges : Lambert Lucas.
- Cazier, J.-Ph. (20/10/2013). « Derrida. L'Occident en déconstruction ». *Médiapart*. In <http://strassdelaphilosophie.blogspot.fr/>
- Crevel, R. (1925). *Mon corps et moi*. Paris : Pauvert.
- Derrida, J. (1972). *La dissémination*. Paris : Seuil.
- Derrida, J. (1974). *Glas*. Paris : Galilée.
- Derrida, J. (1991). Circonfession. In G. Bennington, *Jacques Derrida*. Paris : Le Seuil.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive*. Paris : Galilée.
- Derrida, J. (1996). *Le monolinguisme de l'autre : ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée.
- Kofman, S. (1984). *Lectures de Derrida*. Paris : Galilée.

Maillard, C. (1994). *Folie Babel*. Paris : Frénésie Editions.

Martin, J.-C. (2013). *Derrida – Un démantèlement de l'Occident*. Paris : éditions Max Milo.

Nancy, J.-L. (1990). *Une pensée finie*. Paris : Galilée.

Nancy, J.-L. (1992). *Corpus*. Paris : Editions Métailié.

L'écriture tactile : lettres à la peau-même

Nadia SETTI
Université Paris 8

Résumé

L'adresse à l'autre qui se déploie dans de *Neuf lettres avec une dixième retenue et une onzième reçue* (1933), de Marina Tsvetaeva laisse apparaître un des enjeux fondamentaux de l'écriture, l'échange et le relais entre parole et corps : Peut-on toucher (aimer) l'autre, de loin, avec des mots? Les sens se déclinent en sons, en lettres qui suppléent la distance et l'absence. Les concepts d'*invisible tangible* (Luce Irigaray) et de *excrit* (Jean-Luc Nancy) nous permettent d'éclairer et d'approfondir ce que la *peauématique* de Tsvetaeva nous laisse entendre à savoir une *poétique du tendre* – l'oreille, la main, la vue – par-delà le visible.

Mots- clés : toucher ; animal ; âme ; peau ; poil ; désir ; visible ; invisible.

*Prendre dans une main imaginaire l'imaginaire de
l'autre main*

(M. Tsvetaeva, « Berlin » *Après la Russie*, 20 juin
1922)

À Vous : l'être/lettres à peau

L'histoire des Neuf Lettres

En 1922, à Berlin, Marina Tsvetaeva (Pasternak, Rilke & Tsvetaeva, 2003), (1892-1941), en exil de la Russie soviétique, rencontre Abraham Vichniak, dit Hélicon, pour lui soumettre un de ses recueils de poèmes *Le Métier*. Un court échange épistolaire s'ensuit, qui s'arrête lorsque le destinataire lui renvoie ses lettres (sauf une). En 1933, Marina se trouve à Paris et fait allusion à la traduction en français de ces lettres. Cependant ce n'est qu'en 1985 que Clémence Hiver publie le petit et élégant volume *Neuf lettres avec une dixième retenue et une onzième reçue*.

C'est à juste titre que cette brève correspondance se présente comme un texte, un long poème en prose, certes pas comparable avec les vers de la grande poète russe, ni avec ses proses autobiographiques, mais d'un genre tout à fait particulier, hybride à plusieurs titres. Comme la magnifique *Correspondance à trois* pendant l'été 1926 (Rilke, Pasternak & Tsvetaeva, 2003) ces lettres sont aussi un exemple remarquable de la pensée poétique de Tsvetaeva, d'autant plus étonnant et intéressant, qu'il s'agit d'un texte en français (comme *Le gars* qu'elle écrira en russe et en français (Tsvetaeva, 1992). Il y a donc deux épistolaires, un en russe et l'autre en français, fruits d'une création-traduction de l'autrice. Certes la construction rythmique et phonétique est moins impressionnante que celle de ses grands poèmes, mais nous en avons quand même des aperçus extrêmement significatifs.

D'une part il faut donc aiguïser nos sens, et plus particulièrement l'écoute et la vue, entendre plus que voir. De l'autre, tenir compte d'un dispositif spatio-temporel propre à la correspondance fondé sur la séparation, l'absence et le différé. Structure d'autant plus efficace et significative si l'on considère que les lettres ont été traduites et par conséquent retravaillées dix ans après la première écriture. La temporalité épistolaire est toujours une temporalité en tension entre l'envoi et la réponse, de même l'espace se disloque dans les allers-retours des lettres entre les correspondants. La thématique de l'adresse est bien sûr fondamentale, ainsi qu'une proximité – à la limite une intimité – dans l'éloignement, d'où cette aporie ou paradoxe, que Tsvetaeva va exploiter comme emblème du désir lui-même arc tendu qui ne peut qu'infiniment se tendre.

Or, la proximité, le contact, le peau-à-peau (de la caresse, du baiser, de la respiration conjointe) supposent un temps présent – maintenant – et un espace commun, partagé – ici –. L'ici-maintenant du corps tangible. Ce qui ne cesse de rappeler et d'interroger Jean-Luc Nancy dans *Corpus* : « Ici-maintenant, c'est-à-dire, selon cet espace, ce battement, cette effraction de la substance qu'est le corps

existant, l'existence absolument corporelle. » (Nancy, 2008, p. 26). Ainsi débute, avec cette citation, un dialogue à distance entre le philosophe et la poète, et l'on verra que leurs lignes de pensée convergent et se croisent. Notamment lorsqu'il est question d'écriture, donc d'adresse, de lettre/l'être, d'un (corps) à l'autre (corps) :

Écrire s'adresse ainsi. Écrire est la pensée adressée, envoyée au corps, c'est à dire à ce qui l'écarte, à ce qui l'étrange.

Ce n'est pas tout. Car c'est *depuis mon corps* que je suis adressé à mon corps – ou bien, c'est depuis les corps que le « je » d'écriture est envoyé aux corps. C'est depuis mon corps que *j'ai* mon corps, comme à moi étranger, exproprié. Le corps est l'étranger « là-bas » (c'est le lieu de tout étranger) parce qu'il est ici. Ici, dans le « là » de l'ici, le corps ouvre, coupe, écarte le « là »-bas.

L'écriture s'adresse (nous adresse) de là à là-bas, dans l'ici-même. (Nancy, 2008, p.18)

Chaque lettre, chaque mot, reconduit à ce lieu – ici- d'un possible et intime toucher, et en même temps s'en écarte, déjà dans le lointain, temps de l'évocation, de la remémoration. Cependant la poète ne peut se satisfaire de la simple réminiscence d'une rencontre, aussi charnelle soit-elle – l'écriture se transforme un dispositif palpable, tactile, sonore. Le texte tente l'impossible : la touche là-bas (ici-même) par-delà l'éloignement, l'absence, le décalage spatio-temporel. Et encore : la peau n'est pas cette limite indépassable entre les corps, dehors et dedans, moi et l'autre. La peau est *phono-peauétique*. Il suffit de prêter attention au travail conjoint des lèvres, de la glotte, de l'oreille.

Dans la série des Neuf lettres, nous sommes alertés par quatre phonèmes réitérés au commencement et à l'intérieur des mots : 'p', 't', 'f', 'm' :

'p' comme « peau » mas aussi « pel » (poil) :

« Le *poil*, c'est la nuit, – l'antre – les étoiles, – la voix qui hurle (*pel – appel*) – et encore les espaces ... (10-11)¹

« Le *pel* ce n'est pas seulement la bête, mais la *plante* : le *pin*, le *sapin*, mon *génévrier* tant aimé ... » (12).

« J'aime la *paume*, toute la vie est dans la *paume*, mais entendez-moi donc ! – on ne *peut* pas : rien que la *paume* ! Et il y a mieux que « vie » ! (32)

1 C'est moi qui souligne. En dehors de toute mention explicite, ce sont les auteurs qui soulignent.

Dans la septième Lettre le 'p' revient :

[..] c'est la *peur* qui vous fait ne *pas* aimer Beethoven, la même *peur* qui fait hurler le loup sous la *pleine* lune, le chien sous le *piano*.

Je ne vous *peux pas* lâche car je ne *pourrais pas* vous aimer. (34)

L 't' de « tendre » est à la fois adjectif et verbe :

« Mon *tendre* (qui me fait tendre, qui me donne ce grand étonnement : d'être tendre, de *tendre* les bras ...) » (11) l'envers de « *tendre* » c'est « *rentré* » : « Vous libérez en moi mon être *féminin*, mon être le plus obscur et le plus *rentré*. » (11)

'f' n'est pas uniquement l'initiale de « *féminin* », on le retrouve au milieu d'autres mots clés utilisés dans le « portrait » intérieur de « vous » alterné et conjugué avec 'm' masculin animal :

« vous êtes celui des *effluves*. » (8)

« Le *flair* des intentions » (9) ;

« Vous *m'amollissez* (*humanisez, féminisez, animalisez*) comme la *fourrure*. (10) ;

« Vous le savez, vous avec votre *flair animal, flair génial*. » (12) ;

« Je sais tout, *Homme*, je vous sais *superficiel, léger, creux*, mais votre *animalité profonde* *me* touche plus *profondément* que d'autres *âmes*. Vous savez si bien avoir *froid*, avoir *chaud*, avoir *faim*, avoir *soif*, avoir *sommeil*. » (12-13)

Les sons surgissent dans le vide d'air crée par l'éloignement, la séparation, le rejet² ; l'insistance et la répétition des sons produisent une matière sinon palpable, du moins hautement sensible. Il s'agit de faire sens et corps à la fois, d'animer par l'écriture ce que la distance rend inanimé et insensible.

Peaux d'âme (fourrés et fourrures)

Si « je » se présente comme âme (psyche) l'autre qui l'attire est terrestre et animal : comme dans les contes mythologiques – référence constante de Tsvetaeva – réalité et mythologie se confondent en permanence ainsi que féminin et masculin. La force du désir transforme l'autre jusqu'à franchir les limites du visible rationnel et ordinaire, et atteindre l'obscur, l'invisible, la nuit, le profond, l'interdit. « Je » « l'être des mots » (13) ne s'identifie pas à l'image extérieure,

2 L'histoire se termine par le renvoi des lettres de Hélicon à Marina, sauf une.

évidente, d'une « elle » féminine, elle se voit davantage « spartiate » de plus, « avec toute une portée de renardeaux ». C'est son trait 'r' « ma lettre de prédilection, la plus moi de tout l'alphabet, ma lettre essentiellement virile :

froid, roc, héros, Sparte (renard!) –

tout ce que j'ai de droit, de dur, de fort. » (25)

Donc de son côté ce n'est pas le tendre (féminin) qui domine, mais l'endurance du guerrier alliée avec celui d'une mère animale :

« Toutes ces dernières années j'ai vécu si autrement, si durement, si glacialement que maintenant je ne fais que hausser épaules et sourcils : ceci – moi ?? » (10).

Dans ce jeu de rapprochement et distance les traits des genres se déplacent et s'inversent, jusqu'à former une sorte de chiasme : le féminin, le corps, la sensibilité, les sensations et le tendre (pas la tendresse), l'animal à fourrure et à poil sont chez « Vous » Homme ; la dureté, le courage, le sacrifice du côté de la femme poète, qui ne parvient à son « je » féminin que par attirance de l'autre, par ce que que l'autre animal à fourrure fait remonter en elle :

« Vous libérez en moi mon être féminin, mon être le plus obscur et le plus rentré. Je n'en suis pas moins clairvoyante. Toute ma clairvoyance intacte avec, en plus, le droit béat à l'aveuglement. » (11)

Il ne faut pas s'y méprendre, celle qui se dit – à ses heures – héro, et même pas héroïne, derrière le rempart du 'r' est aussi la plus nue, la plus vulnérable, sans masque, ni bouclier, ni carapace.

Cependant le charnel ne lui appartient pas, la chair, l'être de plaisir vient par les sons chuintants : « Avec vous : chuchotements, chaleur, lâcheté, relâchement, et surtout : chéri ! » (11).

En « moi » se conjuguent et s'alternent à la fois l'obscur et l'aveuglement, et son opposé la clairvoyance – capacité bien connue de deviner ce qui n'est pas tout à fait clair, visible, présent. Ici l'exercice de divination lui apporte tout ce dont sa vie spartiate l'a privée : la tendresse, l'intériorité sombre, la pilosité du fourré obscur « rentré ». L'adresse « Vous » est à la fois demande et appropriation : c'est par lui qu'elle devient humaine, animale, tendre. Mais le vrai dispositif d'échange et d'altération ce sont les vers : « Vous aimez les mots, vous leur portez de la tendresse, et la vôtre pour moi n'est que l'autre pour eux. » (37)

Comment toucher ce qui ne se voit pas et pourtant est chair tangible ? En quoi l'écriture réalise ce toucher de l'invisible à l'aveugle voyant ?

Pour une éthique du tangible

Par cette référence à son « être le plus obscur et le plus rentré » Tsvetaeva nous invite à imaginer le lieu du sensible non pas uniquement comme extériorité visible et touchable, mais également comme intimité invisible « rentrée ». Ainsi si « entre » correspond à l'espace-temps du contact, du tactile, du toucher, de la caresse, qu'en est-il du « plus rentré » ? inimaginable, intouchable, à toucher ? C'est l'envers de la peau mais qui fait partie du derme, qui est ainsi ranimé et devient sensible.

Dans « L'invisible de la chair. Lecture de Merleau-Ponty. Le visible et l'invisible - « L'entrelacs-le chiasme » (Irigaray, 1984) Luce Irigaray part de l'hypothèse de Merleau-Ponty quant à une « expérience pre-discursive » qui serait (comme) une lumière qui « demeure à son origine dans l'obscurité » (Irigaray, 1984, p. 143). Irigaray souhaite « faire entrer le féminin-maternel dans la langue » ce qui exige le passage par la nuit. Il faudrait pour cela pouvoir effectuer ce que la poète avoue avoir ressenti à savoir la perception libératrice du plus rentré, l'obscur de la nuit dont elle est pourtant « clairvoyante ». On perçoit déjà la mise en place d'un chiasme qui relie et croise les contraires de l'oxymoron par excellence lumière-obscurité, visible-invisible, extérieur-intérieur, masculin féminin. Irigaray ne s'en tient pas à la dimension et au vocabulaire du « voir » mais commence à insinuer du tangible, qui serait la qualité de tout tissu qui enveloppe, qui contient, « tissu conjonctif » (145) et liminaire. Toute expérience intra-utérine serait expérience d'une peau contre peau, d'une tangibilité antérieure et intérieure l'« enveloppé-touché d'un invisible tangible » où il n'y a pas ni voyant ni voyeur ni (in)visible.

L'on peut également rapprocher la pas moins clairvoyante /aveugle des Neuf lettres de ce voyant (en l'occurrence Merleau-Ponty) qui « accouche » les choses en les « enveloppant de son regard » tout en ne pouvant peut-être pas dissiper « le mystère de son accouchement à lui [...] ce mystère de nuit prénatale où il était palpé sans voir » (145). Ces mots, ces pensées nous donnent à « voir » et donc à imaginer, à sentir la peau, comme un tissu enveloppant, le toucher comme contact entre tissus, épiderme et derme. La trace mnésique corporelle de ce toucher entre corps enveloppant et enveloppé, constitue peut-être la mémoire sensible la plus ancienne de toute caresse, de toute intimité aimante, de l'hospitalité touchante. Ce qui se transfigure et se traduit en sentiment, perception d'être touchée et de toucher par les mots palpants, palpables. Cette mémoire du toucher intra-utérin n'e dispose pas d'images, c'est une mémoire diffuse, dermatologique, de toute la surface de la peau mais aussi étendue à ses strates profonds.

Alors que Irigaray songe à la « chair maternelle, maternante, reproduction, subsistance là du tissu amniotique, placentaire, qui enveloppait sujet et choses avant la naissance, ou de la tendresse et du milieu qui composaient l'ambiance du nourrisson, de l'enfant, de l'adulte encore » (Irigaray, 1984, p. 150) le je féminin des *Neuf lettres* se présente d'abord comme « âme » – « Tout par l'âme, ami, et tout – dans l'âme. » (Tsvetaeva, 1985, p. 12) qui se transforme au fur et à mesure en corps vivant, profond, animal, mais aussi matière créée :

Je ne m'identifierais que dans l'amour de celui qui m'aurait choisie entre tous les être passés, présents, futurs ; masculins, féminins ; ceux de l'eau, ceux du feu, ceux de l'air, ceux de la terre, ceux du ciel. Et encore – puisqu'il a d'autres planètes ! (16)

Ce n'est pas le regard qui enveloppe et crée l'autre, c'est l'amour qui fait de l'autre un Tout :

Je t'aime tout entier, avec ton regard, avec ton sourire, avec tes allures, avec ta paresse, innée, natale, native, avec tout ton obscur (pour toi, non pour moi) commencement d'âme [...] (21, je souligne)

et encore (Lettre septième) :

Tout arrive jusqu'à vous, mais uniquement par la peau que vous avez infiniment *profonde* et qui, je le crains, vous tient lieu d'âme. Tout vous caresse, tout vous flatte comme avec la paume. (31)

Ce temps pré-discursif il faut le chercher dans le thème du natal, associé à des matières aussi bien corporelles, charnelles, que minérales et liquides :

Deux pierres, deux montagnes béates sur mon cœur – de moi à vous – j'hésite – [...] la soif innée, avant-moi-née, la soif la plus secrète de tout mon être, scellée comme l'eau du puits par la pierre de Ring-stetten pour que Undine ne puisse pas retourner chez elle : se retrouver. (Toute chose innée est avant-nous-née. Notre soif innée c'est notre mer natale.) (22-23)

Arrêtons-nous quelques instants sur ce mot : innée. Il nous dit à la fois ce qui précède toute naissance, et en même temps ce qui demeure (en soi) sans être jamais « né » « mer natale ». Un paradoxe donc. D'où la référence au conte de Undine, la nymphe des eaux qui a renoncé par amour à son monde natal aquatique, au point de sceller le puits par lequel elle pourrait retourner à son pays natal (et aussi premier corps?). Marina Tsvetaeva avoue – et c'est terrible – cette soif qui jamais ne sera satisfaite, car refoulée, emprisonnée, besoin inassouvi de s'unir à soi en l'autre.

Il n'y a de tendresse que par le côté maternel que le besoin de l'enfant suscite :

« Que vous m'attendrissez avec votre faim nocturne, spontanée, mais infaillible, avec

Mais vous faites de moi une espèce d'animal ! » (26)

C'est donc dans le temps d'avant, dans l'avant temps de l'innée qu'il faut entendre la tendresse, le désarmement qui rend possible l'approche, l'abandon (à l'abri de la séparation et de la solitude) le toucher (ou simple effleurement par le rêve, par la pensée) (d'où l'insistance du 'm') :

Que je voudrais, que je voudrais – c'est la plus tendre chose qui soit ! – que j'aurais voulu de votre *endormement*, de quelque votre parole inachevée, *sombrée* dans le *sommeil*, de toute cette tendresse qu'est l'avant-sommeil des êtres. Pour *mieux* vous *aimer*. Car c'est là que les âmes sont le *moins armées*, donc le plus aimables.

(« Avant-sommeil ...désarmement des âmes « ...) (28, c'est moi qui souligne)

Si « chaud, lisse et mou » sont les traits du « dedans maternel » (32) elle souhaite faire entendre autre chose, ou du moins quelque chose de la souffrance, de la douleur, qu'elle connaît très bien – « La douleur, qu'est-elle dans votre vie ? (Dans la mienne – tout). » (32). Comment partager la douleur avec quelqu'un qui n'est que peau ? Par l'écorchure, la blessure, la griffe : « Que vous qui n'êtes que peau (la surface profonde qu'est votre peau) à des certaines heures restiez sans peau. Écorché, mis à vif. » (33)

L'enveloppe première se fait par la profondeur (les strates) et au niveau temporel par l'insistance, la répétition, de l'avant temps (inné) : non pas vraiment une régression, mais l'ajout d'un autre temps celui du désir qui s'écrit au futur antérieur « ce que je *voudrais* – que j'*aurais voulu* » ; Que je *voudrais* une fois – (« il était une fois » – toute ma vie *n'aura été* qu'un « il sera une fois », fois qui sera aussi peu que l'autre n'a été ...) (35, c'est moi qui souligne). Comment autrement inverser les temps ? Extraordinaire trouble, tourbillon du désir qui dédouble et réécrit le futur en futur antérieur, comme la soif innée ne sera pas désaltérée mais condamnée à subsister.

« Infiniment (non pas le long du temps, mais en dedans de ce qui n'a pas de temps, de ce qui est le non-temps) – infiniment ! Vous m'avez donné tout : toutes mes possibilités de tendresse humaine, tant de regrets, tant de désirs » (34)

Dans ces pages on voit se dessiner deux êtres de lettre, de mots, qui jamais ne pourront semble-t-il se réunir, se rejoindre, soit pas la caresse ou par le baiser

(toujours imaginés, rêvés). Ce sont ses vers à elle qu'il demande et qu'il lit, c'est *vers* lui que son regard, que son écriture se tourne, jusqu'à en faire un personnage de son texte, sa créature (si dissemblable, paraît-il de l'homme Abraham Vichniak, qu'elle rencontrera des années après, sans le reconnaître). Sans lui, « mon enfant [...] mon petit garçon »(13) « mon petit » (16) « mon chéri » (12) pas de tendresse ni maternelle ni amoureuse, pas de baiser, pas de mains à joindre et à embrasser, pas de lèvres.

En général lorsqu'on parle de Marina Tsvetaeva, on ne peut éviter de faire allusion à sa vie, à son histoire tragique. Le « je » que tantôt se révèle dans ces lettres et dans les poèmes est un personnage tragique, jeune exilée, qui à travers mille difficultés – dont la mort d'une fille – s'accroche à la vie et à la poésie. Solitaire certes, héroïque, et très peu « féminine » selon les codes classiques de la féminité qu'elle dédaigne.

Autrement dit pas de ce que Irigaray appelle le *muqueux* : à savoir le medium charnel l'entre-deux de la caresse ne se voit pas, mais, peut-être, s'entend. « In utero – écrit Irigaray – je ne vois pas (sinon la nuit) mais j'entends. La musique est avant le sens. » (Irigaray, p. 157). Tsvetaeva orchestre un texte où le sens est inséparable d'une matrice phonétique dont elle régit savamment les accords, à se demander si ce n'est pas justement cette texture sonore qui fait peau et corps. Cependant ce corps caresse, toucher, baiser semble manquer, bien qu'il soit constamment visé par les mots. Il faudrait plutôt envisager l'écriture comme ce qui s'excrit – terme utilisé par Jean-Luc Nancy – bordure entre corps et page, entre corps et autre corps. La page, le poème, l'écrit est ce lieu où cette jonction possible (touche) pourrait s'accomplir. Tout texte peut être considéré comme une lettre qui passe de main en main. Pas de corps, sans ex-istence, sans espacement : « Ex-istence : les corps sont l'exister, l'acte même de l'ex-istence, *l'être* » (Nancy, p. 18)

« Que nous le voulions ou non, des corps se touchent sur cette page, ou bien, elle est elle-même l'attouchement (de ma main qui écrit, des vôtres tenant le livre). [...] A la fin, votre regard touche aux mêmes tracés de caractères que le mien touche à présent, et vous me lisez, et je vous écris. » (50)

Une intention similaire anime la pensée du philosophe Jean-Luc Nancy et de la poète Marina Tsvetaeva : l'intention/tension de la main-corps pour atteindre, toucher, embrasser, caresser l'autre corps, et par là aussi devenir corps embrassé, peau sensible de l'amour et de l'aimé.e. Mais quoi faire de l'inévitable distance, de l'écart, de cette altérité qui se traduit en séparation, éloignement, abandon ? Lorsque le toucher est celui de l'âme-animale qu'en est-il de la chair ?

D'un côté on pourrait considérer qu'il s'agit de l'opposition binaire bien connue corps/esprit, de l'autre de la dimension même de la langue et de l'écriture par rapport à ce qui (se) passe ou pas entre les corps et les mots. « Qui peut, ici en cet instant, toucher le corps des mots, en dissipant l'incorporel qui les fait *mots* ? » (Nancy, 58, c'est l'auteur qui souligne). Il ne s'agit nullement d'écrire à même le corps, à même la peau (écriture tatouage) « Le corps n'est pas un lieu d'écriture [...] Le corps, sans doute, c'est qu'on écrit, mais ce n'est absolument pas où on écrit, et le corps n'est pas non plus ce qu'on écrit – mais toujours ce que l'écriture *excrit*. » (Nancy, 86, c'est l'auteur qui souligne). Toute tentative de toucher au corps serait-elle raturée, ratée ? Si toutefois le corps est la cible. Il faut remarquer que dans *Corpus* le corps apparaît comme un terme général, ce n'est pas « ton/mon corps » ce n'est pas ce corps proche, à côté, le corps amoureux, aimant. Pourtant, ce corps *excrit* est bord, et aussi :

« le tracé, le tracement et la trace [...] De toute écriture, un corps est la lettre, et pourtant, jamais la lettre, ou bien, plus reculée, plus déconstruite que toute littéralité, une «lettricité» qui n'est plus à lire. Ce qui, d'une écriture et proprement d'elle, n'est pas à lire, voilà ce qu'est un corps. » (Nancy, p. 86).

Pourrait-on dire, à ce point, que l'échange de lettres est l'exécution la plus exacte de ce toucher par les bords, une sorte d'écriture tactile à distance ? « Écrire, lire, affaire de tact » (p. 86).

La peau à l'envers

On ne pourrait terminer cette lecture en laissant de côté ce qui pourtant ne cesse de revenir par à-coups, à savoir le cri qui sous-tend la surface dermique des lettres, la violence qui tantôt transperce : « Que vous, qui n'êtes que peau (la surface profonde qu'est votre peau) à de certaines heures restiez sans peau. Écorché, mis à vif. » (Tsvetaeva, p. 33). La férocité rôde : « deux rêves féroces, irréalisables dans cette vie, irrecevables dans l'autre [...] (22) « la voix qui hurle (pel – appel) » (11) « de tout mon être à double tranchant (11).

Que disent ces souhaits d'écorchure, est-ce une outrance de l'animal-e insoumis-e, du désir de possession qui se tend jusqu'à arracher la peau qui contient ? Une fois l'enveloppe déchirée le regard mettrait à nu l'autre corps, celui de l'anatomie, le corps mortel et mort. « J'ai rêvé que vous étiez mort. » (Lettre huitième, p. 41)

C'est ce que fait Monique Wittig dans les pages du *Corps Lesbien* (1973) : elle donne à lire ce corps vivant-mort comme si c'était le corps aimé au-delà

de toute forme esthétique, produite et offerte au plaisir aimant, convenable et délectable. Voici une longue citation de la troisième séquence :

J/e découvre que ta peau peut être enlevée délicatement pellicule par pellicule, j/e tire, elle se relève, elle s'enroule pas dessus tes genoux, à partir des nymphes j/e tire, elle glisse le long du ventre, fine à l'extrême transparente, à partir des reins j/e tire, la peau découvre les muscles ronds et les trapèzes du dos, elle se relève jusqu'à la nuque, j//arrive sous tes cheveux, m/es doigts en traversent la masse, j/e touche ton crâne, j/e le tiens avec tous m/es doigts, je le presse, j//atteins la peau sur l'ensemble de la boîte crânienne, j//arrache brutalement la peau sous les cheveux, j/e découvre la beauté de l'os brillant parcouru de vaisseaux sanguins, m/es deux mains broient la voûte et l'occiput en arrière, m/es doigts s'enfoncent à présent dans les circonvolutions cérébrales, les méninges sont traversées le liquide rachidien s'écoulant de toutes parts, m/es mains sont plongées dans les hémisphères mous [...] (Wittig, 1973, p. 9)

Nous avons vu auparavant l'interprétation que Luce Irigaray effectue du chiasme voir/toucher, l'invisible étant ce qui se tient en arrière, dans une sorte d'élément corporel pre-discursif, qui est aussi pre-natal ; là où le regard ne pourrait parvenir, sauf par une sorte de remémoration du temps intra-utérin. Cet invisible affecterait le regard au point que celui-ci deviendrait : « Regard jamais organisé, ou désorganisé, autour d'un impossible à voir. Insurmontable autre du visible, non réductible à son revers invisible. Il s'agit d'un autre monde, un autre paysage, un *topos* ou un lieu de l'irréversible. » (Irigaray, p. 144)

Or, à quel temps appartient la séquence du livre de Monique Wittig ? Loin d'être une simple illustration, une description picturale du corps, nous sommes confrontés avec une série d'actions, de gestes précis, dont le sujet (fractionné, neutre, barré) est « j/e » mais aussi « elle » (la peau), et « toi » est évoqué.e indirectement, par les adjectifs et les formes pronominales (tes genoux, tes cheveux). Alors que les tableaux appelés « nature morte » et qualifiés de « vanités » exhibent des crânes et d'autres objets (livres, fruits, mappemondes etc.) ici c'est une (presque) personne, de genre indéterminé qui agit sous nos yeux, en découvrant peu à peu le corps-dedans, sexué au féminin : « j/e te tiens tout entière à présent muette immobilisée tous cris bloqués dans ta gorge tes dernières pensées derrière tes yeux arrêtées dans m/es mains, le jour n'est pas plus pur que le fond de m/on cœur m/a très chérie. (9). Certes ces phrases et ces images dérangent, d'autant plus que l'utilisation de la première personne (même dans une orthographe inédite) ne laisse pas de distance possible, neutre. Violence des gestes ou violence des mots ? Imaginaire morbide ou réaliste ? Détournement de l'*aestesis* conventionnelle ?

Comment notre idée du Beau, de la beauté formelle, qui souvent est représenté par le nu féminin, ses rondeurs, sa perfection idéale, pourrait accepter de regarder et admirer, de se complaire, dans une telle représentation du corps privé de ce qui le contient, de sa forme (contenant, enveloppe visible) ? Pourtant l'esthétique moderne, notamment ses avant-gardes, nous a habitués à la coupure, à la fragmentation de la représentation. Mais ici, ce qui est donné à voir c'est le monstre, à savoir ce qui détruit l'Idéal de la beauté, son envers. Cette monstration met en échec toute opération de sublimation, de transcendance comme tentative de trouver une forme complète, symétrique, agréable.

Dans *Le chantier littéraire* Monique Wittig parle de « brutification des mots » en se référant au *Corps Lesbien* :

Quoique ces mots soient très prenants sur plan idéologique, il m'est apparu que seul un corps nouveau entier et tout entier visuel d'abord serait à même de réduire à néant (pendant la durée du livre) cet autre langage institutionnalisé. D'où l'apparition systématique, manifeste du corps de mots décrivant le corps humain dans ses termes cliniques et médicaux, choisis comme appartenant à un vocabulaire technique et scientifique et à cause de cela moins totalement investi par l'idéologie [...] Il me faut arriver à ce choc que je crois que les mots donnent quand ils sont pris dans une forme littéraire. Il me semble que le versant des mots qui touche à leur nature matérielle déclenche le choc. Cette expérience des mots en tant qu'ils choquent est à la fois une expérience littéraire, une expérience de lecture et une expérience du langage en tant que brut, dans l'enfance (je ne saurais dire quand) (Wittig, 2010, p. 110).

Il est intéressant de noter que ce qui heurte (la vue, la sensibilité, le goût) ne vient pas de l'image (irreprésentable) mais des mots déplacés de leur contexte (le langage de l'anatomie) et replacés dans le texte littéraire. L'effet de ce déplacement récupère la force primaire des mots pas encore domestiqués, naturalisés « la première vision des mots dans leur puissance » (111). Un effet d'étrangeté qui du coup remet en cause la relation entre la matière, la chose et le corps et la langue. Cette « brutification des mots » a des effets indéniables sur les normes de la représentation, donnant accès au versant de l'irreprésentable. Le brut, le cru, ce qui n'est pas « beau à voir ».

On pourrait comparer cette séquence du *Corps lesbien* avec un tableau de Rembrandt, *Le bœuf écorché* (1655). Pourrions-nous parler également de brutification de la peinture ? De monstruosité ? Est-ce que la chair animale exposée au regard serait moins choquante, déroutante, que celle d'un corps féminin écorché, disséqué ? Cette page du *Corps Lesbien* nous donne à voir et à entendre

ce que Cixous entrevoit de la violence du toucher : « D'une certaine manière tout toucher est violent. Le plus doux de touchers vient limiter l'intactitude, la tienne ou la mienne » (Cixous, 2010, p. 101).

Quel rapport entre l'aspiration aussi forte qu'inassouvie de Marina vers le Tout, vers Vous tout entier, et ce corps dépecé et labouré par la main qui lui prodigue une si profonde et insoutenable caresse ? L'écriture, la poésie pressent les limites, les bords, l'interdit du toucher et les dépassent. La peau est cette frontière, ce seuil entre dehors et dedans qui laisse voir et en même temps abrite l'invisible, ce qui est matière vivante, béante, comme le ventre du bœuf pendu dans la cave rougeâtre, à voir ou pas.

La peau est certainement le plus étendu en superficie et épaisseur des organes sensoriels, c'est pourquoi je l'ai associée davantage au paradigme du toucher (tact, tangible, tactile). Même si les extrémités du corps (notamment les mains) sont souvent des endroits privilégiés du contact, tout le corps participe de cette tactilité diffuse. Ainsi la caresse est le geste plus ample de ce toucher des corps spécialement dans le contact érotique. Néanmoins l'on peut réfléchir ultérieurement sur ce que énonce Cixous dans le texte cité ci-dessus : « C'est seulement *avec les mains* qu'elle ne le touche pas [référence à Marie-Madeleine et Jésus qui arrête son geste : *Noli me tangere*]. Avec les yeux elle touche et il est touché. Et si elle ne le voyait pas ? Elle le toucherait avec l'oreille, avec la voix, avec le silence. Il y a tant de façons de toucher sans toucher, sans toucher être touché, d'être dans la continuité du réel » (Cixous, 2010, p. 103)

Tsvetaeva est extrêmement consciente de ce bord entre les corps et la matière poétique, les mots, sur ce bord circule le sens : là où il n'y a plus de possibilité de toucher avec la main, c'est avec les mots qu'elle nous touche, la voix poétique et l'oreille prennent le relais de la main et de la peau.

Références

- Cixous, H. (2010). *Peintures. Ecrits sur l'art*. Hermann Éditeurs.
- Irigaray, L. (1984). *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Nancy, J.-L. (2008). *Corpus*. Forham University Press.
- Tsvetaeva, M. (1985). *Neuf Lettres avec une dixième retenue et une onzième reçue*. Éditions Clémence Hiver.
- Wittig, M. (1973). *Le Corps Lesbien*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Wittig, M. (2010). *Le chantier littéraire*. Éditions IX^e.

La peau comme métonyme de l'âme chez Balzac, Green et Süskind

Nicole SALIBA-CHALHOUB
Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK)

Résumé

Le présent article se propose de mettre en lumière, dans une dimension fantastique et métaphysique, le rôle que peut *revêtir* la peau, laquelle est pourtant elle-même un *habillement*, dans le sens qu'elle est l'enveloppe de notre corporéité, dont elle fait tout autant partie. Dans ce sillage, la peau apparaît comme la voie d'accès à l'âme, celle d'autrui comme celle du sujet lui-même. Ce rôle en question est appréhendé au travers de productions romanesques qui sont analysées à la lumière de la grille herméneutique et des théories qui en sous-tendent les récits.

Mots-clés : peau ; âme ; fantastique ; herméneutique ; esprit recteur ; magnétisme animal ; énergie vitale ; métonymie ; désir ; emprise ; possession.

Introduction

La peau, qui nous protège et nous expose en même temps, a toujours suscité maintes passions, interrogations, angoisses, dubitations, etc. et ne cesse d'ailleurs de le faire. Tout en étant la barrière entre le sujet et le monde, elle est aussi la surface de contact par laquelle différentes sortes d'échanges ont lieu entre le sujet et le monde. La peau apparaît de ce fait comme la chose et son contraire tout à la fois, une dimension vitale et fortement dialectique de l'être-au-monde, de son avènement à la vie.

Dans ce sillage, d'ailleurs, on a vu au cours des années 70-80 émerger le concept du « moi-peau » au travers des études de Didier Anzieu (Anzieu, 1995),

pour qui la peau élabore en le sujet, dès les premières années de la vie, le sentiment d'être une personne unifiée et distincte des composantes et des phénomènes qui l'entourent. Bien évidemment, Didier Anzieu ne part pas de rien et doit beaucoup en fait à l'école anglaise de psychanalyse, en l'occurrence à Wilfred Bion et à Esther Bick qui ont travaillé, respectivement, sur le rôle de contenance de l'enveloppe charnelle (Bion, 1979), comme sur sa fonction dans les relations précoces d'objet (Bick, 1980).

Bientôt, les travaux s'élargiront en allant de la dimension kinesthésique et proprioceptive de la peau à sa dimension psychosomatique, voire littéralement psychique. La peau aurait tout à la fois une fonction de contenance, de maintenance, de consistance et de constance. Mission bien complexe en réalité. Car, en effet, si la peau marque la limite entre le dedans et le dehors, tout en assurant les échanges entre les deux, si par son grain, son teint, son odeur, sa texture, elle assure l'individualité du sujet, il n'en demeure pas moins qu'elle contient le dedans, lequel se partage entre *soma* et *psyché*, autrement dit en l'occurrence la corporéité et l'appareil psychique. En effet, Didier Anzieu lui-même développe son propre concept pendant plus d'une décennie et nous livre, au final, dans son dernier ouvrage sa conviction propre que la peau pourrait bien être le contenant de l'ensemble de la psychanalyse (Anzieu, 1994).

Selon l'éclairage herméneutique, la *psyché*, qui dérive du prédicat grec *psukhein* (lequel se traduit par « souffler »), désigne le souffle. Et, par conséquent, l'âme. Des liens morphosémantiques permettraient dans ce sillage de penser que l'âme, en l'occurrence, le souffle, respire, voire c'est bien elle-même le souffle de vie. « Étymologiquement, le mot "âme" désigne le souffle, en l'occurrence le passage du vent sur la terre ("rīb" en arabe) et de l'air dans le corps humain ("rūh" en arabe). [...]. En grec ancien, l'esprit ("*pneuma*") signifie en même temps la respiration de l'homme et la présence divine, pendant que l'âme ("*psuchè*") renvoie au souffle de vie par opposition à l'immobilisme de la mort, vérifiée par l'arrêt de la respiration, du souffle : par conséquent, tout "*pneuma*" comporterait une "*psuchè*". On retrouve ce même signifié de souffle de vie dans la langue latine avec le mot "*animus*", pendant que "*spiritus*" a deux signifiés apparemment distincts : la respiration et l'inspiration. En allemand, "*atmen*" signifie respirer, alors qu'en sanskrit "*âtman*" désigne l'âme » (Saliba-Chalhoub, 2009, pp. 137-138).

De ce bref séjour linguistique, on pourrait tirer le constat que l'âme respire entre autres par la peau même. Dans ce sillage, la littérature, notamment romanesque, regorge en fictions narratives donnant à voir la peau, contenant de l'âme et son métonyme aussi, c'est-à-dire entre autres son prolongement, à l'avant-scène du récit, tant et si bien qu'elle en occupe parfois l'intégralité de

l'avant-scène. Tel est le cas, par exemple, dans *La Peau de chagrin* de Balzac, *Si j'étais vous...* de Julien Green et *Le Parfum. Histoire d'un meurtrier* de Patrick Süskind, corpus de la présente étude.

Dans cet article, et à la lumière de la grille de lecture herméneutique, il sera question d'appréhender la peau comme le lieu même de la dramatisation de l'âme, laquelle se donne donc à voir. Or, dans les trois romans susmentionnés, les personnages concernés sont victimes de délire psychotique, point commun qui ne saurait laisser indifférent. L'étude se propose d'occuper deux parties au travers desquelles nous appréhenderons la peau comme moyen d'accès à l'âme d'autrui et d'emprise sur elle, ainsi que comme moyen d'accès à l'âme du monde et à son aliénation.

1 La peau comme moyen d'accès à l'âme d'autrui et d'emprise sur elle

Les dimensions les plus fantastiques, voire les plus irréalistes dans les deux récits greenien et süskindien ne sauraient être attribuées à la seule fantaisie des deux romanciers ou, au mieux, à leur seul génie d'écrivains. Elles sont, en réalité, liées à des théories largement défendues autrefois, plus particulièrement aux XVIII^e et XIX^e siècles, par la société scientifique, en l'occurrence par les chimistes, mais aussi par les médecins d'alors, en tout cas par la plupart d'entre eux. Dans ce sillage, nous pourrions évoquer la théorie chimique de l'« esprit recteur », défendue par les chimistes hollandais Boerhaave et français Macquer, l'esprit recteur étant le « principe vital, qualifié encore de fils du soleil ou d'étincelle de vie » (Le Guérer, 2005, p. 165). Selon cette théorie, il se dégagerait des plantes comme de la peau, humaine et autre, « une espèce de vapeur imprégnée de ce qui constitue la nature propre des corps où elle réside » (Le Guérer, 2005, p. 165). Les chimistes susmentionnés ne sont pourtant pas d'accord sur la nature de ladite vapeur : « Boerhaave penche pour une nature huileuse ou, du moins, pour un "esprit" résident "dans un véhicule huileux des plus subtils" [...]. Quant au chimiste Pierre-Joseph Macquer, il soupçonne un gaz d'une nature particulière, variant en force et en quantité » (Le Guérer, 2005, p. 165). Les mots « esprit » et « gaz » nous ramènent explicitement au survol linguistique fait en supra : en effet, bien que sémantiquement différents, les deux pourraient renvoyer à ce qui est volatile, à ce qui s'échappe, en l'occurrence au « souffle », à l'« âme », métaphorisés par la vapeur de l'encens, par exemple, dans plus d'une religion.

D'ailleurs, Jean-Baptiste Grenouille¹, le personnage de Süskind, ne cherche-t-il pas à se faire habiter par les odeurs qui se dégagent des peaux qu'il aura entrepris de tanner et de raffiner après avoir assassiné ses victimes ? Celles-ci, pour leur part, parvenues au nombre de 25 en fin du récit², auront toutes été des jeunes filles vierges que le meurtrier ne violera en aucun cas : car, assassiner des vierges, tanner et raffiner leur peau pour en extraire l'odeur permettraient d'accéder à l'essence même de leur âme, plus encore à la pureté originelle en tant que telle.

Le meurtrier de Süskind, lui, est né sans odeur : or, en herméneutique, l'odeur, en l'occurrence celle que la peau laisse échapper et dont le synonyme est l'essence, est le symbole même de l'âme. Jean-Baptiste Grenouille est donc un homme sans âme. Il est d'ailleurs affreusement laid, petit, boiteux et bossu, quasiment un monstre, voire un animal féroce, la Bête de *L'Apocalypse* johannique. Mais il a le sens olfactif extraordinairement développé : sentir l'odeur des hommes à des milliers de kilomètres de distance signifierait aussi sonder la profondeur de leur âme – lui qui n'en a pas – au travers même de leur peau et exercer son emprise sur elle ! Or, comme le récit se déroule sur la toile de fond du Paris du XVIII^e siècle, il ne serait pas étonnant de voir un tel projet éclore et se déployer. Car, contre toute attente et paradoxalement à la montée progressive du rationalisme et du théisme de l'époque des Lumières, apparaissent alors des sectes sataniques³ : enclines aux expériences pseudo-mystiques, aux activités médiumniques, adeptes d'une physique des fluides, elles s'évertuent à diviniser l'homme, digne remplaçant de

-
- 1 Le nom du personnage est largement suggestif : Jean-Baptiste est le prénom du dernier des prophètes juifs, proclamant l'avènement du Sauveur ; le personnage süskindien, quant à lui, vient proclamer le sien propre. Le substantif « Grenouille » pourrait, pour sa part, renvoyer ici à deux signifiés : le batracien lui-même qui subit plusieurs mutations avant d'accéder à sa forme définitive, ce qui est le cas du personnage qui s'abrite durant 7 ans dans la bouche d'un volcan pour muer, ainsi que sa représentation dans *Le Premier Testament* comme la deuxième des dix plaies de l'Égypte, symbole de destruction et d'annihilation, ce qui correspond tout à fait au personnage du roman.
 - 2 Concernant la naissance de Jean-Baptiste Grenouille, elle a lieu au Cimetière des Innocents, lequel rappelle, par le truchement de l'onomastique, le massacre des enfants de Bethléem : à la naissance du Christ, Hérode fait tuer vingt-cinq enfants par peur de se faire détrôner par le futur « roi ». Or, le personnage süskindien tuera tout également vingt-cinq adolescentes vierges pour s'approprier l'odeur de leur peau et, par conséquent, leur âme.
 - 3 Ici, l'adjectif est employé dans son sens originel, celui du livre de la *Genèse* : le satan (le nom commun ne deviendra un nom propre que dans le *Second Testament*), c'est-à-dire le plus beau des archanges, tout imbu de lui-même, choisit de supplanter Dieu.

Dieu⁴, et dévie la « spéculation » rationnelle des Lumières des rails de la raison vers le monde de l'irrationnel, touchant aux confins d'un surnaturel maléfique, dont justement Jean-Baptiste Grenouille est une illustration certes allégorique.

Quoi qu'il en soit, dans *Le Parfum. Histoire d'un meurtrier*, nous avons donc affaire à une stratégie d'incorporation de l'âme d'autrui dans le corps du personnage principal, lequel a les sens sublimés et est en transes dès lors qu'il réussit à récupérer et à posséder l'odeur originelle de la peau de la jeune fille élue victime du jour. En effet, « l'impact olfactif des sécrétions [de la peau] fait incessamment remonter à la surface des sens le secret des corps » (Vollaire, 2013, p. 203). C'est en lieu et place de l'amour qui fait défaut dans sa vie⁵, du sens de l'existence qui se retranche pour lui, étant dépourvu d'odeur personnelle, que son geste meurtrier trouve son plein accomplissement : « [...] le délire de création d'un parfum jamais créé, divin, hors-vie et hors-mort, part de la théorie fantasmatique d'un personnage jouant le rôle du père forclos⁶ faisant retour dans le réel. [...] Partant ainsi de cette sorte de paternité délirante, Grenouille ne se proposait rien de moins que de fabriquer une odeur surhumaine, bien qu'angélique, pleine d'une énergie vitale capable d'ensorceler et de posséder les autres [...] » (Arce Ross, 2007, pp. 269-270).

Sa vingt-cinquième et ultime victime, d'ailleurs, s'appelle Laure, prénom qui signifie étymologiquement, l'élue, la couronnée, la porteuse de l'aura, de l'aurole, de la lumière divine, autrement dit la nouvelle Vierge. Avant sa mort, Laure fuit en Napoule, équivalent de l'Égypte dans les *Évangiles*. De plus, son père voit dans un rêve prémonitoire (à l'instar de Joseph, le fiancé de Marie

4 En référence au mythe biblique des anges déchus, le porte-lumière, Lucifer, et le satan, pour qui serait venu le temps de se venger en occupant la place qui leur est originellement due, celle de Dieu.

5 La mère de Jean-Baptiste Grenouille est une prostituée infanticide, qui a assassiné tous ses enfants et a tenté d'en faire autant avec Grenouille ; elle est donc le parfait opposé de Marie de Nazareth, Vierge mère de Jésus, érigée au rang de la sainteté dès le IV^e siècle (culte marial). Celle-ci, selon la foi chrétienne, s'est retrouvée enceinte, par le fait de l'Esprit Saint, du Christ sauveur de l'humanité, dont le père est Dieu lui-même. La mère de Grenouille s'est retrouvée enceinte d'un fils bâtard, dont la naissance et la vie pouvaient faire obstacle à ses activités, mais qui deviendra l'Antéchrist dont le père est le diable. Aussi, si le Christ et la Vierge incarnent le Nouvel Adam et la Nouvelle Eve, pour la restauration de l'alliance rompue et le rachat de l'humanité, Grenouille et sa mère ramènent l'humanité au stade primitif de l'homme pécheur, voire de l'homme monstre.

6 Dans la terminologie lacanienne, le « père forclos » est le père rejeté par le sujet en dehors de toute instance psyché. Cette annulation génère ultérieurement, selon Lacan, un délire et, plus particulièrement des hallucinations, comme des manifestations venant de l'extérieur.

et le père « adoptif » de Jésus) sa fille assassinée. Le moment de l'assassinat, qui se passe dans la ville de Grasse, celle du parfum (ou de l'âme même) par excellence, nommé dans le roman « Nuit sacrée », Grenouille dort dans une bien piètre auberge pareille à la mangeoire où est né Jésus, à Bethléem. Le lendemain du meurtre, il est identifié enfin comme criminel et on décide de le mettre à mort en expiation de ses péchés. Ce qui nous intéresse dans cette clause, c'est que l'exécution du meurtrier dégénère en une immense bacchanale dans ses manifestations les plus horribles, où l'on célèbre des orgies au nom de Jean-Baptiste Grenouille ! Celui-ci, s'étant oint de la tête aux pieds de l'essence des essences (produit ultime des âmes des vingt-cinq victimes dont la dernière, Laure, incarne le summum de la pureté virgine), préparée avec tant de soin, apparaît dans toute son apothéose satanique, dans toute sa maîtrise de l'humanité, exerçant une séduction telle sur le peuple, que toutes les personnes présentes sur le lieu de l'exécution se jettent, avant tout les unes sur les autres pour forniquer, ensuite sur lui, par amour, et se mettent à renifler sa peau, à la mordre et bientôt à dévorer son corps : si, dans la religion chrétienne, le Christ a donné son corps à manger symboliquement, c'est bien pour racheter l'humanité et lui permettre de transcender sa condition, sa finitude ; or, en offrant son corps à dévorer littéralement, le monstre qu'est Grenouille ramène l'humanité au stade primitif du cannibalisme. Donc, finalement, si le personnage süskindien semble avoir inspiré l'amour, il n'en demeure pas moins que cet amour meurt avec la mort du monstre (puisque dès que les hommes ont fini de le dévorer, ils éprouvent de la honte et évacuent la place sans plus y penser). En tout cas, l'odeur de la peau aura été pour lui l'emblème même du divin qui habite l'humain. Se l'approprier, l'incorporer, impliquent nécessairement la mise à mort de la personne qui la porte, à qui par conséquent l'âme aura été ôtée. Toutefois, tanner les peaux humaines, les raffiner, pour en extraire l'odeur essentielle et s'attribuer les âmes d'autrui ne réussissent pas, au final, à élever Jean-Baptiste Grenouille au rang de l'immortalité, propre à l'âme, ni ne le sauve de l'angoisse infinie d'être lui-même né sans odeur et, donc, sans âme. La fin du roman coïncidant avec la fin de sa vie s'inscrit psychanalytiquement dans le schéma de l'acte suicidaire, la mosaïque olfactive – et spirituelle – ayant eu sur lui, comme dans une boucle de rétroaction, l'effet mortifère que son désir aliénant d'emprise absolue sur les âmes aura eu sur ses victimes.

À l'encontre de Jean-Baptiste Grenouille, Fabien Espécel, pour sa part, héros de *Si j'étais vous...*, n'est pas de manière explicite l'auteur du projet de l'appropriation de l'âme d'autrui. Il faut attendre qu'advienne dans le récit greenien l'élément fantastique, par le fait d'un tiers, pour que le projet se dessine. En fait, Fabien Espécel, jeune homme médiocre et tiraillé entre son devoir

religieux dont sa mère l'a imprégné et son désir d'une vie de plaisirs, s'ennuie profondément, « jusqu'au jour où un mystérieux inconnu, tout de noir vêtu et nommé Brittomart, se présentant comme le subalterne du diable, lui confère l'extraordinaire pouvoir de devenir qui il veut bien être, corps et âme, dès lors qu'il souffle à l'oreille de l'élu l'énoncé "Si j'étais vous..." ». Commence alors pour Fabien Especel une série de voyages surnaturels dans les autres, dont il s'approprie la beauté, la fortune, les amours, l'intelligence, mais aussi les maux, les perversions, les meurtres, [...] » (Saliba-Chalhoub, 2014, p. 123). Dans ce cas, il est question de se glisser dans la peau de l'autre pour lui dérober son âme et la faire littéralement sienne, et non tuer l'autre pour traiter sa peau de manière à accéder à son essence et, par conséquent, à l'âme qui y habite. Ainsi, pendant que chez Süskind, la peau est elle-même la substance de l'âme de la personne, chez Green, la peau est bien plutôt l'enveloppe charnelle qui abrite l'âme. Certes, dans les deux cas, la peau se retrouve associée à l'âme au travers du processus métonymique, mais selon deux liens différents. Dans le premier cas, s'approprier la peau de l'autre, son « esprit recteur », procède par adhérence ; dans le second cas, se glisser dans la peau de l'autre procède par association, plus encore, par une sorte d'antonomase, Fabien Especel, devenant l'autre dont il porte désormais le nom, l'identité, le corps, l'âme aussi, bien évidemment.

Dans cette optique, le récit greenien pourrait s'inscrire dans le sillage de la théorie mesmérisme du magnétisme animal, plus particulièrement accordée à la catégorie spiritualiste. En effet, le personnage doit souffler à l'oreille de l'individu, dans la peau de qui il voudra se glisser et dont il voudra s'attribuer l'âme, la formule fortement magnétisante : « Si j'étais vous.. », qui plus est en hébreu. Dès lors, il a plein pouvoir sur toutes les âmes qu'il lui plairait de posséder. Mais il est tenu au secret de l'attribution de ce pouvoir et n'a pas le droit de prononcer le mot « diable ». « Qu'y voir là sinon la parodie de l'interdiction chez les Hébreux d'autrefois de prononcer le nom de Yahvé, dans l'attente du jour de l'année où le Grand Prêtre pouvait pénétrer le Saint des Saints dans le Sanctuaire, là où il allait prier au nom de tout son peuple et assurer son expiation en invoquant Yahvé ? Mais aussi comment ne pas voir non plus dans l'énoncé de la formule hébraïque « Si j'étais vous... », garante de la métamorphose fantastique, une inversion du Verbe messianique ? Jésus de Nazareth n'a-t-il pas assuré, par ailleurs, être à la fois le malade, le prisonnier, le vieux, l'abandonné, tout prochain à qui on rendrait visite, toute âme pour laquelle on aurait de la compassion et de la charité et toute âme tout court ? Dans ce sens, la métamorphose dont est désormais capable Fabien Especel ne devrait-elle pas être appréhendée comme l'inversion même du miracle christique d'être tout autre, de pouvoir être retrouvé dans le visage de tout

autre ? Voire comme la parodie même de l'ubiquité divine ? » (Saliba-Chalhoub, 2014, pp. 125-126).

Quoi qu'il en soit, à force de migrer de la peau de l'un à la peau de l'autre, en s'appropriant l'âme de l'un puis l'âme de l'autre, le personnage greenien, fort du pouvoir maléfique qui lui a été offert moyennant un pacte méphistophélique, finit par retrouver son ennui existentiel et cherche une nouvelle expérience qui saura rallumer en lui les étincelles d'une passion insoupçonnée. L'expérience en question se laisse entrevoir lorsque Fabien Especel, contre toute attente de sa part, éprouve un amour passionnel pour un enfant prénommé Georges. Dès lors, il se sent habité par le désir fou de devenir un enfant. Or, « en murmurant la formule dans l'oreille du petit Georges, il avait eu le sentiment de lancer des pierres contre une muraille ; oui, chacune des paroles prononcées en vain était comme une pierre frappant une grande surface dure. Ainsi donc il y avait des limites au pouvoir qu'il avait reçu, et l'innocence en était un. Seul le péché lui ouvrait la voie des âmes ; il en revenait aux définitions du catéchisme, et ce qu'on appelait l'état de grâce lui apparut tout à coup comme quelque chose de beaucoup plus intense que la vie du corps, que le voyage du sang dans les veines, ou de l'air dans les poumons. [...]. Abasourdi, il se leva. Un enfant l'avait vaincu sans effort » (Green, 1993, p. 132).

Ainsi, l'âme pure, chez Green, ne saurait-elle être aliénée, pendant qu'elle est l'unique voie d'accès à autrui chez Süskind. L'échec de se glisser dans une ultime peau passionnément désirée entraîne alors la chute de Fabien Especel. Parce qu'il ne pourra jamais devenir le moi-peau d'un enfant, parce que la proximité avec le petit Georges n'est pas synonyme de contact possible ni d'appropriation de son âme, comme cela aura été le cas précédemment, le personnage connaît les limites de son pouvoir et n'a plus finalement qu'à sombrer. Le propos ici ne portant pas sur l'incertitude maintenue jusqu'au bout du récit de la facture fantastique, nous ne chercherons pas à en lever l'ambiguïté. Contentons-nous de nous rallier avec force conviction à ce qu'Anzieu dit de la souffrance des limites : « [...] incertitudes sur les frontières entre le Moi psychique, le Moi réalité et le Moi Idéal, entre ce qui dépend de soi et ce qui dépend d'autrui, brusques fluctuations de ces frontières, accompagnées de chutes dans la dépression, [...], indistinction qui fait ressentir la montée d'une pulsion comme violence et non comme désir, vulnérabilité à la blessure narcissique en raison de la faiblesse ou des failles de l'enveloppe psychique, sensation diffuse de mal-être, sentiment de ne pas habiter sa vie, de voir fonctionner son corps et sa pensée du dehors, d'être le spectateur de quelque chose qui est et n'est pas sa propre existence » (Anzieu, 1995, p. 29).

2 La peau comme moyen d'accès à l'âme du monde et à son aliénation

Selon la théorie de l'énergie vitale de laquelle Balzac est adepte⁷ et qu'il inscrit de manière ou d'une autre dans la trame de plusieurs œuvres parmi les siennes, comme *Louis Lambert* ou *Les Martyrs ignorés*, ou encore *Melmoth réconcilié*, l'être humain est beaucoup plus qu'un corps physique. Pour sonder ce que l'on entend par « beaucoup plus », il faudrait aller vers « l'habitant » dans ce corps, en l'occurrence l'âme et, plus particulièrement, dans sa relation avec le monde dans son entièreté, plus encore avec la nature même de l'univers, et cela au travers d'un fluide mouvant à la fois le geste et la pensée. « L'énergie est la force vitale même ; Balzac la définit comme un fluide matériel (comparable à la lumière et surtout à l'électricité) dont les effets sont aussi bien spirituels que matériels ; ce fluide agit par projection, il participe du mouvement et s'actualise dans des mouvements : dans l'ordre corporel, l'énergie est génératrice du geste, de la “démarche” ; dans l'ordre spirituel, l'énergie se projette en pensée ; ce mouvement de la pensée s'exprime lui-même dans la parole » (Michel, 1984, p. 50).

Dans *La Peau de chagrin*, récit de facture fantastique, le projet du romancier, féru de philosophie, mais aussi d'un certain ésotérisme comme on le sait bien, est de mettre en lumière le fluide matériel de l'énergie vitale pour en montrer à la fois l'action et les limites. « “Comment vivre ?” : telle est l'une des questions importantes posées par *La Peau de chagrin*, roman que l'on peut lire comme la vaste argumentation autour de la proposition de l'antiquaire. Dans une perspective quantitative (comment vivre longtemps ?), le vieillard préconise un sacrifice du “vouloir” et du “pouvoir”, au profit du “savoir”, choix présenté comme raisonnable, fondé sur la maîtrise du désir, des passions (le “vouloir”) et sur le renoncement à la jouissance des sens, au “mouvement” (le “pouvoir”), grands consommateurs d'une **énergie**⁸ qui pour chacun est comptée. [...] le roman nous oblige à nous interroger sur la valeur de celle (la position) que le vieillard condamne, position également quantitative puisqu'elle valorise la vie brève mais intense » (Borderie, 2001, p. 199).

7 « Dans la cour des Messageries, rue Notre-Dame-des-Champs, où il attend une voiture, Balzac assiste à un incident comique : un homme évite la chute de peu et ne rétablit son équilibre que par un effort aussi violent que soudain. Cet effort lui paraît occasionner une grande “dépendance de fluide vital” ; il constate que “l'homme pouvait projeter en dehors de lui-même, par tous les actes dus à son mouvement, une quantité de force” ; cette force est identifiée à un “invisible fluide” ; cette “effusion de vie” est encore assimilée à une “dépendance d'âme” – tout ceci n'étant autre chose que “ce que nous dissipons d'énergie dans nos mouvements” » (Michel, 1984, p. 50).

8 Caractère gras utilisé par l'auteur du présent article pour une mise en relief.

En fait, dans le roman en question, Raphaël de Valentin, jeune suicidaire et complètement ruiné, achète chez un vieil antiquaire avec le pécule qui lui reste et en dépit des avertissements de celui-là, une peau de chagrin⁹, laquelle aurait le pouvoir d'exaucer tous ses vœux. De ce fait, le suicide qu'il était sur le point de commettre se trouve reporté à une date indéfinie grâce à la possession de cette espèce d'objet magique ou de talisman surnaturel. Mais à mesure que ses vœux se réalisent les uns après les autres, la peau se rétrécit, la vie de son possesseur aussi, préfigurant un jour la disparition totale de l'un et de l'autre, ce qui très tôt contraint le personnage à se cloîtrer pour ne plus désirer quoi que ce soit et épargner la part de vie qui lui reste. Le suicide n'est donc plus du tout envisagé.

Cela est certes un bien bref aperçu de la fiction narrée dans ce roman. Et, cependant, il jette la lumière sur les éléments fondamentaux en lien avec le centre d'intérêt de notre article : d'une part, la peau, comme moyen objectif, au sens d'extérieur au sujet humain, d'accéder à la réalisation de tous les désirs de quelque nature qu'ils soient ; et, d'autre part, l'isolement comme méthode de figement de l'énergie vitale en vue d'endiguer le danger de mort et de s'associer dans la mesure du possible à la pérennité de la nature. « [...] il s'essaie à une vie tranquille et plus que tranquille : "Là, il restait des journées entières comme une plante au soleil, comme un lièvre au gîte". Le jeune homme veut se fondre dans l'environnement sous le charme duquel il est tombé. Et il ne s'agit pas seulement de vivre une expérience rousseauiste d'accord avec la nature, ni seulement de régresser à l'état d'animal ou de plante, mais d'expérimenter l'universelle analogie dont parle une antique tradition philosophique, d'entrer en sympathie avec "la terre animée", "être immense", grand animal "qui agissait, pensait, marchait, grandissait, et avec lequel il voulait grandir, marcher, penser, agir". Raphaël semble obscurément inspiré par une très ancienne vision de l'homme microcosme et de l'univers macrocosme, pensée élaborée dans l'Antiquité, réactivée à la Renaissance, et de nouveau bien vivante pour le courant illuministe » (Borderie, 2001, pp. 210-211), courant dont justement serait tributaire la catégorie spiritualiste du mesmérisme du magnétisme animal. Il faut y voir, en outre, s'illustrer la théorie mathématiques des fractales, ou encore de la nature récursive selon laquelle, telles les structures hologigognes, tout élément de l'univers porte l'univers tout entier en lui, ainsi que ses propriétés, et fonctionnerait, de ce fait, en tous points comme l'univers dans son intégralité.

9 Type de cuir grenu, préparé avec la peau de la croupe du mulet, de l'âne ou du cheval et qu'on utilise pour faire des reliures et en maroquinerie luxueuse.

Or, qui d'autre que la peau de chagrin inspire-t-elle au personnage ce désir de fusion avec l'univers, voire de maîtrise de celui-ci ? Car, quel être au monde serait-il susceptible de posséder le plein pouvoir de réaliser tous ses rêves et désirs s'il n'atteint pas à une forme de divin, de surnaturel ? C'est bien la peau, en l'occurrence, sans être elle-même surnaturelle, qui donne à Raphaël ce pouvoir-là, celui de l'économie de soi au profit de l'adhésion à ce qui est infiniment plus grand que soi. Une peau, « un morceau de *chagrin*¹⁰ accroché sur le mur, et dont la dimension n'excédait pas celle d'une peau de renard ; mais par un phénomène inexplicable au premier abord, cette peau projetait au sein de la profonde obscurité qui régnait dans le magasin des rayons si lumineux que vous eussiez dit d'une petite comète » (Balzac, 1995, p. 95). Dans la boutique de l'antiquaire, avant d'acquérir la peau en question, Raphaël la voit accrochée juste en vis-à-vis d'une icône christique. L'icône, comme la peau, projette elle aussi une lumière quasi surnaturelle, mais l'une et l'autre n'invitent certes pas à vivre une même expérience spirituelle. La peau de chagrin est, en effet, le métonyme même du pacte avec Satan, le tentateur, celui-là-même qui avait cherché à tenter Jésus jeunant dans le désert, en lui promettant de mettre le monde entier à ses pieds. Mais Raphaël n'en sait rien encore et, dans ce sillage, le type de peau est bien choisi par le narrateur, comme une propédeutique à ce qui adviendra : le mot « chagrin » ne saurait ne pas faire penser à la tristesse et à l'angoisse qui seront le lot du personnage dès lors qu'il aura dépensé presque toute son énergie vitale en désirs de faste, de luxe, de pouvoir et de séduction. En effet, le vrai drame de Raphaël est d'être pris dans un mouvement continu de gaspillage de son fluide matériel, de vaine agitation de son énergie. « Ce qui de manière générale use chez Balzac c'est l'excès, toute forme d'excès : débauche, passion trop violente, travaux intellectuels et artistiques acharnés, etc., toutes choses auxquelles conduit cette société qui contraint l'individu à déployer une énergie sans rapport avec le but à atteindre » (Introduction de Martineau, J. in Balzac, 1995, p. 23).

Ainsi, pour pallier sa misère tant morale que physique et financière, le personnage acquiert-il cette peau, en dépit du conseil de l'antiquaire de ne pas le faire, et il s'enrichit, se distrait à de multiples fêtes, aliène ses fréquentations par l'exercice de son pouvoir, croit maîtriser le monde ; puis, prenant conscience que la peau se réduit, il s'aliène lui-même et cherche à se figer. Or, la peau a beau être un moyen objectif (c'est-à-dire, rappelons-le, extérieur au sujet lui-même) d'accéder soi-disant à l'âme du monde, à la souveraineté de la nature et au secret de la grandeur de l'univers, il n'en demeure pas moins qu'elle lui colle à la peau,

10 Le mot est en italique dans le texte.

qu'elle devient son double, voire son être même. Aussi, lorsqu'elle est sur le point de disparaître, épuisée par tant de désirs superflus réalisés, le personnage tout habité in extremis par le plus puissant et le plus authentique de ses désirs, celui de se faire aimer et d'aimer la jeune Pauline, se retrouve à l'agonie et rend l'âme, une âme dont on serait en droit de se demander si elle était encore la sienne : « Le moribond chercha des paroles pour exprimer le désir qui dévorait toutes ses forces ; mais il ne trouva que les sons étranglés dans sa poitrine, dont chaque respiration creusée plus avant, semblait partir de ses entrailles » (Balzac, 1995, p. 379). En somme, Raphaël aurait pu tout faire, s'il avait bien investi son énergie vitale ; il n'avait rien fait. Ou plutôt, usant et abusant de la peau, il n'avait fait qu'avoir sa propre peau.

Conclusion

La peau est en soi une œuvre en cours, plus encore, en procès fictionnel, à en croire les œuvres prises en compte dans notre article. Elle est une voie d'accès à ce qui la transcende, qu'elle contient ou dont elle est le contenu, dans les deux cas de figure au travers du lien métonymique. Qu'elle soit le réceptacle de l'âme du sujet et d'autrui, ou une fractale de l'âme cosmique qui, elle, la contient, la peau suscite dans l'imaginaire littéraire, nous l'aurons vu, une sorte de rêverie fantastique que le sujet fait et grâce à laquelle il peut échapper à l'exiguïté de l'ici et du maintenant de sa condition, pour s'offrir ce qui est bien plus grand que lui.

Or, si dans les œuvres appréhendées la peau, qu'elle soit subjective et donc humaine comme c'est le cas dans les deux récits süskindien et greenien, ou objective et donc non humaine comme c'est le cas dans le récit balzacien, s'associe au maléfice, il n'en demeure pas moins que ce n'est pas elle en tant que telle qui représente ou incarne ce maléfice. Car, la peau ne fait dans ce cas que porter les empreintes, voire les stigmates de la projection mentale du sujet qui la regarde, la touche, la désire et la sollicite. Il va sans dire que, dans ce sillage, le summum du lien métonymique résiderait dans le degré d'adhésion du lecteur à « la peau osmotique de l'œuvre » (Flintz, 2009, p. 115) où, dans le cadre du temps de lecture, il fait un corps-à-corps, une sorte de continuum communiel de deux peaux, avec l'œuvre qu'il est en train de (dé)couvrir.

Corpus

Balzac, H. de. (1995). *La Peau de chagrin*. Paris : Librairie Générale de France.

Green, J. (1993). *Si j'étais vous...* Paris : Fayard.

Süskind, P. (1986). *Le Parfum. Histoire d'un meurtrier*. Paris : Fayard.

Références

Anzieu, D. (1995). *Le moi-peau*. Paris : Dunod.

Anzieu, D. (1994). *Le penser. Du moi-peau au moi pensant*. Paris : Dunod.

Arce Ross, G. (2007). Destin de l'odeur. *Cliniques méditerranéennes*, 1 (75), 259-275. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2007-1-page-259.htm>

Borderie, R. (2001). Le corps de la philosophie : La Peau de chagrin. *L'Année balzacienne*, 1 (2), 199-219. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2001-1-page-199.htm>

Bick, E. (1980). L'expérience de la peau dans les relations d'objets précoces. In Donald Meltzer (dir.), *Explorations dans le monde de l'autisme*. Paris : Payot.

Bion, W. (1979). *Éléments de la psychanalyse*. Paris : PUF.

Cupa, D. (2006). Une topologie de la sensualité : le moi-peau. *Revue française de psychanalyse*, 1 (29), 83-100. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psycho-somatique-2006-1-page-83.htm>

Diaz, J.-L. (2012). Ce que Balzac fait au fantastique. *L'Année balzacienne*, 1 (13), 61-83. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2012-1-page-61.htm>

Fintz, C. (2009). Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée. *Littérature*, 1 (153), 114-131. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-1-page-114.htm>

Grente-Mera, B. (2001). Balzac et le mythe. *L'Année balzacienne*. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2001-1-page-169.htm>

Jung, W. (2007). La Peau de chagrin : une théorie romantique du temps. *L'Année balzacienne*, 1 (8), 105-115. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2007-1-page-105.htm>

- Kaës, R. (2008). Du moi-peau aux enveloppes psychiques. Genèse et développement d'un concept. *Le carnet psy*, 67-87. Récupéré de <https://www.cairn.info/didier-anzieu-le-moi-peau-et-la-psychanalysesdes--9782749208053-page-67.htm>
- Le Guérer, A. (2005). *Le parfum. Des origines à nos jours*. Paris : Odile Jacob.
- Michel, A. (1984). La poétique balzacienne de l'énergie. *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 46, 49-60. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_46_4791
- Mueller, J. (2006). Au cœur des odeurs. *Revue française de psychanalyse*, 3 (70), 791-813. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2006-3-page-791.htm>
- Saliba-Chalhoub, N. (2009). De l'inconscient collectif des religion. *Annales de philosophie et des sciences humaines*, 24, 137-147.
- Saliba-Chalhoub, N. (2014). Culpabilité et salut dans l'œuvre de Julien Green. Lecture herméneutique de *Si j'étais vous...* Dans N. Saliba-Chalhoub (dir.), *Le Christianisme inspirateur de littérature*. Kaslik : PUSEK.
- Vollaire, C. (2013). Une stratégie d'incorporation. *Multitudes*. 2 (53), 203-207. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2013-2-page-203.htm>

Les plaies de la peau dans *Les Gisants satisfaits* de Joyce Mansour

Marc KOBER
Paris 13 Sorbonne

Résumé

La poésie de Joyce Mansour peut être lue comme une mise en relation de la profondeur et de la surface, le « sous la peau » affleurant au « à fleur de peau ». Nous nous proposons de lire sous la création poétique et narrative mansourienne dite « érotique », et parfois « mondaine » (surface) une quête désespérée de cohérence de l'être, la perception profonde de la monstruosité d'exister. Le fil directeur de cette analyse sera le Moi-peau, l'enveloppe corporelle en ses figurations symboliques et psychanalytiques.

Mots- clés : poésie ; création ; profondeur ; surface ; peau.

Introduction

L'écriture poétique de Joyce Mansour semble saturée par les références du corps, tandis que ses débuts d'écrivain coïncident avec une expérience traumatisante de la mort de ses proches. Cette œuvre s'enracine dans une expérience très singulière du corps. Le ressenti du corps de chair est la source des images poétiques, et aussi bien du sens de « l'image mentale du corps » (Nasio, 2013, p. 9). Pour ce psychanalyste, le corps vivant et réel est le lieu où se produit « l'événement sensoriel brut » (Nasio, 2013, p. 8) qui donne lieu à une représentation mentale. Le sujet enregistre cet événement sous forme d'une représentation, et celle-ci, de nature psychique, est « l'image mentale du corps » (Nasio, 2013, p. 9). La sensation imprime une image qui est une représentation de la zone corporelle où se produit l'événement sensoriel, et cette image est

fortement investie par l'affect et par le sens, en relation avec autrui (Nasio, 2013, p. 10). Ces réflexions psychanalytiques sur le statut de l'image du corps, qu'elle soit qualifiée d'image inconsciente, d'image mentale ou d'image spéculaire (Nasio, 2013, p. 15), nous aide-t-elle à mieux comprendre le statut de la peau dans l'œuvre mansourienne ? Sans doute l'image poétique n'est pas une image psychique, mais certaines lectures de la poésie, surtout celle de Gaston Bachelard, ont insisté sur la force psychique des images poétiques. Et le cas particulier des textes de Joyce Mansour se prête assez bien à une interprétation psychanalytique, en raison des sources corporelles et internes de son écriture, telle qu'elle en définit l'origine par des traumatismes, des « cris », dans une œuvre qui serait à l'origine l'articulation des cris de douleur d'une femme. Ce premier point est redoublé dans son cas du fait que l'auteure, initiée au surréalisme en Égypte, puis côtoyant les surréalistes parisiens dès les années 50, s'inscrit dans une tradition de proximité avec les sources de l'inconscient, dans l'automatisme scriptural, avéré chez Joyce Mansour, dans une écriture onirique et une tradition de figuration intensifiée et puissante du réel. À cela s'ajoute le fait que Joyce Mansour possède une culture psychanalytique par ses lectures et par la fréquentation de séminaires (Mansour, M.-F. 2014)¹. En gardant à l'esprit ces données essentielles, il devient possible d'entreprendre une lecture, limitée à un seul texte en prose, *Les Gisants satisfaits*, des images de la peau chez Joyce Mansour. Certes, il s'agira de bien faire la différence entre la peau réelle et la peau virtuelle, l'image consciente et l'image inconsciente. Si le point de départ de cette prose narrative et poétique tout à la fois est bien le portrait d'un assassin, et surtout de l'objet du crime, Marie, dans un thriller joué d'avance, sans enquête ni dénouement, cette prose est aussi – et peut-être surtout – l'occasion d'un dévoilement intime : la perception par une femme de son identité meurtrie et trouée, d'une peau percée, d'un « Moi-peau » suivant l'expression de Didier Anzieu (Anzieu, 1995), un « Moi » particulièrement agressé, meurtri, vulnérable. Le trajet que nous voudrions effectuer ici, part d'une lecture littérale du texte (syndrome de Stockholm, attachement de la victime à son bourreau ; variations sado-masochistes autour du plaisir de trouser la peau) jusqu'à une lecture symptomatique des signes d'un traumatisme lié essentiellement à la douloureuse relation de soi à l'autre, à travers un « Moi-peau » mis à mal, en particulier dans la non-coïncidence du désir féminin et du désir masculin et dans l'ambivalence des pulsions de mort.

1 L'auteure ajoute que Joyce lisait Freud, Groddeck et Lacan tout en assistant à des séminaires de psychanalyse, mais qu'elle ne fit jamais d'analyse, préférant décrire les mécanismes de son inconscient à travers les mots d'une œuvre littéraire.

Dans un premier temps, examinons les contenus thématiques et métaphoriques de ce récit publié en 1958 et inclus dans la prose de Joyce Mansour répertoriée avec sa poésie en 2014. Considérons d'abord ces images comme de simples images littéraires sans se soucier de leur possible parenté avec des images corporelles inconscientes, comme celle du « Moi-peau ». Il faut remarquer d'emblée que ce récit, même sous une apparence linéaire, ne suit pas une progression logique ou chronologique. Au contraire, il semble répétitif, itératif et obsessionnel, et n'aboutit nulle part, sinon à la réalisation de son programme initial, le meurtre consenti de Marie. Cette structure très ouverte convient bien pour décrire la perte d'identité consécutive à la peau trouée de Marie. Par ailleurs, le volet premier, « Marie ou l'honneur de servir », s'articule de façon très distancée avec le second volet, qui relate la résurrection de Job dans « Les Spasmes du dimanche » et avec le récit de la mort de Clara et de sa bosse, dans « Le Cancer », troisième et dernier volet des *Gisants satisfaits*. Nous étudierons seulement la première partie de ce triptyque qui est aussi la plus étendue parce qu'elle est saturée par un imaginaire de la peau et de son incision, mais aussi du plaisir associé à la peau. Nous distinguerons les deux personnages aux portraits souvent en miroir : Marie et l'assassin, qui entrent dans la composition d'un récit pseudo-religieux, parodie de l'ancien et du nouveau Testament. Ce récit s'inscrit dans une filiation, celle du mythe fondateur. L'histoire de Marie, de l'assassin, de Jérémie (autre personnage biblique et prophète, grand-père de Marie et d'Anne), d'Anne (sœur de Marie), du chat et du perroquet, est aussi le récit d'une filiation d'où la mère et le père sont absents. A noter que la mère de Joyce Mansour disparaît brutalement en raison d'un cancer, alors que Joyce est une très jeune femme, tout comme l'époux de 21 ans de Joyce, après six mois de mariage, et ce à quelques années de distance. Comme l'affirme sa biographe, « la mort lui colle à la peau » (Mansour, 2014, p. 36). La jeune femme se jette à corps perdu dans l'activité sportive et surtout dans l'écriture de « poèmes » – elle parlera pour sa part de « cris » et non de poèmes, ou de « déchirures ». Ce sont « les plaies de la peau » (Mansour, 2014, p. 51). La biographe de Joyce Mansour écrit encore que « la création littéraire était pour elle « comme un exutoire [...] pour finir cette mort qui lui poisse à la peau » (Mansour, 2014, p. 51). Rien ne prouve bien entendu que *Les Gisants satisfaits* soient une projection autobiographique des souffrances psychiques de la jeune écrivaine, mais le personnage de Clara et sa bosse est clairement extrapolé d'une personne réelle. Le récit familial et mythique que nous lisons n'est peut-être pas étranger à la jeunesse tragique de Joyce Mansour, à ces « plaies de la peau ». En effet, ce récit, « Marie ou l'honneur de servir » est traversé par une violence sourde et s'articule autour d'un meurtre principal (celui de Marie), et de meurtres secondaires (animaux de boucherie, chat, curé...) comme autant de déferlements

de brutalité. Au cœur de cette violence se situe le personnage de l'assassin, qui est doublement meurtrier par goût et par profession, puisqu'il est tueur et écorcheur d'animaux de boucherie dans un abattoir, et accessoirement assassin et voleur pour subvenir à ses besoins. Son métier est la mort et sa spécialité est de couper, percer, déchirer la peau des bêtes et des humains. Il est à la fois humain et surnaturel par un « blason de l'infini » qui « brillait sur son front comme une fleur de chair » (p. 17). Chaque personnage semble porter une plaie au front, comme Jérémie. L'assassin apparaît sur le dos d'un chameau, et sa simple apparition fait déjà couler le sang de Marie qui reçoit les stigmates de sainte et martyre : « Elle serra la balustrade et les paumes de ses mains furent stigmatisées par des rosaces de fer forgé. » (p. 18) Le terme « stigmaté » vient d'un mot latin et grec (*stigma*) comme équivalent de cicatrices ou de marques physiques. Ces marques apparentes rappellent celles du Christ, une manière de souffrir par procuration une forme de crucifixion. Mais le verbe « stigmatiser » dit encore la condamnation, la flétrissure, la réprobation. Autrement dit, Marie est condamnée, peut-être par le double Dieu dont la présence, terrestre et céleste, est mentionnée au début du récit. Elle semble punie pour le désir de cet homme meurtrier, puisqu'elle a le pressentiment voluptueux de sa destruction. Les marques sur sa peau sont celles de la condamnation et comme la préfiguration d'autres plaies réelles celles-ci. L'assassin, dont la personnalité se révèle graduellement, se caractérise par sa virilité qui fait de son corps une réalité instable, avec sa « braguette gonflée de vent », ou « tirant après lui sa verge récalcitrante » (p. 18). C'est un personnage qui s'ennuie, libre, blasé, pour qui le désir amoureux se confond avec le désir de tuer : « son dernier crime le démangeait » (p. 18) L'assassin réapparaît au bord de la mer, « [...] la bouche pleine d'un clapotis animal, un lourd serpent noir pendant hors de son nombril. » (p. 19) Cet assassin animalisé et bestial extériorise sa nature diabolique. Il a le désir de soumettre Marie qui devient sa servante. Ses mains « qui couraient sur son corps comme des crabes » (p. 20), des « fortes mains poilues » (p. 22), ou de « grandes mains rapaces » (p. 26). Il est velu et porteur d'une barbe. Sa peau est en quelque sorte protégée par la pilosité ou la dureté de l'épiderme, contrairement au caractère vulnérable du corps de Marie, mal protégé par sa peau lisse et tendre. Cet assassin travaille dans un abattoir, ce qui explique en partie son comportement et certaines séquences du récit. Ainsi, « il accrochait un lapin entre ses cuisses quand, habillée pour la cérémonie du repas principal, elle descendait à la salle commune. [...] Le lapin ne manquait jamais de la griffer jusqu'au sang ». (p. 23) Ce détail sadique est cohérent avec le personnage puisqu'il est habitué à manipuler des animaux, à les écorcher et à les découper.

D'ailleurs, Marie ne manquera pas plus tard de lui proposer d'en faire un manteau de fourrure. Outre l'homologie sexuelle, le lapin entre ses cuisses indique aussi l'endroit du corps de Marie où frappera le couteau de l'assassin. Il griffe sa peau, et donc l'incise, préfiguration de la suite du récit, même si l'assassin pratique et évoque plutôt l'étranglement dans un premier temps. Le texte est saturé de références à la plaie qui va s'ouvrir dans la peau de Marie comme le suggère ce commentaire elliptique du narrateur : « et la nuit de l'ultime tuerie s'ouvrait devant eux comme une plaie » (p. 23) Il est naturel qu'il possède des couteaux et qu'il les entretienne : « le samedi soir l'assassin aiguisait ses couteaux et Marie le regardait faire avec horreur. Il possédait douze couteaux [...] » (p. 24). Le couteau est le complément naturel de la peau dans cet univers criminel. Cet assassin tue d'abord en imagination sa partenaire lorsqu'il est allongé dans leur lit : [...] il avait envie de tuer, de plonger ses mains dans les entrailles tournoyants qui glapissaient comme des décapités. [...] les yeux ouverts, il rêvait de déchiqeter sa maîtresse membre par membre. » (p. 24). Surtout, l'assassin aime raconter la mise à mort des animaux : « l'assassin aimait raconter ses prouesses de dépeceur tout en caressant le corps disponible de la femme [...] alors l'assassin décrivait longuement l'agonie du taureau tué le matin, et Marie s'identifiait à la chair pendue au noir crochet, tous muscles tirés. » (p. 25). L'assassin évoque en détail comment est pratiquée la préparation des animaux jusqu'à la livraison de la viande de boucherie. Marie, à partir des mots de l'assassin, s'identifie à ces animaux ébouillantés, écorchés et dépecés : elle devient viande de boucherie elle-même. « La femme imaginait sa chair irrévocablement anonyme entassée sur une charrette avec les bœufs, les veaux et les agneaux, ces éternels sacrifiés », et une chair « épanouie telle une fleur riche en graisse. Puis viendraient la boucherie, le boucher et les dents de la foule. » (p. 25). Autrement dit, Marie se projette dans l'univers violent et sanglant de cet homme, au point d'imaginer son corps dépourvu de peau, telle une carcasse de boucherie, ou de la pure viande. Et l'assassin fait tout pour que Marie s'identifie à un animal voué à l'abattoir : « Il flattait le corps de sa proie avec un lyrisme voisin de l'ivresse, nommant les membres, inventant des dialogues entre ceux-ci et les couteaux, mimant la lutte de la chair lentement découpée » (p. 25). La conséquence de ce travail occulte des mots sur l'imagination de Marie et qu'elle est réduite à la condition misérable d'un animal écorché : « elle n'était plus qu'un écureuil sans manteau pris au piège de l'hiver. » (p. 26) Elle est dépossédée de son identité dans la nuit, et le récit s'énonce sur le mode itératif, suggérant de nombreux cauchemars de dépeçage. Si Marie éprouve l'horreur de perdre sa peau, de se voir découpée en morceaux de chair, sa peau fonctionne aussi bien comme une source de plaisir sensoriel, qui associe le sens tactile et le sens visuel lors d'une promenade en campagne avec l'assassin. Les rêveries de sa peau, dépecée

ou caressée, sont donc ambivalentes : « Son imagination lui offrait à la fois des naufragés sans nombre et des rochers à fleur de peau, caressés par des algues étranges et des poulpes. Elle dénoua aussi le lapin et ses cuisses s'abandonnèrent sur l'herbe avec un immense frisson » (p. 27).

L'expression « rochers à fleur de peau » montre bien le déplacement opéré entre réalité banale (rochers à fleurs d'eau) et réalité corporelle (à fleur de peau). Si l'on peut comprendre de façon factuelle une partie de cette phrase, elle relève surtout d'une logique de l'inconscient, et la volupté éprouvée par le personnage, si elle vient en partie de la cessation de la douleur (dénouer le lapin), relève par ailleurs du plaisir à voir la souffrance d'autrui par un retournement de victime. Enfin, le brouillage des limites entre l'enveloppe corporelle et le monde extérieur est patent. Une digression dans le récit évoque la violence sadique de l'Assassin qui enterre des enfants parmi des oliviers nains, « les jambes en l'air, tels des arbustes. » (p. 27) Et Marie s'associe volontiers à ce rituel sadique : « De temps en temps, elle empêchait une victime de s'enfuir, le mutilant au besoin avec sa hache ». (p. 27) Marie est donc complice de l'assassin, qui plante en terre « onze filles impubères, un garçon sans tête et une épileptique. » (p. 27) Marie, en l'absence de l'assassin, entretient une relation zoophilique avec un perroquet de l'hôtel où elle habite, où tout son corps, sexe et seins, est traversé par le plaisir que lui donne cet oiseau devenu surnaturel le temps de ce commerce charnel. Avant-dernier rebondissement de ce récit assez statique parce que décrivant en fait les mécanismes de l'inconscient, Marie s'enfuit et « déboutonna le lapin qui ornait ses cuisses » (p. 29). « Une aura chaude coula sur ses épaules repassant les coins douloureux de son être. » (p. 29), mais cette tentative de libération de l'emprise de l'assassin sur son corps échoue piteusement, et elle attend, elle consent à son meurtre, puisqu'elle est qualifiée « [...] d'oiseau humain dans sa fourrure humide, proie d'un chasseur qu'elle avait choisi. » (p. 37). Tout le réseau des images choisies, écureuil ou oiseau, fait de Marie une proie à écorcher, à transpercer. Et l'assassin ne se prive pas de vouer Marie, en tant qu'elle représente toutes les femmes, au rôle de victime. « Tout est faux, énigme dans la femme, dit l'assassin, mais il y a un nom pour cette énigme et c'est blessure. En deux endroits, il fendit le ventre de la femme avec une épingle anglaise. » (p. 34). La femme n'est donc qu'un épiderme voué à être découpé, ce que ne tardera pas à faire l'assassin avec une Marie qui tente en vain de détourner la pulsion sadique sur un animal pour un usage substitutif de sa peau : « tue un lapin, j'en ferai un manteau ». (p. 50). Mais, comme si elle offrait mieux encore sa peau, elle rase ses cheveux et ses sourcils. Puis elle est assassinée suivant des modalités sexualisées : « Elle écarta les jambes devant le couteau de l'assassin. Celui-ci coupa dans la chair vide de son immense cri. » (p. 51). L'histoire de Marie et de l'assassin est très ambiguë

puisque Marie semble éprouver du plaisir à son meurtre, et maîtriser parfaitement le plaisir féminin, puisqu'elle sait en donner à elle aussi bien qu'à sa sœur Anne : « Elle le caressa du bout des doigts, faisant moutonner les vagues du plaisir qui parcouraient la chair offerte, puis elle éteignit sa cigarette dans le nombril ourlé. » (p. 46). Donc son expérience avec l'assassin semble plus une quête voluptueuse qu'un martyre. En cela, Joyce Mansour s'inscrit en faux par rapport à une écriture féminine ou féministe, ou par rapport aux tendances contemporaines au discours victimaire, à moins de considérer ce consentement comme subi et non volontaire.

Cependant, l'importance accordée à la vie organique, une écriture du corps insistante, entraînent d'autres conséquences importantes pour la représentation de l'identité du sujet féminin. Ce texte est extrêmement révélateur d'un traumatisme vécu, ou en tout cas, figuré dans la relation à l'autre. En effet, tout le récit de « Marie ou l'honneur de servir » peut être interprété comme une forme de confession inconsciente sur le caractère violent et traumatisant de l'expérience sexuelle tout d'abord, à travers des éléments symboliques assez transparents, où l'acte sexuel est décrit comme une agression, un viol qui déchire l'intimité et la peau de l'autre. Nous proposons ici de mettre en évidence la signification psychanalytique de la présence obsessionnelle de la peau et de l'enveloppe corporelle dans ce récit.

Le récit de Joyce Mansour travaille constamment à la frontière entre le dedans et le dehors du Moi enveloppe, de la peau. En fait, Marie a constamment des problèmes d'ajustement entre son enveloppe corporelle, son « Moi-peau » et le monde environnant. Elle se tient soit excessivement en dedans, soit excessivement en dehors. Il faut préciser ce qu'est le « Moi-peau » en partant des définitions proposées par Didier Anzieu, le psychanalyste qui a développé ce concept à partir des années 70. Suivant les termes de sa préfacière, Evelyne Séchaud, le « Moi-peau » est une représentation primaire et métaphysique du moi étayée sur la sensorialité tactile (Anzieu, p. 1). Différentes fonctions seraient remplies par cette enveloppe à la fois sensorielle et représentée. Le « Moi-peau » se constitue par un étayage, suivant la conception freudienne. Ici, les fonctions psychologiques s'étayaient sur les fonctions biologiques de la peau, par la dérivation en ellipse du rapport entre la mère et l'enfant. En effet, ce moi-peau se constitue pour l'enfant par « l'illusion que lui fournit la mère d'une peau commune avec lui » (Anzieu, p. 8). Deux pulsions principales investissent les enveloppes psychiques : celle d'attachement et celle d'autodestruction. Dans le cas du personnage de Marie, la question de l'attachement et celle de l'autodestruction sont fortement liées à la peau, qui est thématifiée dans le récit. Il s'agit de faire la peau aux personnages, et en particulier à Marie. La relation entre Marie et le reste du monde, en particulier avec son amant protecteur/destructeur est conditionnée

sans doute par l'importance donnée aux fonctions biologiques de la peau, mais aussi à l'illusion d'une communauté de peau, d'une inclusion avec l'assassin, mais aussi avec d'autres dimensions de l'altérité. Pour reprendre la définition donnée par Didier Anzieu, le Moi-peau est « une structure intermédiaire de l'appareil psychique entre la mère et le tout petit, entre l'inclusion mutuelle des psychismes dans l'organisation pulsionnelle primitive et la différenciation des instances psychiques » (Anzieu, p. 26). C'est à la fin un principe de différenciation interne et un principe de contenance (Anzieu, p. 27).

Or, en ce qui concerne les malades, et Marie comme les autres personnages des *Gisants satisfaits*, sont des malades au regard de la norme psychique, le cas le plus fréquent dans le monde moderne est celui soit des « états-limites », soit des « personnalités narcissiques » (Anzieu, p. 29). Marie semble relever des états-limites, et Anne d'un narcissisme aigu. Entre psychose et névrose, certains malades semblent souffrir d'un manque de limites. Ces personnes sont frappées par « une incertitude quant aux frontières entre le moi psychique et le moi corporel » (Anzieu, p. 29) et par un questionnement sur la limite entre ce qui dépend de soi et ce qui dépend d'autrui, enfin par de « brusques fluctuations de frontières » (Anzieu, p. 26). En particulier, ce type de personnalité vit dans l'indifférenciation des zones érogènes, dans une indistinction pulsionnelle avec le « sentiment de ne pas habiter sa vie, de voir fonctionner son corps et sa pensée du dehors, d'être le spectateur de quelque chose qui n'est pas sa propre existence » (Anzieu, p. 29). Ce portrait des « états-limites » de certains patients correspond bien aux personnages de Joyce Mansour. En effet, pour évoquer brièvement le troisième volet, « Le Cancer », la bosse de Clara est tellement fascinante pour le narrateur que son existence même en vient à dépendre de cette bosse, de ce parasite ou prolifération cancéreuse du corps désiré de Clara. Le moi du narrateur semble totalement dépendant de sa passion dévorante pour cette excroissance de la chair et de la peau de Clara. L'indifférenciation des zones érogènes fait qu'il a besoin de cette bosse pour assouvir son désir et lorsque Clara meurt et qu'il se rapproche de sa bosse, celle-ci ne le reconnaît pas et son psychisme s'effondre dans une emprise pulsionnelle et délirante qui le pousse à trancher cette bosse avec un grand couteau, voulant séparer cet objet d'investissement du corps pour se l'approprier, ou établir une proximité d'attachement avec elle. De fait, il continue à vivre avec un petit crabe trouvé au pied de la mourante, qui représente bien entendu le cancer de cette bosse. Le héros de cette terrifiante histoire d'emprise de soi par le corps de l'autre paraît bien correspondre à une fluctuation dramatique des frontières entre soi et le monde, entre un Moi-peau mal constitué et l'enveloppe corporelle d'autrui elle-même incertaine. Le début du récit de Marie indique le passage entre le dedans et le dehors de son moi d'une manière vertigineuse,

complètement instable. Et toute son histoire sera celle de l'osmose entre son être et le désir de l'assassin, qui est d'abolir son être et de la faire exister dans la mort. L'ajustement entre soi et le monde extérieur est toujours difficile : « Marie avala ses lèvres et cessa de mobiliser les astuces de son sexe pour observer la rue » (p. 17). Or, la peau des muqueuses de la bouche et du sexe sont autant d'orifices où la peau est extrêmement fine et perméable. La peau se rétracte en même temps que Marie devient hypersensible et perméable au monde extérieur. L'intérieur se résorbe entièrement dans le grand extérieur où va surgir l'assassin. Ce non-ajustement est encore illustré par le fait que ses mains sont stigmatisées par une balustrade en fer forgé. Est-ce l'effet d'une poésie surréaliste fondée sur des transferts de réalité à fort régime métaphorique, mais l'intérieur communique souvent avec l'extérieur. L'effet du désir fait communiquer la chair et l'écume, le corps et l'eau battue et rendue plus légère, comme si son corps se dématérialisait voluptueusement : « [...] et ses quatre membres, vides de violence, plongèrent dans une volute de douce écume. » (p. 18). Le personnage d'Anne, la sœur de Marie, semble tout aussi sujet à l'interpénétration de son intériorité et du monde extérieur : « Les jeux sont faits, hurla Anne, en montrant à la rue qui roulait vers la mer son pubis perlé de sueur, [...] » (p. 18). En réponse, le regard de l'assassin, et son imagination, dépassent très vite l'épiderme de Marie pour entrer à l'intérieur de son corps, comme si la peau n'était plus un obstacle : « il imagina les seins effrontés se mouvant entre ses doigts, le crâne rond de la femme semblait conçu pour se nicher dans son ventre, sa vessie paraissait le narguer. » (p. 19). L'assassin lui-même relève d'un trouble des limites entre son Moi-peau et celui de Marie : leurs deux enveloppes corporelles se touchent et se pénètrent sans que la limite entre zone érogène et zone non érogène soit bien fixée. La suite de leur rencontre se produit dans la mer et le milieu aquatique n'est pas choisi au hasard pour ses propriétés conductrices. Il introduit fortement le thème de la perte des repères ou celui d'une acuité supplémentaire dans la perception du moi et de l'étendue du non-moi : « Marie, sa combinaison flottant autour de la taille telle une méduse, se laissait bercer par les vertes collines de l'eau » (p. 19). Par la suite, l'assassin, qui est à proximité, vient la secourir, ou aggraver sa noyade par une strangulation et une lutte. Le passage est symptomatique de tout le récit : il en constitue la mise en abîme. Il n'y a plus de frontière entre son corps et celui de l'assassin, ni entre son corps et le milieu marin : « Elle flottait entre deux eaux, les membres mous, résignée à une mort précoce. » (p. 19). Les mains de l'assassin deviennent elles-mêmes des éléments parmi d'autres du milieu marin puisqu'elles sont comparées à des crabes. Le sexe de Marie prend des allures de projecteur ou de sous-marin explorateur des profondeurs : « son sexe éclairait les sables mouvants où tremblaient des bizarreries moustachues. » (p. 20). Et, dans ce qui ressemble à un violent coït

dans l'eau, proche de l'assassinat, la « féroce jouissance » qui les traverse se communique à la mer même : « [...] Et leurs corps communiquèrent leur incandescence aux replis reptiliens des flots. » (p. 20). Pour finir, Marie « [...] devient vague à son tour, car son cœur se brisait. » (p. 20). Et le mot « vague » (substantif) se confond avec l'adjectif « vague » pour désigner son cœur, suivant la parenté établie dans l'expression lexicalisée « avoir du vague à l'âme ». Encore une fois, une osmose se met en place par le style poétique propre à Joyce Mansour, et domine ici l'indistinction épidermique des limites entre deux êtres habités par leurs pulsions. La porosité et la perte des repères entre son Moi-peau et le monde extérieur s'exprime à de nombreuses reprises, et notamment par des contenus oniriques puisque le récit restitue plusieurs rêves essentiels de Marie, et notamment celui-ci : « Du bout des doigts, en frissonnant de bien-être, elle touchait sa peau moite et molle sous la lune. Elle pataugeait dans le sable, la brume, le marais, le ciel. » (p. 22). Et ces moments de rêverie d'indistinction entre son Moi et son non-moi finissent par produire un état pathologique, une maladie psychique qui est la perte de son identité, par excessive porosité de son Moi. Marie ne coïncide plus avec Marie, elle semble passer tout son temps à essayer de se rejoindre, sans y parvenir, ce qui peut expliquer son désir de mourir et d'en finir avec cette incertitude : « Seule dans son lit couvert d'un vieux cafetan noir, elle fermait les yeux et plongeait, inquiète, dans l'obscur et abominable abîme, à la recherche d'elle-même. » (p. 26). Ce rêve intervient après les récits de dépeçage de l'assassin qui sont des allusions à la mise à mal de l'intégrité de son épiderme. Le Moi de Marie fuit de toutes parts puisque la peau, qui en était garante, est vouée à être incisée et percée, comme un vulgaire animal de boucherie. La conséquence de cette menace traumatisante ne se fait pas attendre : « Au fond, elle n'avait plus d'existence réelle, l'assassin était seul à savoir qu'elle était encore en vie. » (p. 32). Car l'aboutissement extrême du processus de dépersonnalisation et de dépendance si grande à l'égard d'autrui, est que le moi n'existe plus en dehors de cette dépendance. De fait, Marie organise son existence uniquement en fonction du moment où l'assassin la tuera enfin. Parmi les pulsions, Didier Anzieu rappelle la dichotomie classique entre vie et mort, mais aussi d'autres pulsions moins bien connues comme la pulsion d'attachement et la pulsion d'agrippement, ou encore la pulsion d'emprise, associée à la musculature et à l'activité de la main, éléments qui relèvent tous de « l'univers tactile ou cutané » (Anzieu, p. 34). Deux éléments qui trouvent à s'employer dans le récit de Joyce Mansour puisque c'est sur l'excès d'attachement de l'héroïne à son sadique amant que se fonde l'histoire de Marie. Quant à la main, elle représente un élément thématique essentiel, entre les mains de l'assassin très agissantes et la main de Dieu qui reste agrippée sur l'épaule de Marie à la suite d'un rêve du désert. Une main qu'il faudra détruire par un contre-

envoûtement de Jérémie. Pour revenir à la peau proprement dite, elle est liée aux pulsions d'agrippement et d'attachement puisque chez les mammifères de fourrure, les poils de celle-ci servent de « pare-excitation » et de support anatomique pour ces deux pulsions (Anzieu, p. 37). Chez les humains, les zones érogènes favorites de la peau sont celles où le système pileux a survécu, mais cet aspect connexe de la peau est très peu mentionné dans le récit de Joyce Mansour. La peau présente donc « une certaine paradoxalité psychique », puisque elle « soutient l'équilibre de notre milieu interne aux perturbations exogènes, mais dans sa forme, dans sa texture, sa coloration, ses cicatrices, elle conserve une marque de ces perturbations [...] » (Anzieu, p. 39). Dans le cas du personnage de Marie, la peau joue un rôle essentiel puisqu'elle est au centre de la relation sadique avec son boucher/ assassin / amant. « Elle appelle des investissements libidinaux autant narcissiques que sexuels [...] » (Anzieu, p. 39). Comme l'affirme encore Didier Anzieu, « Elle nous fournit autant de douleurs que de plaisirs. Elle matérialise, par sa nudité, notre dénuement, mais aussi notre excitation sexuelle » (Anzieu, p. 39) Bref, la peau est par excellence un lieu intermédiaire, une zone de « transitionnalité (Winicott) » (Anzieu, p. 39). Précisément, dans le cas de Marie, la peau possède ce paradoxe d'être à la fois le lieu de son excitation la plus intense et de sa souffrance la plus grande.

En effet, ce récit est en fait celui d'une mutilation de la peau de l'héroïne, dès le commencement, et cette mutilation (double) pratiquée par l'assassin de Marie a pour but latent et inconscient de « maintenir les limites du corps et du moi, de rétablir le sentiment d'être intact et cohésif » (Anzieu, p. 42). La blessure, la plaie, si souvent évoquées par Joyce Mansour, sont des moyens de rappeler l'existence de cette barrière perméable entre le Moi et le monde alentour, ou entre soi et autrui. La peau appelle une forme de masochisme pervers qui illustre très bien le récit de l'écrivaine égyptienne. Rappelons que l'assassin incise le ventre de Marie avec une épingle avant d'enfoncer un couteau entre ses jambes, mais comment expliquer l'attachement de la victime à son bourreau du point de vue de la théorie du Moi-peau ? Il faut revenir à la pulsion d'attachement développée à partir de l'étude des petits mammifères qui s'agrippent aux poils de leur mère : ils y trouvent une sécurité psychique et psychologique que ne retrouvent pas les humains avec la disparition presque complète de la fourrure de la surface du corps humain (Anzieu, p. 45). Les humains ne trouvent plus la satisfaction de leur pulsion d'agrippement, ce qui peut les conduire aux « catastrophes du décramponnement » soit une « terreur sans nom (Bion) » (Anzieu, p. 45). Autrement dit, on retrouve chez Marie ce « trou noir » du décramponnement. Elle participe des « états-limites » observables en clinique psychologique, et son état-limite, tel qu'on l'a mentionné plus haut, relève d'un cas d'un patient

mal décramponné, passant par des alternatives excessives d'attachement (ou de détachement). Marie n'arrive plus vraiment à analyser ce qu'elle ressent, comme ces patients « [...] beaucoup plus préoccupés par ce qu'ils supposent être les affects et le désir des autres » (Anzieu, p. 46). De fait, on se souviendra que Marie ne cesse de vouloir se conformer aux attentes sadiques de son bourreau. Elle ne se conçoit plus que comme « cadavre » ou « charogne verticale » (Mansour, 2014, p. 28). Elle appartient à cette catégorie d'êtres qui « [...] ont du mal à se décramponner intellectuellement de ce vécu flou mixte d'eux-mêmes et d'autrui, à abandonner le contact par toucher [...] ils restent collés aux autres dans leur vie sociale, collés aux sensations et aux émotions de leur vie mentale » (Anzieu, p. 46). Le réconfort que Marie pourrait obtenir du contact avec une peau, ou une fourrure, elle l'obtient sans doute grâce au contact érotique avec le plumage du perroquet, tout comme sa sœur Anne entretient un commerce sexuel avec son chat. Tous les personnages sont avides de ce contact réconfortant lié à la pulsion d'attachement, et Jérémie ne fait pas exception : lui aussi entretient assidûment un rapport zoophilique avec le chat. L'assassin ne remplit pas du tout correctement cette fonction avec Marie, et leurs rapports épidermiques sont dépourvus de toute sensualité ou de tout réconfort. Il assouvit chez Marie sa pulsion de mort. Tous les personnages de ce récit sont liés à un besoin d'attachement qui fonctionne comme une forme d'homéostasie, le maintien d'une distance constante et néanmoins accessible avec la mère. Par les contacts réguliers, les personnages de Joyce Mansour participent du « phénomène transitionnel » (Anzieu, p. 47) décrit par Winnicott. Et même le contact entre Marie et l'assassin, pour froid qu'il puisse paraître, évite peut-être à Marie la carence qui la conduirait à des troubles mentaux encore plus graves. C'est une forme de survie qui rassemble ces personnages en une étrange famille décomposée. Leur vie familiale consiste par ailleurs à éprouver ensemble la même expérience d'homéostasie. La représentation que se fait Marie de son être est typique des notions d'enveloppe et de pénétration qui apparaissent dans les tests de Rorschach, lesquels sont révélateurs de troubles psychosomatiques. En effet, elle se perçoit elle-même comme inconsistante, molle, et sans frontières, composée de surfaces détériorées ou dégénérantes. Son auto-perception est révélatrice de ce qui va se produire effectivement sur le plan somatique. Le phénomène qui se produit pour elle est révélé par les formes d'autoreprésentation dont le récit fait état : « Ce sont les frontières du Moi qui sont désinvesties de ce processus de la dépersonnalisation » (Anzieu, p. 54). Le récit de Joyce Mansour, sous le couvert apparent d'un récit monstrueux et d'une profusion d'images oniriques ou surréalistes, propose en profondeur une certaine image du corps, un « [...] processus symbolique de représentation d'une « limite qui a fonction d'image stabilisatrice et d'enveloppe protectrice », suivant les propos d'Angelergues cités

par Anzieu. Le problème est que ce processus d'investissement du corps-objet, avec production d'une image de ce corps, n'aboutit pas du tout à un « objet non interchangeable », où « limite » et « intégrité » seraient respectées. Bien au contraire, le récit de Joyce Mansour produit l'image d'un corps interchangeable avec tous les autres, et surtout avec le corps d'autres victimes, animaux d'abattoir en particulier, dans une forme de délire ou de simulation de délire dont l'écriture poétique serait le témoignage. En contradiction avec le processus d'acquisition normal d'une enveloppe protectrice, certaines représentations sont révélatrices du manque de celles-ci dans le cas d'un « moi-poulpe mou et flasque » et, dans le cas de formes d'autisme infantile, d'un « moi crustacé rigide à carapace ou à seconde peau musculaire comme cuirasse (Tustin, F.) défensive-offensive chez les schizophrènes (Bick, E.) » (Anzieu, p. 59). Marie semble bien relever du premier cas, la forme flasque liée au manque d'une enveloppe protectrice, tandis que l'assassin relèverait de la seconde par sa rigidité mécanique. Et en lieu et place d'enveloppe corporelle, condition de limites et d'intégrité, ou trouve l'image astrophysique des « trous noirs ». Marie est une forme de « trou noir » (Anzieu, p. 59), qui aspire les éléments psychiques alentour pour les transformer en « délire » ou en « tourbillon autistique » (Anzieu, p. 59).

Tout se passe comme si Marie n'avait jamais été cet enfant qui aurait acquis « la perception de la peau comme surface à l'occasion des expériences de contact de son corps avec sa mère et dans le cadre d'une relation sécurisante et d'attachement » (Anzieu, p. 59). Le passage à la notion d'une limite entre l'extérieur et l'intérieur ne semble pas s'être fait sur la possibilité de concevoir un « contenant psychique » (Anzieu, p. 60) : « Les risques de dépersonnalisation sont liés à l'image d'une enveloppe perforable et à l'angoisse primaire selon Bion – d'un écoulement de la substance par les trous, angoisse non pas de morcellement, mais de vidage » (Anzieu, p. 60). Ces trous, c'est l'assassin qui se chargera de les perforer dans l'intégrité corporelle de Marie, parce qu'elle-même a perdu le sens des limites entre l'intérieur et l'extérieur liées à la représentation d'un Moi-peau. Marie n'a plus psychiquement d'existence réelle autonome. Elle n'existe que par rapport à autrui (son assassin). Le problème d'intégrité de son moi, lié à l'absence de représentation précoce de son enveloppe corporelle, se mesure en particulier dans le second rêve de Marie, celui où elle se retrouve au fond d'un désert et où le dieu pose sa main sur l'épaule de Marie. La main de dieu passe sa main sur son visage qui devient lisse, marque flagrante de dépersonnalisation : « [...] que tout son visage du front au menton, était parfaitement lisse, sans trou ni poils ; une peau de marbre » (p. 38). Son corps est pris d'une forme de désintégration : « les mains de Marie, molles d'épouvante, nagèrent devant elle comme des poissons siamois. » (p. 38). Cet effacement d'elle-même s'accompagne d'une mutilation

projective. La main de dieu, qu'elle tente d'écraser, puis finit par adopter par pitié, comme un animal vulnérable, est définie en fait comme « l'ombre de ta main » par l'assassin (p. 41). Et de fait, lorsqu'elle regarde son ombre : « Il n'y avait qu'une main épinglée sur l'ombre, l'autre manquait totalement. » (p. 41). Le récit *Les Gisants satisfaits*, en particulier dans le premier volet, et le troisième volet, illustre bien la notion d'un Moi-peau mal établi, d'une enveloppe corporelle défaillante qui conduit à divers processus de dépersonnalisation, de mutilation, avec le sentiment imagé d'une enveloppe fragile, d'où la substance de son moi serait condamnée à s'écouler, puis à disparaître.

Références

- Anzieu, D. (1995). *Le moi-peau*. Paris : Dunod.
- Caron, S. (2007). *Réinventer le lyrisme, le surréalisme de Joyce Mansour*. Paris : Droz.
- Mansour, J. (2014). *Œuvres complètes*. Michel de Maule.
- Mansour, J. (2018). *Spirales vagabondes*. Nouvelles Editions Place.
- Mansour, M.-F. (2014). *Une vie surréaliste. Joyce Mansour, complice d'André Breton*. France-empire.
- Missir, M.-L. (2005). *Joyce Mansour une étrange demoiselle*. Jean-Michel Place.
- Nazio, J.D. (2013). *Mon corps et ses images*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.

« Je souffre donc je suis » : Jean Cocteau et la mue poétique

Samar HAGE

Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK)

Résumé

L'article ci-dessous se propose de montrer comment les souffrances physiques, et particulièrement cutanées, dont a souffert Jean Cocteau sont à la source même de son génie poétique. L'artiste, dont les souffrances seraient psychosomatiques et refléteraient un ensemble de douleurs intérieures charriées au fil des années, arrive à donner une signification existentielle à son œuvre malgré ses souffrances, ou plutôt grâce à aux souffrances dans lesquelles l'œuvre trouve son origine. Ces souffrances auraient permis à Cocteau une meilleure prise de conscience de sa nature d'être voué à la finitude et, par conséquent, auraient été l'essence-même de sa production littéraire et artistique.

Mots-clés : Jean Cocteau ; peau ; souffrance ; maladie psychosomatique ; création ; sublimation.

Qui touche à tout risque la contagion. Et pourtant, ce n'est pas son « touchatouisme » qui sera, pour Jean Cocteau (1889-1963), l'origine de ses maux. Romancier, nouvelliste, poète, dramaturge, dessinateur et cinéaste, Cocteau souffre pendant de longues années de maladies cutanées atroces. En 1946, lors du tournage de *La Belle et la Bête* qui met en scène Jean Marais dans le rôle de la bête, les maux de Cocteau s'aggravent et vont jusqu'à l'hospitalisation forcée. Dans un article paru dans *L'évolution psychiatrique* (2007), Marie Jejcic avance l'hypothèse selon laquelle tous les maux de peau de l'artiste seraient psychosomatiques. Au regard de la sémioticienne et psychanalyste, Cocteau et

son œuvre deviennent, au même plan que les cas cliniques, un « cas littéraire » digne d'examen. Partant de l'hypothèse avancée que nous tenterons d'appuyer, nous nous interrogerons sur le devenir de la maladie de Cocteau. Dans quelle mesure l'expression de l'inconscient gravée dans la peau permettrait-elle au patient, Cocteau en l'occurrence, de trouver un sens à ses propres douleurs ? Ces douleurs pourraient-elles être génératrices de sens ? Après une lecture de la vie personnelle et littéraire de Cocteau à l'aune de ses symptômes psychosomatiques, nous tenterons de montrer que malgré son profil hypocondriaque et bien qu'il souffre d'un profond sentiment d'inexistence, Cocteau prendra acte de ce que les douleurs ancrées au plus profond de sa peau, au travers d'une sublimation christique œuvrant telle une alchimie poétique, seront l'attestation même de son existence.

Lorsqu'au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale Jean Cocteau commence le tournage de son film *La Belle et la Bête* le 27 août 1945, il ne se doute pas que ce qui deviendra un chef-d'œuvre du cinéma français lui permettra, au niveau de son œuvre propre, d'atteindre le *summum* de son parcours de poète. Quelques jours après le début du tournage qui donne à voir l'acteur Jean Marais dans le rôle de la Bête, une forte dermatose se développe chez Cocteau : prurit, eczéma, furoncle et urticaire siègeront en rois. Une crise aiguë le mène à l'hospitalisation et les médecins annoncent qu'il ne lui reste que 48 heures à vivre. Ce n'est que la pénicilline, importée depuis le continent américain à l'époque, qui permettra de le sauver. Dans *La Difficulté d'être*, réflexion où il dit « engage[r] une conversation avec ceux qui le lisent » (2010, p. 856), Cocteau raconte sa souffrance dans le passage intitulé « De la douleur » : « Cette nuit la douleur était si vive que le sommeil ne fonctionnait pas. Les microbes me dévoraient la main droite. Quand je touchais mon visage, j'y rencontrais un masque de croûte sous lequel ils vivent et rayonnent à toute vitesse » (2010, p. 913).

Le trauma dermatologique donne naissance chez l'artiste à des questionnements existentiels portant sur le sens à donner aux insupportables maux qui le dévorent : « Quel est le bout de mon supplice ? Vais-je le vivre jusqu'à la fin ? Vais-je en sortir ? Ne sont-ce pas les misères de l'âge qui débudent ? Sont-ils accidentels, ces phénomènes, ou normaux ? » (2010, p. 912) Dans son article « Savoir du poète et maladie psychosomatique : Jean Cocteau - le hiéroglyphe [*sic*] » (2007), Jejcic tentent, indirectement, une réponse aux interrogations de l'artiste : les souffrances dermatologiques de Cocteau ne seraient-elles pas purement psychosomatiques ? Ne seraient-elles pas le résultat d'un processus d'identification, voire de mimétisme, entre les deux Jean ?

En réalité, dès la première rencontre entre les deux hommes, Cocteau tombe sous le charme de la beauté physique de Marais, une beauté qui lui a de tout temps fait défaut et qu'il a continuellement recherchée chez son partenaire. A regarder de près les romans à forte dimension autobiographique de Cocteau, *Le Grand Écart* (1923), *Les Enfants terribles* (1929) et *Le Livre blanc* (1930), il est clair que les protagonistes principaux lui ressemblent : Jacques Forestier, Paul et le narrateur du *Livre blanc* sont tous trois de jeunes garçons faibles, au teint pâle voire maladif, et tous trois rêvent de cet autre au physique idéal, homme robuste et de teint hâlé : le Stopwell du *Grand Écart* ; le beau Dargelos des *Enfants terribles* et du *Livre blanc*. Il apparaît en effet que les « fils de fiction » de Cocteau sont les héritiers de son mal-être et souffrent de cet « épiderme [qui] envi[e] d'autres destins » (Jih, 2006, p. 25). Dans « De mon physique », il écrit : « Je n'ai jamais eu un beau visage. La jeunesse me tenait lieu de beauté. Mon ossature est bonne. Les chairs s'organisent mal dessus. En outre le squelette change à la longue et s'abîme [...]. Trop de tempêtes internes, de souffrances, de crises de doute, de révoltes matées à la force du poignet, de gifles du sort m'ont chiffonné le front, creusé entre les sourcils une ride profonde, tordu ces sourcils, drapé lourdement les paupières, molli les joues creuses, abaissé les coins de la bouche, de telle sorte que si je me penche sur une glace basse je vois mon masque se détacher de l'os et prendre une forme informe » (2010, p. 873).

Cet autoportrait qu'il dresse de sa propre personne révèle indéniablement un être qui se trouve, au sens propre du terme, mal dans sa peau. Ce mal-être s'enracine dans le vécu de l'artiste, un vécu jalonné de ruptures à de multiples niveaux : ruptures avec le père suicidaire à l'âge de neuf ans ; rupture avec les surréalistes et Breton en qui il cherchait une figure paternelle ; rupture due à la mort de l'amant Radiguet emporté par la typhoïde au printemps de son âge ; rupture avec les camarades Max Job, Jean Giraudoux et Jacques Desbordes morts au cours des déportations nazies en 1944 ; rupture, enfin, causée par le tiraillement incessant entre ses penchants homosexuels et son catholicisme dont jailli une culpabilité atroce... Cette culpabilité, portée dans la chair, rappelle la nudité de ces hommes décrits en ouverture du *Livre blanc* où le narrateur remonte aux anecdotes de son enfance qui expliqueraient, selon lui, son penchant pour le sexe fort. « Je guettais le passage d'un animal, lorsque je vis de ma cachette un jeune garçon de ferme conduire à la baignade un cheval de labour. [...] il chevauchait tout nu et faisait s'ébrouer le cheval à quelques mètres de moi. Le hâle sur sa figure, son cou, ses bras, ses pieds, contrast[aient] avec la peau blanche [...] au milieu de laquelle une énigme se détachait dans ses moindres détails » (2010, p. 194).

S'ajoute à cette anecdote une autre du même type se déroulant dans un même cadre spatio-temporel, un parc, qui ne va pas sans rappeler le paradis perdu de l'Eden. Ce mal-être, en écho au péché originel, Cocteau l'a ainsi porté au fil de ses jours dès sa plus tendre enfance comme il l'avoue dans « D'être sans être » : « 'Je sens une difficulté d'être'. C'est ce que répond Fontenelle, centenaire, lorsqu'il va mourir et que son médecin lui demande [...]. Seulement la sienne est de la dernière heure. La mienne date de toujours. Ça doit être un rêve que de vivre à l'aise dans sa peau. J'ai, de naissance, une cargaison mal arrimée » (2010, p. 945)

C'est pourquoi l'avènement de Jean Marais dans la vie de l'« écorché-vif » Cocteau sera l'équivalent d'un rayon de soleil. La fusion n'en est que plus violente et les souffrances de Cocteau, qui vont jusqu'à dépasser celles de Marais lors du maquillage et démaquillage de la Bête, sont vécues par celui-là comme un supplice. Dans le *Journal d'un film* écrit au cours du tournage, Cocteau, s'auto-(psych)analysant, écrit explicitement en date du 29 octobre 1945 : « N'est-il pas dans ma ligne que mon visage se détruit, enfle, craque, se couvre de blessures et de poils, que ma main saigne et suinte, puisque je couvre le visage et la main de Marais d'une carapace si douloureuse que le démaquillage ressemble au supplice de mes pansements ? »

Le mal-être charrié depuis l'enfance trouve en Marais un havre de paix, aussi les douleurs ressenties par ce dernier lors du processus de maquillage – qui nécessitait des heures pour être appliqué, et des heures pour être enlevé – se seraient-elles mimétiquement inscrites dans la peau de Cocteau, peau qui devient par conséquent mémoire, voire « surface d'inscription » de l'histoire individuelle de l'artiste, selon l'expression de Didier Anzieu dans *Le moi-peau* (1995).

D'aucuns diront que la vie de Cocteau lui sera une « longue convalescence » où douleur rimerait avec châtement. Toujours est-il que le mal-être et la culpabilité transportés et qui s'expriment en stigmates au travers de l'enveloppe qu'est sa peau feront, avec l'arrivée de Marais dans sa vie, l'objet d'une mue poétique : le « moi haïssable » de Cocteau se transforme. « Je souffrais tant que pour me distraire de ma douleur, il n'y avait que ma douleur » avance-t-il dans « De la douleur » (2010, p. 914). N'ayant d'autre issue, Cocteau façonnera cette souffrance qui, à ce stade, atteint son acmé, pour en faire un heureux supplice, une épine désirée, voire sollicitée. Vécue à la manière de « l'écharde dans la chair » de l'apôtre Paul qui permet, selon Kierkegaard, de légitimer l'existence de Dieu (Salis, 1995), la douleur devient une marque de sublimation métaphysique qui accompagnera Cocteau au fil de la deuxième moitié de sa vie, tel un mal salutaire aux vertus cathartiques, à l'instar des souffrances d'un martyr. Et Cocteau d'affirmer, en ce

sens, dans *Journal d'un film* (1945) : « Et maintenant, il faut que je dise la vérité. Je n'ai jamais été aussi heureux que depuis que je suis malade. Ma souffrance ne compte pas ».

La vie de Cocteau, tel un calvaire ou un chemin de croix où se succèdent morts et douleur, en arrive à devenir passion, qui rappelle d'une part la passion christique, mais qui, d'autre part, ne peut qu'évoquer cette jouissance ultime de l'union d'Eros et de Thanatos. A l'image du parcours de leur créateur, les protagonistes des *Enfants terribles* atteignent, au terme de ladite nouvelle, la jouissance ultime en s'unissant dans la mort : Paul, faible et pâle, reflétant l'auteur, et sa sœur Elisabeth qui l'aime, consomment métaphoriquement l'inceste qui n'est autre que l'une des représentations du tabou sexuel : « Encore quelques secondes de courage et ils aboutiront où les chairs se dissolvent, où les âmes s'épousent, où l'inceste ne rôde plus » (Cocteau, 2010, p. 183). C'est en parvenant à l'extrémité de Thanatos que les protagonistes, à l'instar de Cocteau, arrivent à la jouissance et entrevoient Eros : très fine est la ligne qui sépare la caresse du coup, et l'étreinte de la strangulation. « Car Elisabeth, comme une amoureuse retarde son plaisir pour attendre celui de l'autre, le doigt sur la détente, attendait le spasme mortel de son frère, lui criait de la rejoindre, l'appelait par son nom, guettant la minute splendide où ils s'appartiendraient dans la mort » (Cocteau, 2010, p. 185)

Eros n'est autre, d'ailleurs, que cette force motrice de la jouissance de la création. Et de fait, *poiesis* est tout l'œuvre de Cocteau qui a de tout temps tenu à qualifier son œuvre romanesque de « poésie de roman » et ses écrits critiques de « poésies critiques », y privilégiant le style plutôt que la forme, mais également l'acte de création-même, dans une quête incessante du Beau. Il ne s'agit dès lors plus d'une fuite de la douleur dans l'écriture mais d'une sublimation qui rejoint celle de la laideur physique empreinte de laideur morale. Dans le *Journal d'un film* (1945) l'artiste-cinéaste écrira : « Je me regarde dans la glace, c'est atroce. Je n'en ai pas la moindre peine. Le physique ne compte plus. C'est l'œuvre et sa beauté qui doivent prendre sa place. [...] la véritable grâce [...] c'est voir le physique de mon rêve. Le reste m'est égal ». La souffrance chez un Cocteau se mue en joie du fait qu'elle devient l'origine de toute sa création artistique.

La présence de Marais dans la vie personnelle de Cocteau devient catalyseur qui enclenche un processus de prise de conscience de l'importance de la souffrance en tant qu'actant. C'est la souffrance qui a donné naissance à tout l'œuvre coctalien, œuvre marqué par une répétition-variation de l'adaptation du mythe d'Orphée notamment. En 1925, Cocteau publie une pièce de théâtre intitulée *Orphée* dans laquelle le mythe, sous la plume du dramaturge, change de peau. Mythe fondateur qui rappelle le pouvoir de la parole poétique, sa réécriture met

en scène un Orphée dont la muse est un cheval (motif récurrent chez Cocteau et qui ne va pas sans rappeler son homosexualité, eu égard aux attributs virils de l'animal) dont Eurydice est particulièrement jalouse. Dans la scène d'exposition qui rapporte une scène de ménage du couple, Orphée prend la défense du cheval en ces termes : « Ma vie commençait à se faisander, à être à point, à puer la réussite et la mort. Je mets le soleil et la lune dans le même sac. Il me reste la nuit. Et pas la nuit des autres ! Ma nuit. Ce cheval entre dans ma nuit et il en sort comme un plongeur. Il en rapporte des phrases. Ne sens-tu pas que la moindre de ces phrases est plus étonnante que tous les poèmes ? Je donnerai mes œuvres complètes pour une seule de ces petites phrases où je m'écoute comme on écoute la mer dans un coquillage. [...] Je découvre un monde. Je retourne ma peau. Je traque l'inconnu » (Cocteau, p. 1051).

De tout temps curieux des sciences médicales, mais également fin connaisseur de la psychanalyse freudienne née à l'aube du XX^e siècle et de son avancement grâce à son aventure avec les poètes surréalistes et le Dada, Cocteau touche dans la réplique ci-dessus à la question de l'expression de l'inconscient, faisant du cheval qui entre et sort dans la nuit un équivalent de l'homme-muse, mais également du rêve, lieu de l'expression de l'inconscient par excellence, du « mâle inconscient » en l'occurrence (Sacks, 1979, p. 87). L'énoncé « Je retourne ma peau » devient ainsi lié d'une part à cette plongée dans l'inconnu de l'inconscient, et d'autre part à l'expression qui en est le fruit extériorisé.

Le rêve, en ce qu'il est l'expression de l'inconscient, occupe une place de choix dans l'œuvre de Cocteau : n'est-ce pas le rêve d'Elisabeth qui sonne le glas au dernier chapitre des *Enfants terribles* ? N'est-ce pas en relatant leurs rêves respectifs que Jocaste et Œdipe arrivent à reconstruire l'action et découvrent l'inceste dans *La Machine infernale* ? « Je fais un rêve, un seul et je reste malade toute la journée [...]. L'endroit du rêve ressemble un peu à cette plate-forme [...]. Je suis debout, la nuit ; je berce une espèce de nourrisson. Tout à coup, ce nourrisson devient une pâte gluante qui me coule entre les doigts. Je pousse un hurlement et j'essaie de lancer cette pâte [...]. Cette chose, cette pâte reste reliée à moi et quand je me crois libre, la pâte revient à toute vitesse et giflé ma figure. Et cette pâte est vivante. Elle a une espèce de bouche qui se colle sur ma bouche. Et elle glisse partout : elle cherche mon ventre, mes cuisses. Quelle horreur ! » (Cocteau, 2010, p. 1137)

C'est au niveau de sa peau que souffre Jocaste, comme ce sera le cas ultérieurement pour le dramaturge. Douleur psychosomatique qui marque la peau pour celui-ci, marque indélébile de la blessure maternelle qui resurgit dans le rêve pour celle-là, l'inconscient hante Cocteau de toute part.

La pièce *Orphée*, qui représente métonymiquement l'ensemble de l'œuvre de Cocteau autant au niveau de sa création poétique que de l'esthétique de sa réception, paraît en 1925. Au lendemain du tournage de *La Belle et la Bête* et des souffrances psychosomatiques de Cocteau dont cette fois il prend conscience, ce dernier choisit de réadapter le mythe mais pour le grand écran. Le film *Orphée* sort en 1950 et en 1960, le poète Orphée refait surface dans le septième art avec *Le Testament d'Orphée*. L'aède aura, en somme, été la dominante de la production coctalienne. La recherche d'Eurydice du monde des enfers, telle que réécrite par Cocteau, est analysée par Charline Sacks qui y retrace les différentes étapes de la quête du Soi et la sublimation ultime dans le parcours du poète (Sacks, 1979). Dans cette œuvre ultime qu'il dit être son testament, Cocteau s'affranchit entièrement des canons du mythe et raconte la poésie de l'Antiquité dans un langage cinématographique. Sur un tableau noir apparaît, se dessinant à la craie blanche, un visage. Une voix off, celle de Cocteau, déclare : « Le privilège du cinématographe, c'est qu'il permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve et de montrer en outre, avec la rigueur du réalisme, les fantômes de l'irréalité. Bref, c'est un admirable véhicule de poésie. Mon film n'est pas autre-chose qu'une séance de strip-tease consistant à ôter peu à peu mon corps et à montrer mon âme toute nue. Car il existe un considérable public de l'ombre, affamé de ce plus vrai que le vrai qui sera un jour le signe de notre époque. Voici le legs d'un poète aux jeunesse successives qui l'ont toujours soutenu ».

« Montrer sa peau nue », voire « retourner sa peau » entièrement pour laisser apparaître ce qui est invisible aux yeux, là est l'essence de l'œuvre pour Cocteau, essence qu'il atteint au terme de son parcours de vie qui rappelle l'itinéraire d'Orphée. En d'autres termes, le calvaire qui mène Cocteau à la passion se termine, pour rejoindre et achever la métaphore christique, en une résurrection de la chair. Force est de noter en l'occurrence que c'est pendant son séjour à l'hôpital, au cours de ses souffrances les plus pénibles qui ont mené à l'interruption du tournage de *La Belle et la Bête*, que Cocteau a écrit le joyau de sa poésie, *La Crucifixion* qui retrace le parcours de la mort à la résurrection et évoque la douleur de la couronne d'épine et celle des clous enfoncés dans la chair, laissant des stigmates sur la peau du Christ-poète. Des années plus tard, avec *Le Testament d'Orphée*, l'artiste saisit le sens de la souffrance : le corps meurtri du poète est ce qui permet, au travers d'une conscience accrue, de léguer une œuvre complète.

Tout le parcours du poète, romancier et cinéaste aura été, à l'instar de celui d'Orphée qui hante l'œuvre, un parcours intérieur qui mène vers une meilleure conscience de soi. C'est en ce sens que chez Cocteau le cogito cartésien subit, à son tour, une mue. Et Cocteau d'avancer dans un entretien avec André Fraigneau :

« Mais il fallait comprendre que la maladie me devenait une occupation de chaque seconde et ne tenait lieu de contact. Elle faisait de moi un homme sensible au lieu d'un fantôme insensible. Elle m'humanisait [...]. Je souffre donc je suis » (Cocteau, 1988, p. 97).

C'est dans la souffrance que l'Homme – et l'« homme-Cocteau » en l'occurrence – prend conscience d'exister, et donc de sa finitude d'être vivant et du fait que le caractère éphémère n'a nulle thérapie si ce n'est, pour l'artiste, la création. Il devient significatif alors que les meilleures œuvres de Cocteau sont celles produites au cours de ses nombreuses cures de désintoxications. « En me poussant à me délivrer de l'opium, ceux qui m'aiment m'ont rendu service, mais ils ont détruit mon équilibre et ma quiétude » dira Cocteau dans ses entretiens avec André Fraigneau. Car ouvrir les yeux à la connaissance et prendre conscience de soi sont une épreuve douloureuse. Sans doute est-ce ce à quoi fait allusion Jih Jon-Hyun au cours du parallélisme établi entre les douleurs physiques et les douleurs psychiques de Cocteau : « Son enveloppe corporelle ravagée par les dermatites s'étendait en fait jusque dans son psychisme. Toute comme sa peau réelle, prête à craqueler à tout moment, sa peau de poète, – enveloppe psychique – se trouvait aussi fragile dans sa tête » (2006, p. 25)

Toujours est-il que le déséquilibre créé par ce déchirement aura été à l'origine d'un équilibre autre.

Prenant acte de ce que les symptômes dermatologiques ayant recouvert la peau de Cocteau lors du tournage de *La Belle et la Bête* sont foncièrement psychosomatiques, un bref retour sur le parcours de l'artiste aura suffi pour montrer que les marques dermiques sont la résultante de souffrances qui ont jalonné l'ensemble de son parcours. « Mal dans sa peau » recouvre ainsi chez Cocteau aussi bien un sens propre que figuré. Dans un processus de mimétisme le menant à vivre dans sa chair les souffrances de Jean Marais, Cocteau fait l'expérience du plaisir dans la souffrance, plaisir qui rappelle la passion christique et ses vertus de *catharsis*. Ainsi, c'est dans une souffrance sciemment vécue que Cocteau enfantera de la dernière partie de son œuvre, la souffrance lui permettant d'expérimenter sa finitude d'homme au plein sens du terme.

En guise de conclusion, force est de rejoindre la sémiologue et psychanalyste Marie Jecic, qui désigne le poète Jean Cocteau par cet homophone *peau-êtes* (2007, p. 269). Car c'est la peau qui permet, par ses symptômes psychosomatiques, de retracer les blessures et cicatrices de l'inconscient chez l'artiste Cocteau. Que Cocteau réclame un psychiatre et non un critique littéraire pour la lecture de

son œuvre n'a plus rien d'étonnant (Jejcic, 2006). Dans une définition autre du mot-valise forgé par Mejcic, nous sommes en mesure d'avancer que ce sont ces marques « à fleur de peau » qui, en exprimant les douleurs du passé ancrées dans l'inconscient, permettent à l'homme Cocteau de sublimer le mal-être et la culpabilité en les métamorphosant. Déchirures, ruptures, douleurs, et culpabilité deviennent les catalyseurs d'un processus de création artistique. Sortant alors de l'ombre dans laquelle il est resté, émergeant de sa chrysalide, l'artiste ouvre ses ailes tel un papillon laissant derrière lui le « mal dans sa peau » du ver à soie.

Références

- Anzieu, D. (1995). *Le moi-peau*, Paris : Dunod.
- Cocteau, J. (1945). *Journal d'un film*. Récupéré de <http://www.cinematheque.fr/journalcocteau/>
- Cocteau, J. (1988). *Entretiens avec André Fraigneau* (diffusés sur les antennes de la Radio française du 26 janvier au 28 mars 1951). Monaco : éd. du Rocher. Récupéré de <https://www.autographes-des-siecles.com/produit/jean-cocteau-manuscrit-autographe-sur-la-creation-lopium-et-son-oeuvre/>
- Cocteau, J. (2010). *Romans, Poésies, Œuvres diverses* (1995). Paris : Le Livre de Poche.
- Cocteau, J. (1930). *Le Livre blanc*. Paris : Edouard Dermit.
- Cocteau, J. (1934). *La Machine infernale*. Paris : Grasset.
- Cocteau, J. (1989 [1983]). *La difficulté d'être*. Monaco : Ed. du Rocher.
- Cocteau, J. (1991). *Orphée*. Paris : Stock.
- Jejcic, M. (2006). *Cocteau ou l'énigme du désir. Ce que le poète apprend au psychanalyste*. Ramonville SaintAgne : Erès.
- Jejcic, M. (2007). Savoir du poète et maladie psychosomatique : Jean Cocteau - le hiéroglyphe [sic]. *L'évolution psychiatrique*, 72, 259-269.
- Jih, J.-H. (2006). *Jean Cocteau, le corps écriture*. Thèse de doctorat. Récupéré de http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKewjT8_fP3PXhAhUVAWMBHWe9AOEQFjAAegQICBAC&url=http%3A%2F%2Ftheses.univ-lyon2.fr%2Fdocuments%2Fgetpart.php%3Fid%3D939%26action%3Dpdf&usg=AOvVaw3rF4zF7bfauJvchwbhfx6R

Sacks, Ch., (1979). Analyse alchimique d'*Orphée* de Jean Cocteau. *Chimères*, XIII, (1). Récupéré de <https://doi.org/10.17161/chimeres.v13i1.6119>

Salis, P., (1995). L'écharde dans la chair : un signe visible de la présence de Dieu ? : La dimension dramatique de la vie. *Revue de Théologie et de Philosophie*, 127 (1), 27-41. Récupéré de <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=rtp-003:1995:45:460>

L'Orange et son navel : La peau comme surface d'inscription psychique et miroir sociétal dans *Histoire de Zahra*

Léa EL YAHOUCHEBI ABI CHAKER
Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK)

Résumé

La peau de la femme, le contact des peaux dans les sphères familiales et amoureuse et la déchéance de la peau sont les pivots principaux sur lesquels s'articule le roman *Histoire de Zahra* de Ḥanān al-Šayḥ. Ces axes prennent corps, s'entremêlent et tissent les fils de la fiction par la technique d'emboîtement des récits. En se concentrant sur la notion du contact des peaux et en choisissant tour à tour, le Liban et l'Afrique comme cadres du récit, l'histoire de Zahra projette l'image de la société libanaise phallocentrique de l'époque de la guerre civile, tiraillée entre tradition et modernité, entre enracinement et émigration, entre rêve et réalité, et entre amour et haine.

Dès l'incipit, cette image prend ses racines dans la relation pathologique qui unit Zahra à sa mère et qui est illustrée par la figure de style de l'orange et de son navel qui dénote la fusion puis le détachement des peaux. Elle déteint sur les différentes facettes et vérités des personnages en jeu, qui éclairent le parcours de Zahra jonché, à l'image de sa peau boutonneuse, de complexes avec ses angoisses de castration non résolues et ses défis du désir et du corps. Tantôt spectatrice, tantôt agent actif, la peau devient un outil pour exprimer les motifs mortifères qui empêchent l'émergence de l'individu et le dépersonnalisent. A travers la relation « fusionnelle – conflictuelle » entre mère et fille, pilier incontournable du récit, c'est, en fin de compte, l'histoire de générations, de villes et de pays entiers qui est narrée.

Mots-clés : peau ; relation mère-fille ; désir ; motifs mortifères ; adultère ; répétition morbide ; guerre ; violence.

Introduction

C'est sur l'image d'une petite fille blottie contre sa mère que s'ouvrent les premières pages du roman *Ḥikāyat Zahra – Histoire de Zahra* – de Hanān al-Šayḥ¹. Le ton du récit est ainsi donné : c'est autour de la relation mère-fille que s'articule le roman. Les fils de la fiction sont tissés par la technique d'emboîtement des récits qui semblent toujours renvoyer à l'enfance de Zahra, et plus particulièrement au rôle crucial que sa mère y tient. Or, si l'incipit peut évoquer une relation fusionnelle entre une femme et sa progéniture, cette impression ne tarde pas à se dissiper. La femme et l'enfant sont en réalité collées l'une contre l'autre car elles sont habitées et unies par le même sentiment de peur. Leur peau est trempée de sueur car elles craignent d'être découvertes, alors que la mère attend son amant et que Zahra sert de bouclier qu'elle emporte avec elle pour ne pas réveiller les soupçons d'un mari jaloux. Le contact de leurs peaux ne reflète pas un amour filial- du moins pas réciproque- mais simplement un « contact de circonstances », d'autant plus que la mère « muselle » Zahra en posant la main sur sa bouche pour l'empêcher de dévoiler leur présence. Cet acte est significatif car il indique comment la mère va chercher à imposer à Zahra un silence qui pèsera lourd sur sa destinée. L'enfant se laisse faire pour bénéficier, dans la mesure du possible, du contact de la peau de sa mère qu'elle sent menacé par la prochaine apparition de l'amant. Signe de la dégénération de la dyade mère-fille qui se répercutera sur tous les aspects de la vie de Zahra.

Dans cet article, le contact des peaux par lequel débute le récit illustre la relation malsaine qui est représentée par la figure de style de l'orange et son navel. Nous partirons de cette métaphore pour analyser le lien qui lie Zahra à sa mère, dans un triangle familial défectueux, qui la poussera à mener une vie régie par la peur et par divers complexes. Les déboires de Zahra qui en résultent, eux aussi réfléchis sur la peau laide et boutonneuse de la protagoniste, renvoient aux éléments mortifères qui affectent une société entière, dans le cadre de la guerre civile au Liban, à l'instar d'une frustration politico-idéologique doublée d'un faux héroïsme, du déchainement de la violence refoulée et de l'inhibition sexuelle dans une société patriarcale.

1 *Histoire de Zahra* se trouve au carrefour de la littérature libanaise féminine moderne qui a débuté dans les années soixante et de la littérature libanaise de la guerre et de l'après-guerre. La littérature féminine en question doit son émergence dans la région au roman *Anā Ahyā* de Layla B'albakī. Layla 'Usayrān et Emily Nasrallāh lui emboîtent le pas et contribuent à l'enrichissement de cette littérature où désormais les multiples conditions selon lesquelles vit la femme sont dévoilées au grand jour.

Nous nous baserons aussi dans notre étude sur la version traduite par Yves Gonzales-Quijano, Babel Poches.

Fusion ou séparation des corps : l'orange et son navel

L'orange Navel est une variété d'orange douce sans pépin. L'orange « navel » possède un deuxième cycle de carpelles qui conduit à la formation d'une petite orange à l'intérieur de l'orange normale. Il est possible de constater cela de l'extérieur en détectant un ombilic à l'opposé du pédoncule (Fruits et légumes du marché : orange, 2010). Selon Vince Moses (*Who put the orange in Navel Orange*, 2009), spécialiste en étude d'oranges, l'apparition du navel sur l'orange – qui ressemble donc à un nombril mais qui est en réalité une deuxième orange – résulte d'une mutation qui a créé une sorte de jumeau sous la forme d'une orange « avortée » à l'extrémité opposée de la tige. Cette métaphore exprime le désir d'une Zahra, en manque d'amour, de faire un avec la mère. Mais ce désir est équivalent au désir de mort car il faut savoir que la mère n'a jamais désiré la naissance de Zahra. Pendant les sept années qui ont séparé la venue au monde de Zahra de celle de son frère aîné, la mère avait fait des fausses couches qui rendaient ses yeux « brillants de joie » (Al-Šayḥ, 1980, p.39) car elle ne voulait pas d'enfant de son mari. Elle évoquait le divorce à son père chaque fois qu'elle lui rendait visite. Or, le divorce étant mal perçu dans le milieu chiite de la famille de Zahra, son grand-père n'avait cessé de répéter à sa mère : « Que Dieu te pardonne Fatima, que Dieu te pardonne ma fille » (Al-Šayḥ, 1980, p.39). Elle a alors recours à l'adultère comme issue à une vie sexuelle qui est, selon Freud, menacée par un mariage auquel la jeune fille n'est pas assez préparée. Le triangle formé par la femme, l'amant et le mari englobe désir et interdit. La violation de l'interdit conditionne l'amour et le plaisir. (Théry, 2000). Selon Annik Houel (Houel, 1999), l'amant idéal fantasmé renoue avec le mythe de la relation d'amour avec la mère, qui est le premier objet que les femmes doivent abandonner de manière plus drastique que les hommes. L'adultère est alors une forme de régression, un retour vers les passions de l'enfance, de façon plus contrôlée ; c'est le mari (garant de la loi) qui empêche la relation incestueuse interdite entre la mère et la fille qui est alors vécue avec l'amant.

Tout semble indiquer que la mère de Zahra a été précipitée dans une union qui la rend malheureuse. La séparation n'étant pas envisageable dans un milieu patriarcal conservateur, l'adultère semble la seule échappatoire possible. Sans remords et sans s'interroger sur les séquelles qu'un tel acte est susceptible de laisser, la mère de Zahra la rend témoin de son infidélité. Or, s'il est vrai que le lien intrafamilial repose sur une composante adhérente et durable qui s'exprime par le biais du sentiment de loyauté (Bozormenyi-Nagi & Spark, 1973), il devient clair que l'axe mère-fille qui nous intéresse sera assez ébranlé, à cause du climat de trahison instauré par la mère. C'est ainsi que les sentiments vont fluctuer chez

Zahra ; son amour intransigeant pour sa mère va se transformer en haine farouche. Au début, elle veut que le contact de leurs peaux et de leurs corps persiste. Elle veut que le cordon ombilical résiste. Elle ne veut pas quitter la béatitude intra-utérine qui la protège du monde dans lequel elle sera violemment projetée. Ce désir de ne pas quitter le sein maternel rappelle la métaphore de la chauve-souris qui vivait sous le chemisier de la mère du protagoniste dans la fiction à caractère autobiographique de Robbe-Grillet (Robbe-Grillet, 1984) mais qui a fini « hélas » par mourir malgré les soins qui lui ont été prodigués. Cette image a été associée au stade primaire oral et buccal du narcissisme primaire. C'est l'univers asexuel et le stade de non-naissance, qui évoque l'union primitive avec la Mater Diva ; la chauve-souris ne survit pas car il faut bien naître et quitter le ventre de la mère, et ultérieurement le sein, en vue d'un développement sain (Chalhoub-Saliba, 2009).

Zahra va ainsi croire d'abord qu'elle et sa mère font un mais va prendre conscience qu'elle est victime de mystification et de leurre, en découvrant l'imposture de sa mère et en comprenant qu'elle n'a jamais été aimée : « J'ai voulu courir vers elle pour l'attirer à moi ou pour qu'elle m'attire à elle, afin que nous redevenions l'orange et son navel. J'ai commencé à hurler et à pleurer avec elle. Je ne savais pas où me mettre. Où me positionner. Où puiser ma compassion. Et surtout envers qui elle allait ».

C'est ainsi que bien qu'elle soit, en général, une étudiante brillante, Zahra va échouer à un devoir de rédaction, en présentant une feuille blanche, lorsque le sujet était : « le paradis se trouve sous les pieds des mères », selon le *ḥadīṭ* de la tradition islamique. Peut-être aussi parce qu'elle est réprimandée pour son cèdre mal cousu sur son costume d'écolière, nouveau signe de la négligence de la mère.

Zahra qui n'arrive donc pas à s'identifier à sa mère la démythifiera dans un ultime geste de rejet quand elle constate, entre autres, comment sa mère adultère finit par devenir une « ḥaġġa » pieuse à la fin de sa vie, lorsqu'elle a perdu tous ses attraits physiques. La mère perd l'éclat de ses yeux bleus et grossit à tel point que Zahra a du mal à la reconnaître.

Mais la supercherie est découverte trop tard. Zahra a déjà subi les dommages de l'enfant névrosée, aliénée et trahie par la mère : « l'abîme entre ma mère et moi se creusait jour après jour, il gagnait en profondeur, alors que nous étions ma mère et moi, aussi inséparables que le corps et son ombre ».

La séparation de Zahra et de la mère n'aboutit pas à une différenciation positive qui est, en temps normal, bénéfique et naturelle car elle va dans le sens de l'individualisation de la fille. Il s'agit, au contraire, d'une séparation forcée qui « peut être vécue comme une perte d'une partie du moi entraînée par le sentiment

d'avoir perdu l'objet » (Quinodoz, 1992). Cette séparation précoce marquera Zahra dans sa vie mentale et psychosexuelle. Elle tentera par le biais de relations douteuses entretenues avec des hommes qui ne l'aiment pas (un amant marié, un mari qui la méprise et un franc-tireur qui l'utilise) de se « différencier de sa mère ». Un processus dont Zahra semble anticiper l'échec en parlant de l'orange et du navel. Car si ce rapprochement évoque la fusion entre mère et fille, il ne faut pas oublier que l'orange empêche le navel de se transformer en une orange distincte, le navel résultant d'une mutation de l'orange.

Encore une fois, cette image de l'orange et du navel que Zahra emploie, tout au long du récit, opère comme un leitmotiv (Accad, 1990) qui signale une émancipation impossible dans l'ombre d'une « surmère » qui « comble ses propres carences affectives en assujettissant » sa fille à son emprise maternelle. La mère « dans sa position d'omnipotence » et « d'omniscience » enferme la fille dans un piège aliénant dans lequel l'enfant devient incapable de trouver son identité propre (Larivière 2007). Comme modalité de survie, la transmission entre mère-fille, bâtie sur la haine, va aider la jeune adulte à se détacher de la mère qui représente pour elle la perte de l'objet aimé « toujours décevant » (Dupuis-Gauthier, 2011).

Le corps prisonnier de la répétition morbide

La relation entre Zahra et sa mère repose donc bien sur une ambivalence de sentiments dominée par une haine et par une répétition pathologique. Il est ainsi possible de constater une sorte de reproduction du schéma mère-fille qui se transmet d'une génération à une autre, Zahra s'évertuant à faire revivre à sa mère ce que cette dernière lui a fait vivre. On observe ainsi « une sorte de déroulement du temps en boucle fermée » (Goldbeter-Merinfeld, 2003). Toujours selon Goldbeter-Merinfeld, « ce schéma n'est pas inéluctable, il ne s'instaure que lorsqu'une souffrance trop grande s'érige en obstacle à la possibilité de construire sa vie confortablement ; dans un tel cas, les ressources permettant de surprendre et de créer du neuf sont inaccessibles ».

Il est clair que l'amour que Zahra voue à sa mère ne tarde pas à se dissiper. Une fois par exemple, Zahra, en pleurs, chante la chanson que Šadya dédie à sa propre mère : « Ô toi la belle, ô aimée, plus chère que ma vie, plus chère que mon sang » (Al-Šayḥ, 1980, p.17).

Ses sanglots passent inaperçus car sa mère est occupée à chanter une berceuse à son amant. Ce parallèle entre la chanson de Zahra et la berceuse de la mère montre à quel point ces deux personnages sont loin l'un de l'autre. Une fois de plus, Zahra prend conscience non seulement qu'elle n'occupe pas une place

privilegiée dans les priorités de sa mère, mais qu'elle n'y figure même pas. En raison de son exclusion du noyau « familial » que la mère forme avec l'amant et auquel elle aurait souhaité participer, Zahra va être habitée par un sentiment de détresse et de culpabilité aliénante.

L'égoïsme de la mère est d'ailleurs souligné lorsqu'elle laisse son mari battre sa fille pour la forcer à lui dévoiler les relations extraconjugales de la mère. Loin de défendre sa fille, elle va en profiter pour tenter de s'échapper. Toujours dans cette même scène, lorsque Zahra essaie d'appeler à l'aide de la fenêtre, le père, croyant qu'elle tente de se jeter, va l'attaquer sauvagement. La mère se réfugie aux toilettes, tout comme Zahra le fera dans sa vie d'adulte, quand elle se sentira déprimée ou menacée, dans le cadre du cercle vicieux de la répétition. C'est à ce moment, par une astuce narrative, que Zahra va voir des épluchures d'orange qui n'ont pas séché encore ; l'orange symbolisant l'union rêvée mais qui semble à ce moment impossible entre la mère et la fille.

Lorsque Zahra apprend qu'elle est enceinte du franc-tireur, elle a envie de le dire à sa mère pour lui faire porter ce fardeau en espérant qu'elle sera atteinte de folie. Elle veut lui faire connaître la peur qui est générée par un être humain et non par les bombardements de la guerre. Elle veut transmettre à sa mère la peur qu'elle-même lui causait lorsqu'elles attendaient ensemble dans le noir. Elle veut lui faire vivre ce qu'elle a vécu : en d'autres termes, faire trembler sa mère et la rendre énurétique afin que tout le monde se moque, à présent, d'elle, comme sa mère prenait plaisir à la ridiculiser devant son amie et son amant.

L'ensemble de ces comportements maternels va saper toute tentative d'éclosion et d'épanouissement chez la fille. Car si la relation mère-fille est mise à jour dans Zahra, c'est bien essentiellement par le biais de l'ingénieuse astuce narrative, qui incite son personnage principal à dévoiler les recoins de ses rapports filiaux, à travers une analepse, à chaque fois que Zahra traverse une épreuve douloureuse dans sa vie ; comme pour faire remonter toutes les souffrances endurées par la fille à la déchéance de la mère. Prenons pour exemple la scène où Zahra, revenue une fois de plus en Afrique, pour tenter de sauver son union avec son mari Mâged, va œuvrer à l'organisation d'une soirée pouvant être assimilée à un renouvellement de leurs vœux de mariage. C'est devant tout le monde qu'elle va se comporter en hystérique. En effet, lorsqu'elle reçoit un bouquet de fleurs d'un couple d'amis de son époux, elle va le décortiquer, mettre les roses dans les poches des invités et demander ensuite de la colle pour décorer la photo de sa mère. Eclatant d'un rire hystérique, elle va tenter de mettre sur le poignet de la femme du couple d'amis un bracelet qu'il lui avait offert à l'occasion de son mariage.

On note aussi la répétition du désir à l'infini (se donner à l'homme marié même après s'être fait avorter, à deux reprises, puis retomber enceinte du franc-tireur, quitter l'Afrique pour y retourner, etc.), la répétition étant pour Freud, synonyme de morbidité.

Par ailleurs, les avortements répétitifs rappellent les fausses couches de la mère. Quand Zahra tombe enceinte du franc-tireur et décide, cette fois, de garder l'enfant, elle est tuée par les balles de ce dernier. Elle reproduit ainsi le schéma de sa mère qui perdait ses enfants, mais, dans son cas, sans jamais parvenir à enfanter. La souffrance qu'elle endure est telle que son corps refuserait de la faire engendrer à un autre être humain qui viendrait au monde, de peur que le cycle fermé n'emprisonne les générations à venir. On dirait une sorte de « tare héréditaire » semblable à celle des Rougon-Macquart de Zola, à laquelle les femmes de la famille de Zahra ne peuvent pas échapper.

Toujours dans un cadre redondant, l'idée de commettre un suicide tente Zahra pour la deuxième fois quand elle apprend qu'elle est enceinte du franc-tireur (avant de décider de garder l'enfant), la première étant à l'annonce de la conception d'un enfant de Mālik. En évoquant le suicide, une série de questions rhétoriques se dégagent : en effet, Zahra, seule au monde et solitaire, tente de se représenter la réaction de ses proches en apprenant la nouvelle : son frère sera-t-il plus préoccupé par ses butins de guerre ou son père blâmera-t-il sa mère ? « Pourquoi l'as-tu prise comme témoin de toutes tes turpitudes cette innocente sans défense, de Beyrouth à Damas et de Sofar à Nabatiyeh ? (Al-Šayḥ, 1980, p. 137).

Zahra semble rejeter sur sa mère la responsabilité de tout ce qui lui arrive, en concluant qu'elle n'aura même pas droit, lors de sa mort, à une photo d'elle qu'on accrochera en signe de deuil, à cause du scandale qu'aura suscité la nouvelle de l'enfant qu'elle porte en elle. Elle a surtout peur que l'adage « Tel père tel fils et c'est à la fille qu'on reconnaît la mère » ne vienne à l'esprit de son père lorsqu'il apprendra la nouvelle. Elle a peur d'être comparée à sa mère, source principale de ses souffrances, qu'elle place maintenant au bas de l'échelle éthique, sociale et morale.

Le corps violenté et la perforation de la peau : miroir d'une société mortifère

Zahra évolue surtout dans le Beyrouth ravagé par une guerre intestine sanglante. Le conflit détériore les valeurs humaines et met en scène les comportements viciés des partis : une corruption évidente, des idéaux fragiles, un fanatisme décevant et un abus de pouvoir excessif. Zahra va donc devoir se battre,

corps et âme, pour tenter de s'épanouir dans une société phallocrate et patriarcale qui ne cherchera point à l'épargner.

Pour sa mère, le mensonge est un moyen de défier le pouvoir patriarcal ; ne pouvant faire face à son mari autoritaire par le biais de la force physique, c'est par le mensonge et la déception que la mère va tenter d'exprimer sa supériorité et sa transcendance au pouvoir patriarcal.

Zahra fait référence à son père par la périphrase : « l'étranger du tramway » ou « l'homme à l'uniforme kaki de la compagnie des tramways ». Sa caractérisation est associée à la métaphore du « monstre ». Epaules larges, mi-homme, mi-dieu, avec des « poils noirs sur les épaules et sur la poitrine, pareils à des cafards » (Al-Šayḥ, 1980, p. 220), semblables aux « rainures d'un carrelage par où s'échappent mille espèces d'insectes », un regard suspicieux et haineux, une cicatrice remontant à un accident de tram et des poils du nez « pareils à ces épines qui griffaient les pieds des enfants au village » (Al-Šayḥ, 1980, p. 260). Sa peau rappelle celle d'un monstre velu balaféré.

Il incarne, par ailleurs, l'homme englouti dans une routine journalière avec un poste qui n'exige aucun effort intellectuel. Si sa froideur et le manque d'intérêt qu'il présente lui valent l'infidélité de sa femme, il n'en demeure pas moins qu'il terrorise sa famille. Lorsqu'il doute de la loyauté de sa femme, c'est en la rouant de coups avec sa ceinture « pareille à un serpent » (Al-Šayḥ, 1980, p. 260) qu'il va tenter de connaître la vérité et de la punir. Il joue ainsi, dans le cadre de la société patriarcale, le rôle du juge et du justicier, sans oublier celui de protecteur de la religion puisqu'il va demander à sa femme de jurer sa fidélité sur le Coran.

Il n'en demeure pas moins que sa figure autoritaire exercera sur Zahra, toute sa vie, une pression énorme, à tel point qu'elle se demande si la peur qu'elle éprouve constamment est physique ou morale. Car, avant tout, elle a peur de briser son image de femme posée, peu bavarde, dont les joues rougissent sans raison. Celle aussi d'une fille sérieuse qui veille jusqu'à minuit pour briller dans ses études. Car c'est ainsi que son père la décrit, avec fierté et orgueil, devant ses proches et voisins. Mais alors que Zahra évoque cette image, c'est sans transition qu'elle va se revoir nue, étendue, à la merci d'un homme qu'elle n'aime même pas et à qui elle n'arrive pas à dire non.

Est donc dépeinte dans le texte l'image d'un père froid et dénué d'intérêt, mais au fond de bonne nature, comme le montre l'attitude pacifique et réfléchi qu'il manifeste durant la guerre. Un père qui, par un attachement aveugle aux anciennes traditions, notamment celles afférentes à l'éducation d'une jeune fille,

va, doublé de l'égoïsme d'une mère, contribuer à la destruction de la vie de sa propre fille.

Trompé par sa femme et conscient de cet adultère, le père blessé, ou « l'étranger du tramway », en devient d'autant plus violent que sa « virilité » est meurtrie, mise à mal.

Avec lui, c'est le règne de l'incommunicabilité tant physique qu'affective. Face à ce père introverti, ceint par le silence et le tabou, sauf quand il s'agit de violence et de réprimandes, Zahra va devoir réagir. Elle le fera par le biais de la démythification du père aussi. Brusquement, pendant la guerre, elle remarque à quel point il est vieux. Même en pleine force, lorsqu'il roue sa mère de coups, Zahra n'arrive pas à définir le sentiment qui s'empare d'elle. Elle ne sait pas s'il s'agit de peur ou de pitié. Ces sentiments signifient, qu'aux yeux de sa fille, le père a perdu tous ses attraits, son charisme, son autorité et donc son pouvoir. Il devient alors psychanalytiquement symbole d'impuissance. Il est donc démenti dans sa virilité, car il est trahi par la mère, et dans ses qualités intellectuelles par le travail routinier qu'il exerce. C'est une sorte d'ombre menaçante dans la demeure familiale. Zahra exprimera cette impression d'impuissance clairement lorsqu'elle connaîtra son premier orgasme entre les bras du franc-tireur Sāmī : « Mon père surgissait devant moi mais il paraissait maigre à présent, sans poils sur la poitrine, sans moustaches à la Hitler, sans chaîne de montre barrant son pantalon. Sa taille gigantesque, sa force n'étaient plus pour moi les symboles de la puissance vengeresse comme au temps où il frappait ma mère. Sa voix n'éclatait plus comme un tonnerre menaçant » (Al-Šayḥ, 1980, p. 242).

Prise entre une mère dévalorisée et un père omnipotent et symboliquement impuissant, Zahra s'érige en « Bâtard » selon la terminologie freudienne (Freud, 1974). Elle se venge ainsi de sa mère et défie son père à travers la transgression des valeurs inculquées par une société sexuellement refoulée : en effet le rapport garçons-filles se trouve dégradé, réduit à une sexualité déterminée par la domination masculine, et sacrifiant la fille.

Zahra bafouée ainsi dans son intimité d'enfant est, sur le plan psychanalytique, une orpheline. Situation aliénante qui la fait sombrer dans une sorte de folie après avoir essayé de s'ériger en « Bâtard ». Le premier critère de définition du type du « Bâtard » est la dévalorisation de la mère. En brossant le portrait de sa mère, Zahra révèle la trahison et la déchéance de celle qui a trompé son mari et abandonné son enfant. Marthe Robert le souligne d'ailleurs clairement en affirmant que la mère perd sa sainteté lorsqu'il semblerait qu'elle trahit son enfant en se donnant à un autre homme.

La mère tombe alors dans l'avalissement. Or déprécier la mère revient à porter un jugement sur le père qui l'a choisie, c'est se mesurer à lui pour le défier, le dépasser et le supprimer ultérieurement. Zahra craint donc réellement son père, mais elle ne va pas lésiner sur les moyens pour le défier en cachette. Elle va donc chercher à l'atteindre, à le secouer, à l'offusquer et à le scandaliser, comme pour lui faire prendre conscience que son image de père tout-puissant est détruite. Elle va agir, au travers de ses déboires sexuels, ses avortements et la perforation de son visage boutonneux. La transgression par le passage à l'acte traduit la mise au jour de la personnalité individuelle qui cherche à se libérer de l'emprise du père.

La mère ayant été dépréciée et le père évincé, le type du « Bâtard » aura procédé, de cette manière, à un règlement de comptes avec ses parents, en brandissant ses propres armes de combat. Zahra est donc l'entreprise du Bâtard, l'entreprise d'émulation visant à supplanter le père en le défiant et en faisant fi de ses valeurs.

Zahra exprime alors sa rancœur face à une mère qui voulait disposer de sa fille en la frappant de sa propre fatalité, comme pour la figer dans une mort symbolique. Une rancœur qui a commencé, comme nous avons pu le constater, par le déni de son corps avec le sevrage de caresses, d'affection et de liens charnels dont la mère réservait toute la tendresse à son amant.

Face à l'adultère de la mère et à la tyrannie du père, Zahra finit par faire, sur le plan psychanalytique, le deuil de ses parents : il se symbolise sur le plan de l'objet par la rencontre avec le franc-tireur. C'est ainsi qu'elle tente de surmonter sa ruine sentimentale et sa désastreuse séparation avec la mère. Voulant se rebeller en défiant l'autorité parentale et en s'émancipant sexuellement, Zahra, paradoxalement, ne réussira qu'à cumuler les échecs. Elle assistera selon ses propres termes en « spectateur » et en « témoin » à sa défloration, à ses deux grossesses et à ses deux avortements, tous, signes des violations de son corps.

Il convient de signaler, dans ce contexte, que l'angoisse de castration dans le complexe d'Œdipe féminin s'accompagne souvent de l'angoisse de viol, comme chez Zahra donc qui a toujours le sentiment que son corps est violenté, en l'occurrence par son cousin, son oncle et son mari.

Hāšim, l'oncle maternel de Zahra, se crée au sein de son parti politique une raison d'être aussi éphémère qu'illusoire qui lui permettra de se projeter en (faux) héros après sa fuite vers l'Afrique.

Rejeté par son pays qu'il idéalise à travers un discours lyrique empreint de nostalgie, cet « homme d'une cause » (Al-Šayḥ, 1980, p.55), voit en Zahra, fille de sa sœur Fāṭima, le seul espoir, le seul lien avec son pays qui soit susceptible de

mettre un terme à sa solitude. Selon Sabah Ghandour (Ghandour, 2002), l'oncle projetterait sur Zahra l'image d'un Liban idéalisé comme le fera ultérieurement l'époux de Zahra. Ainsi en dépit de sa laideur, la peau de Zahra est désirée car elle ne représente plus une simple femme mais tout un pays. Dans ce même esprit, Adams parle du roman allégorique chez Histoire de Zahra, car elle estime que Zahra représente le Liban avec l'éruption de son acné qui annonce la guerre, les violations de son corps qui indiquent les violences de la guerre et sa mort prophétisant celle du Liban.

Or, une nouvelle déception attend l'oncle car il ne saura pas s'y prendre avec sa nièce : Zahra est distante, le fuit, refuse qu'il déverse son flot de tendresse déplacée sur elle et lui adresse souvent des reproches.

On relève la pathologie de la sexualité omniprésente, jamais intégrée, au point qu'il cherche justement à abuser de sa nièce, son seul lien avec le pays à l'égard duquel il éprouve une douloureuse nostalgie doublée d'une idéalisation.

Le surplus de tendresse de l'oncle (il la réveille tous les matins, il lui tient la main au cinéma, etc.) dérange Zahra et lui rappelle le souvenir de son cousin qui essayait de la toucher alors qu'elle était plus jeune. Il est possible de déceler à travers la tentative du cousin le premier signe de la violence masculine contre le corps de Zahra, en dépit de la présence du grand-père qui dormait à côté d'elle. Le grand-père qui ne s'est pas réveillé pour la protéger est la seule figure patriarcale que Zahra aime et respecte. Son incapacité à la protéger va remettre alors en question le rôle de « protecteur » que sont censés assumer les hommes de la famille. Par cette tentative d'inceste, on peut, à partir de la définition donnée par Yves-Hiram L. Haesevoets (Haesevoets, 2003) anticiper les retombées que cet abus sexuel d'un enfant aura sur la vie de Zahra, d'autant plus qu'il est perpétré par un membre de la famille. « Bien que la personnalité de l'enfant abusé ne se réduit pas à une vignette clinique, elle peut se résumer comme étant celle d'un enfant clivé, résigné à l'inceste, qu'il accepte comme son destin, et tentant vaille que vaille de vivre à côté, comme l'enfant de la guerre, mais avec en plus, la vague impression d'être responsable de la chute des bombes ».

En outre, la curiosité de l'oncle et son manque de respect de la vie privée - puisqu'il tente de lire son journal intime - va priver Zahra de l'écriture, l'un des rares plaisirs qui lui reste pour laisser libre cours à ses sentiments.

Pendant la guerre, même Ahmad, le frère favorisé de Zahra sombre dans la déchéance et va jusqu'à se masturber devant sa sœur, pratiquant ainsi une autre forme de violation du corps de Zahra.

Le mariage de Zahra, censé être salvateur, sera, quant à lui, soldé par une nouvelle déception du corps. Sa relation physique avec son mari est d'ailleurs toujours liée à une métaphore péjorative. Chaque fois qu'il s'approche, un froid glacial s'empare de sa peau, un froid incarnant une réminiscence qui s'apparente à celui qui la prenait lorsqu'elle se cachait avec sa mère qui attendait son amant. Elle a l'impression que des escargots rampent en elles, laissant derrière eux un froid insoutenable. Une autre métaphore traduisant l'état pathétique de Zahra en Afrique figure également dans le texte. Celle de l'eau salée dans laquelle sont immergés les yeux de Zahra chaque fois qu'elle tente de les ouvrir, image typiquement symbolique de l'angoisse de castration, laquelle est le propre acte du père. Toutes les fois qu'elle les ferme, c'est l'image de son père en costume kaki et avec sa moustache hitlérienne qui prend le dessus. Sans compter les images de sa mère avec l'autre homme, celles de son cousin incestueux pour finir avec celles de son mari « cet étranger » qui ne connaît rien d'elle, car elle n'arrive pas à lui parler, leur mariage n'étant pas basé sur le dialogue ou la complicité. Eveillée ou endormie, Zahra est attaquée de tous les côtés. Elle a des envies meurtrières contre elle-même : elle veut brûler sa peau ou s'achever à coups de couteaux.

Il est clair que Zahra ne s'aime pas ; elle se trouve laide et sa mère y est pour quelque chose. Elle n'hésite pas à se moquer d'elle avec son ami et même avec son amant. Elle part avec lui d'un rire sarcastique et surtout complice, par exemple, lorsqu'elle Zahra avait essayé des chaussures à talons hauts trouvés au bord de la plage. Ce rire fera naître chez Zahra des sentiments mêlés de honte, d'étrangeté, de solitude et de confusion. Les talons hauts, symboles de féminité, semblent, selon la mère, ne pas aller à Zahra. C'est ainsi petit à petit que Zahra va perdre confiance en elle au point de déclarer qu'elle est loin de ressembler aux autres filles.

Plus tard, lorsque sa fille rentre chez elle, dégoulinante d'eau, après avoir pensé au suicide, la mère et la voisine se moquent de son apparence. Zahra renoncera alors à raconter à sa mère qu'elle est enceinte, car elle imagine que cette dernière ne croira pas qu'un homme ait pu la désirer.

La guerre réduit son complexe d'infériorité engendrée par son physique ingrat. Elle dort à poings fermés et se reconforte à l'idée de savoir que son sort est pareil à celui des jeunes beautés mondaines qui s'affichent dans les magazines. Pour elle, la guerre est salvatrice car elle a placé tous les citoyens sur un pied d'égalité. Il n'y a plus aucune différence entre les riches et les pauvres, ainsi que les beaux et les laids. Les valeurs deviennent plus tolérantes. Zahra peut enfin se considérer comme appartenant au sexe féminin. Elle va même pouvoir se comparer à la fille persane splendide d'un tableau accroché chez elle, qui l'a longtemps fascinée.

Avec le franc-tireur qu'elle rencontre à cette époque, elle connaît l'extase pour la première fois, ce qui efface les craintes antérieures, à tel point que son père va lui apparaître sans les caractéristiques qui la terrorisaient. Elle se sent enfin assez bien dans sa peau pour avoir un orgasme. Elle va oublier l'amant de sa mère, son oncle « collant », la petite salle de bains qui lui servait de refuge, le corps de son époux qui « l'empoisonnait », le garage bruyant de Mâlik et les avortements chez la vieille infirmière. Elle oublie ainsi les démons d'un passé se résumant à une famille opprimante et à une fausse conception de la sexualité libératrice. Elle pousse un cri libérateur qui « a jailli comme un volcan crache des flammes et de la lave » (Al-Šayḥ, 1980, p. 243). « Mon cri portait en lui toute la douleur et tout le malheur des jours où je me recroquevillais dans un coin, toujours un coin, ou dans la salle de bains, emprisonnant mon corps et mon âme » (Al-Šayḥ, 1980, p. 247).

Pendant cette relation, une autre image apparaît dans le texte : l'allégorie de l'arbre dans un monologue intérieur de Zahra qui supplie et implore le franc-tireur de la sauver. Elle se compare à un arbre dont les branches, les feuilles et le tronc sont morts. Les abeilles et les insectes en ont fait une forteresse abandonnée. Les racines de l'arbre s'étendent sous le sol et empêchent les racines des autres arbres de s'y approcher (Al-Šayḥ, 1980, p. 109). Cette figure évoque la mort de l'âme de Zahra autour de laquelle rôdent, tels des vautours, tous les vices du désintérêt, de la laideur, de la peur, de la folie, de la torpeur, des complexes et de la sexualité dépourvue de désir. Les racines, elles, indiquent un passé douloureux qui empêche quiconque de s'approcher de cette Zahra solitaire.

Mais c'est pourtant avec ce franc-tireur qu'elle a trouvé la mort. Elle a vu des arcs en ciel, lorsque sa dernière heure a sonné, signe libérateur d'une vie triste où elle n'a connu que souffrance, rejet et répulsion mais où a éclos aussi une brève émancipation. Elle meurt en voulant se trouver dans une chambre chaude aux côtés de sa mère (nouvelle irruption de la béatitude intra-utérine, signe d'un désir qui ne s'est jamais réellement éteint). Dernière volonté contradictoire puisque sa mère a été à l'origine de toute cette décadence psychique, en abandonnant sa fille quand elle avait le plus besoin d'elle, même dans la mort. Mais Zahra s'arrogue un droit qui confirme sa transcendance à l'oppression dont elle a été victime : celui de raconter sa propre vie et même sa propre mort, un exploit qui lui survivra.

Conclusion

Ce roman retrace donc essentiellement le parcours de Zahra où la peau occupe une place de choix : une enfance marquée par une relation pathologique avec sa mère, une pratique sexuelle douteuse qui découle de cette relation malsaine, et une mort qui se caractérise par une écriture posthume.

Or, à l'origine de ce parcours, il y a des facteurs d'ordre social et familial avec un mariage forcé dont la mère essaie de s'échapper par le mensonge (une relation clandestine) et un père blessé dans sa virilité. Tout ceci s'inscrivant dans une société sexuellement refoulée, puis débouchant sur une frustration politico-idéologique doublée d'une fausse image d'héroïsme et d'une idéalisation de la patrie qui conduit à une forme d'inceste (l'oncle de Zahra), une volonté d'ascension sociale par le mariage (Māged) et une violence refoulée que déchaîne la guerre et démultipliée par l'inhibition sexuelle et le sentiment de supériorité masculine (le franc-tireur).

Zahra incarne donc ce passage douloureux mais déterminé de l'enfance à l'âge adulte, d'une dépendance familiale aliénante à la liberté individuelle. L'histoire de Zahra est celle d'un être qui n'est pas bien dans sa peau, qui lutte pour s'affirmer et qui relate sa vie et la recrée en se recréant, en racontant une histoire unique avec ses vicissitudes, ses aspirations, ses souffrances, ses déconvenues et ses traces indélébiles, mais surtout ses messages d'espoir. Car la véritable vengeance de Zahra est de devenir une voix. L'histoire étant un ensemble d'événements mis en récit, selon la terminologie de Genette, l'acte littéraire qu'accomplit Zahra symbolise sa revanche. Le non-dit vécu est la fiction couchée sur le papier qui permet à Zahra, dans un environnement sordide et opprimant, de ne pas y laisser sa peau, voire de la sauver en relatant sa propre mort.

Références

- Accad, E. (1990). *Sexuality and War: Literary Masks of the Middle East*. New York: New York University Press.
- Adams, A.M. (2001). Writing Self, Writing Nation: Imagined geographies in the fiction of Hanan al-Shaykh. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 20 (2), 201-216.
- Al-Šayḥ, H. (1980). *Ḥikāyat Zahra*. Beyrouth: An-nahar.
- Bozormenyi -Nagi, I. & Spark, G.M. (1973). *Invisible Loyalties*. U.S.A.: Harper & Row.

- Dolto, F. (1988). *Libido féminine*. Paris : Presses-Pocket.
- Dupuis-Gauthier, C. (2011). Au cœur de la relation entre mère et fille : quelle transmission pour la haine. *Champ psy*. 60 (2), 125-140. doi:10.3917/cpsy.060.0125.
- Freud, S. (1961). *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot.
- Freud, S. (1974). *Névrose, psychose et perversion*. Paris : PUF.
- Fruits et Légumes du marché: Orange*. (2010). Sorbonne Université: Biologie et Multimédia. UFR des sciences de la vie. Récupéré de <http://www.snv.jussieu.fr>.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil. « Poétique ».
- Ghandour, S. (2002). Hanan al-Shaykh's Hikayat Zahra: A Counter-Narrative and a Counter-History. In L. Suhair Majaj, P. W. Sunderman & T. Saliba (Eds.), *Intersections: Gender, Nation and Community in Arab Women's Novels*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Goldbeter-Merinfeld, E. (2003). Mère et fille : la répétition et la surprise. *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratique de réseaux*, 301 (I), 58-73. doi: 10.3917/ctf.030.0058
- Haesevoets, Y-H. (2003). *L'enfant victime de l'inceste. De la séduction traumatique à la violence sexuelle*. Bruxelles : De Boeck Université. « Oxalis ».
- Houel, A. (1999). *L'adultère au féminin et son roman*. Paris : Armand Colin. « Nouveaux en psychanalyse ».
- Larivière, A. (2007). La mère sous la peau / Fusion mère-fille. S'en sortir ou y laisser sa peau de Doris-Louise Haineault. *Spirale*, 214, 50-51.
- Quinodoz, J.M (1992). *La solitude apprivoisée*. Paris : Edition Brochée. Presses Universitaires de France.
- Robbe-Grillet, A. (1984). *Les Romanesques: I. Le Miroir qui revient*. Paris : Les Editions de Minuit.
- Robert, M. (1972). *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Grasset.
- Saliba-Chalhoub, N. (2009). *Vies et miroirs de vie*. Kaslik : PUSEK.
- Théry, C. (2000). Annick Houel: L'adultère au féminin et son roman. *Recherches féministes*, 13 (1), 182-185. <https://doi.org/10.7202/058086a>
- Who put the Navel in Navel Orange?* (2009). Récupéré de <http://www.npr.org>.

Et si je te prenais ta peau . . . ?

Approche sémiotique de la métamorphose de la peau dans quelques contes maghrébins

El Mostafà CHADLI
Université Mohammed V – Rabat

Résumé

Notre approche de la métamorphose des actants du récit (peau ou apparence physique) s'inscrit dans le cadre de la sémiotique narrative et discursive de l'École de Paris. Sémiotiquement, les métamorphoses enregistrées, au niveau de la trame narrative, sont des transformations d'état, où l'on passe d'un état de disjonction (avec sa peau initiale ou son apparence première) à un autre état de conjonction (une deuxième peau ou une autre apparence) ou le contraire, c'est-à-dire qu'on évolue d'un état de conjonction (avec son identité et sa physionomie premières) vers un état de disjonction (perte complète ou partielle de l'être ou de l'aspect physique). Projetées sur le carré sémiotique de la véridiction, les métamorphoses révèlent l'état véridictoire de la transformation subie, laquelle touche le paraître des personnages héroïques, tout en réaffirmant, *a contrario*, leur être profond irréductible.

Sur le plan anthropologique, les métamorphoses, articulées autour de l'opposition lévi-straussienne de Nature/Culture, sont vécues par les protagonistes comme un rite initiatique, au sein duquel le personnage héroïque passe de la Culture (régie par des règles et convenances) à la Nature (côté sauvage), puis de celle-ci, une fois transformé et revivifié, il accède, de nouveau, à la Culture.

Mots-clés : Conte ; Maghreb ; transformation ; métamorphose ; peau.

Tout d'abord, l'approche préconisée, pour analyser la manifestation de la métamorphose dans le conte maghrébin, s'inscrit dans le cadre de la sémiotique narrative et discursive de l'École de Paris (Coquet, 1982). Ensuite, il est à rappeler qu'un conte, quel que soit le genre ou le type auquel il appartient, est un récit étonnant de changements, d'altérations et de modifications qui affectent les êtres et les choses, ainsi que leur environnement pour une durée indéterminée. Le conte merveilleux, en l'occurrence, notre conte de prédilection, n'échappe pas à la règle et confirme cette tendance narrative lourde. Il faudrait dire, ensuite, que le merveilleux du conte est un monde homogène d'un ensemble ouvert de possibilités narratives, en fonction de l'imaginaire profond qui sous-tend de tels récits dans une aire géographique et culturelle donnée et de la vision, explicite ou non, de l'énonciateur-narrateur.

Il est à noter, de prime abord, que la majorité des rôles héroïques mis en avant par l'énonciateur-narrateur est assumé par la gent féminine et ce, dans un univers axiologique dominé par les hommes. Les exemples foisonnent, que ce soient les contes de la *Jeune fille marquée par le couteau*, de *Hina*, de *La cigogne*, de *Taâban*, de *Wdi'a*, d'*Ejjouhar*, d'*Aïcha la débrouillard*, d'*Une Jeune fille bien élevée* ou encore de *La jeune fille qui naquit d'une pomme*. Seul le conte du *Prince crapaud* fait exception à cette tendance de la féminisation du sujet héroïque. En effet, le conte, loin d'être le reflet statique d'une société traditionnelle, offre une autre vision du réel et s'érige parfois comme un modèle sociétal alternatif avec la montée au sommet de la connaissance, du savoir-faire et du pouvoir de la femme.

Il est avéré qu'entre une situation initiale, décrite dans un espace premier, connu et familier, caractérisé par une certaine stabilité, et une situation finale, exécutée dans un espace étranger, voire étrange, bien de choses ou d'événements se sont produits, impliquant des évolutions, volontaires ou involontaires, des drames, souvent insurmontables, des prouesses héroïques et des solutions inédites qui ramènent, souvent, les pendules à l'heure ! Il y a toujours une solution inespérée initiée et finalisée par un *Deus ex. machina*, pour reprendre l'expression d'un dispositif dramaturgique. La résolution finale repose inmanquablement sur des fondamentaux de justice et de bonne moralité, où les bons sont toujours récompensés et les méchants sévèrement punis. La fin doit être heureuse, car portant en elle le germe de l'espoir, avec cette vérité, venue des fonds des âges, à savoir, que ce que le bon Dieu fait, il le fait bien !

1 Le corpus de contes

Notre corpus, avec ses données textuelles et discursives, est constitué de trois recueils attestés de contes merveilleux maghrébains. Les recueils de contes

berbères de Laoust et les contes populaires, de langue arabe, de Chadli disposent de textes originaux transcrits de l'amazigh ou de l'arabe marocain, ainsi que l'exposé des conditions de collecte. Par contre, le recueil de contes marrakchis de la doctoresse F. Legey est directement rendu en français, sans l'aide de traducteur ou de traductrice.

À ce propos, nous avons le témoignage de Legey qui affirme ceci : « J'ai recueilli tous ces contes à Marrakech. Plus heureuse que nombre de folkloristes qui ont dû s'adresser à des intermédiaires, j'ai fait ma récolte directement dans les principaux harems de Marrakech, sur la place Jâma' el-Fna', auprès des conteurs publics ou dans mon cabinet, où venaient s'asseoir et causer Si El-Hasan ou Lalla 'Abbouch. Je transcrivais ces contes en français, au fur et à mesure qu'ils m'étaient contés et, ensuite, pour être bien sûre de n'avoir fait aucune erreur d'interprétation, oublié aucune expression particulière, je les redisais à mon tour en arabe à mes conteurs. Je puis donc affirmer que la version que je donne est aussi près que possible du conte entendu » (*Contes et légendes populaires du Maroc*, 2010).

Quant au recueil de contes maghrébins d'Algérie, il a été rassemblé par un groupe d'amis algériens de l'auteur et mis en français par Ghalem Baroud et Jose-Marie Bel. En voici les intitulés, les auteurs et les dates de parution :

- *Contes et légendes populaires du Maroc*, Doctoresse F. Legey (1926)
- *Contes Berbères du Maroc*, Émile Laoust (1949)
- *Contes d'Algérie*, Ghalem Baroud et Jose-marie Bel (1985)
- *Contes populaires de Maknassa (Maroc)*, El Mostafa Chadli (2006).

Les extraits qui vont suivre ont été sélectionnés, sur la base du critère de transformation, transformation d'état ou de faire, pour les besoins de l'analyse narrativo-discursive que nous allons mener dans le cadre de la sémiotique textuelle d'A.J. Greimas et de J. Courtès. Ces extraits textuels sont pris, dans leur grande majorité du corpus des *Contes populaires de Maknassa* (contes IV, IX, XIII, XV, XVI, XVIII, XX et XXI), complétés du reste par des récits de Laoust (conte CXIX, *Il voulait épouser une jeune fille bien élevée*), de Legey (conte VI, *Histoire de la jeune fille qui naquit d'une pomme*) et de Baroud-Bel (conte II, de la section dite Contes de l'Oranais, *Le Prince Crapaud*).

En voici l'échantillonnage détaillé :

• **Conte IV – Une marque par le couteau**

- (1) La fille grandit. Son père lui acheta une esclave avec sa fille. Un jour, les nouvelles parvinrent au sultan qui vint demander sa main. On conclut le mariage. Son père fit célébrer le mariage dans son pays puis envoya sa fille accompagnée seulement de l'esclave et de sa fille. *Les gens d'alors avaient la foi et étaient d'un naturel confiant.* Ils se mirent en route. Ses marraines, quant à elles, lui mirent l'âme dans une perle. L'esclave était au courant. Elles marchèrent longtemps et arrivèrent dans une forêt. L'esclave et sa fille enlevèrent à la jeune fille sa perle, ses yeux et ses habits, puis la lâchèrent dans la forêt. L'esclave habilla alors sa fille et l'emmena au sultan.
- (2) Elle gardait la perle suspendue à son cou durant toute la journée et la nuit, elle la déposait. Au moment où elle la déposait, la jeune fille se levait et sortait. Un jour, un bûcheron la découvrit, et l'emmena chez lui. Elle était couverte de blessures, la famille du bûcheron la soigna. Peu après, l'esclave s'endormit et la fille se réveilla. Elle leur conta toute son histoire et leur dit : « – ô sidi, Dieu vient de vous enrichir ! Prends ces perles qui tombent de ma bouche ! » Ils lui apportèrent de l'eau pour se laver les mains et l'aloise commença à tomber de ses mains. Le bûcheron lui dit alors : « – Demain, je vais passer devant le palais du sultan avec ce poisson en criant : « – Voici l'aloise hors saison. » Quand la fille de l'esclave m'en demandera, je lui dirai que je l'échangerai contre des yeux arrachés ! »
- (3) Sitôt qu'elle le prit dans ses bras pour le dorloter, il lui enleva la perle. Quand elle voulut la lui reprendre, le sultan lui dit : « Laisse-la lui, si tu veux des perles, on t'en donnera ». Dès que le garçon prit la perle, sa mère se réveilla. Lorsque le sultan revint avec l'enfant, il trouva la jeune mère réveillée. Elle prit alors la perle, la suspendit à son cou et lui conta toute son histoire avec les deux esclaves, puis lui dit : « Je veux que l'esclave et sa fille souffrent comme elles m'ont fait souffrir ». Le sultan fit venir la mère et le père de sa jeune épouse. Ils vécurent tous dans le bonheur après avoir retrouvé la sérénité.

• **Conte IX – Hina ô Hina ...! (2)**

- (4) Arrivés aux portes d'une ville, ils rencontrèrent deux corbeaux qui se disputaient. Quand ils s'en approchèrent, les deux corbeaux devinrent des hommes.

« – Viens mon frère, l’ogre nous a avertis ! dit Hina à son cousin.

– Qu’est-ce qu’il à nous conseiller ? Deux hommes s’entretenant et nous devons les laisser ! répliqua le jeune homme décidé à les séparer.»

Sitôt qu’il descendit de son cheval, un des deux le prit et l’avala lui et son cheval, puis ils s’envolèrent et disparurent.

Hina, quant à elle, se cacha jusqu’à ce qu’elle vît un berger accompagné d’une chienne. Elle prit la chienne, lui enleva la peau, s’en vêtit et entra ainsi dans la ville derrière le troupeau. Elle élut domicile dans la niche des lévriers dans la maison du sultan.

(5) Il partait et revenait la nuit suivante. Hina attendait jusqu’à ce que tout le monde s’endormît pour enlever cette peau de chienne, se laver et peigner sa magnifique chevelure.

(6) Une nuit, le fils du Sultan sortit la nuit et l’aperçut en train de peigner ses cheveux. Il vit alors la peau à côté d’elle. Dieu l’avait dotée d’une grande beauté ! Il partit aussitôt dire à sa mère :

« – Je veux épouser cette levrette !

– Mon fils ! Est-ce que tu es devenu fou !?

Je ne veux rien savoir ! Trancha-t-il »

La mère alla voir son père et l’en informa.

« – Je n’ai que lui au monde. S’il veut épouser la levrette, qu’il la prenne pour épouse ! lui dit le sultan.»

(7) Le mariage fut célébré en famille. Pendant ce temps, esclaves, et servantes se moquaient du fils du sultan. Après la petite cérémonie, il vint dire à la levrette : « Si tu n’enlèves pas cette peau, je te tuerai ! » Il prit une petite branche et la frappa. Hina ôta alors la peau et laissa apparaître ses charmes – *Louange à Celui qui la créa et la façonna !* Elle se leva et partit au hammam, se lava, fit sa toilette et devint toute resplendissante.

(8) Le cousin du fils du sultan dit alors à ses parents : « - Je veux moi aussi épouser une levrette ! »

• **Conte XIII – *La Cigogne***

- (9) On raconte qu'une femme pauvre, qui n'avait pas d'enfants, fit un jour à Dieu une demande impie : ce jour, alors qu'elle se trouvait sur la terrasse, elle vit une cigogne en train de nourrir ses petits et elle dit : « – Mon Dieu, tu as donné à toutes tes créatures le bonheur d'avoir des enfants ! ô Dieu ! Donne-moi même une cigogne ! » Dieu exauça sa prière : elle devint enceinte et mit au monde une cigogne. Dès qu'elle naquit, elle monta à la terrasse.
- (10) Un jour, dit-on, alors que le fils du sultan faisait boire son cheval près de la source, elle descendit et posa son vêtement sans se rendre compte de la présence du jeune homme. Elle était d'une grande beauté – Louange à Celui qui la créa et la façonna ! Elle avait une longue et magnifique chevelure qui la couvrait entièrement. Le jeune homme se cacha jusqu'à ce qu'elle eût fini de se baigner. Elle remit son vêtement et s'envola.
- (11) Voyant leur fils décidé, les parents, allèrent donc demander la main de Cigogne et firent célébrer le mariage.
- (12) Chaque soir, Cigogne venait et s'endormait auprès de son époux, le laissant caresser son plumage. Elle attendait qu'il s'endormît pour sortir manger et peigner ses longs cheveux.
- (13) Un jour, il se réveilla, et ébloui par sa beauté, il se leva, prit son vêtement et le brûla : « – Tu m'as brûlée par le feu rouge ! Tu m'as brûlé par le feu rouge ! Criait-elle pendant que son vêtement brûlait » Le fils du sultan fit appeler ses beaux-parents et célébra une seconde fois la fête de noce.

• **Conte XV – *Taâban***

- (14) La nuit tomba et Aïcha alla se cacher sous la chaise puis s'endormit. Taâban arriva et s'assit, il mit un sein sur l'épaule droite, puis l'autre, sur l'épaule gauche. Aïcha se leva et commença à têter. Il ne s'était pas aperçu de sa présence. Dès qu'elle le mordilla, il lui dit : « – Qui a fait couler mon lait entre ses dents ? Dieu m'est témoin ! Si mon lait n'a pas coulé entre ses dents, je jure de faire de sa chair une bouchée et de son sang, une gorgée et de ses os, un cure-dent ! »
- (15) – Ce n'est que moi, oncle Taâban. La femme de mon père m'a battue et m'a obligée à lui apporter des légumes de ton verger. Quand

j'ai fini de lui donner les légumes, elle m'a dit : « Reste pour que Taâban te mange ! »

– Reste ma fille, que la paix soit avec toi ! Aucun mal ne t'arrivera, la rassura Taâban, tu seras comme ma fille ! »

• **Conte XVI – Wdi'a**

(16) Au bout de plusieurs jours de marche, la jeune fille finit par épuiser la charge de « cauris ». Quelque temps après, ils parvinrent à une source noire, dès qu'on s'y lave, on devient tout noir. À côté, se trouvait une source blanche, sitôt qu'on s'y lave, on devient tout blanc. L'esclave obligea Wdi'a, la jeune fille, à se laver avec l'eau de la source noire, et elle devint toute noire, puis la servante Mbarka, qui était noire, se lava avec l'eau de la source blanche, et devint blanche.

(17) « – Mes frères, leur déclara-t-elle, je ne suis pas une esclave ! C'est moi qui suis votre sœur. Voilà ce que Mbarek et sa sœur m'ont fait subir. »

Elle leur raconta toute l'histoire puis les emmena aux deux sources. La jeune fille retrouva sa couleur et Mbarka reprit la sienne. Les frères tuèrent les esclaves et restèrent auprès de leur sœur.

(18) Wdi'a se mit à marcher sans but précis dans cette forêt touffue. Elle découvrit une fosse très grande et s'y cacha. Les serpents sortirent de sa bouche et commencèrent à jouer avec elle, mais elle ne cessait de pleurer à chaudes larmes. Un jour, les chameaux du sultan qui passaient par là, entendirent les gémissements de Wdi'a. Les bêtes refusèrent de manger et de boire. Le sultan, étonné par leur comportement, décida de les accompagner. Il partit et entendit les plaintes et les gémissements, quand il se pencha, il aperçut Wdi'a !

• **Conte XVIII – Ejjouhar**

(19) La jeune femme prit des provisions pour le voyage et s'en alla après avoir pris le soin de fermer sa porte à clé. Après un long périple, elle trouva un berger aux portes d'une ville. Elle échangea ses habits contre les siens, lui donna de l'argent et lui demanda d'égorger un mouton dont elle prit les tripes qu'elle fit sécher et s'en couvrit la tête puis continua sa route.

Elle lui appliqua le remède et resta auprès de lui jusqu'à ce qu'il fût complètement

rétabli puis dit aux proches d'Ejjouhar : « – Je dois partir maintenant. »

(20) Ils essayèrent de la retenir en lui offrant de l'argent et de l'or, mais elle ne prit que la bague d'Ejjouhar et prit la route du voyage. Elle retourna chez elle et resta à attendre.

• **Conte XX – *Celle qui est vêtue de sa chevelure***

(21) La pauvre jeune femme vécut avec le sultan El Ferdi. Ce sultan restait éveillé pendant un an et dormait toute une année. Il prenait pour oreiller le genou de la jeune femme et se couvrait de sa longue chevelure, puis s'endormait.

(22) - Ma mort est difficile ! Lui expliqua-t-il. Le jour où je mourrai, les montagnes et les arbres tomberont ! Vois-tu ces montagnes qui sont en face de nous, elles entourent un étang. Le fils d'Adam doit apporter deux taureaux, l'un noir et l'autre blanc, il doit les égorger et les jeter dans cet étang, une poule à sept têtes en surgira alors. Lorsqu'il coupera la première tête, un peu de froid va me pénétrer ; à la deuxième, je sentirai un tremblement, à la troisième ; mon corps va s'alourdir ; à la quatrième, je ne pourrai plus me lever ; à la cinquième, je tomberai par terre ; à la sixième ; je fermerai les yeux, et à la septième, il y a un cheveu, s'il ne le coupe pas, mon âme quittera mon corps, mais s'il le coupe, je redeviendrai comme avant ! »

• **Conte XXI – *Aïcha la débrouillarde***

(23) C'est, dit-on, la femme d'un sultan qui n'avait pas d'enfants. Un jour, elle monta sur la terrasse et là, elle trouva un petit serpent en train de jouer sur le mur.

« - ô mon Dieu, dit-elle, Tu as comblé de joie le serpent et l'oiseau, tandis que moi, Tu m'as privée de la joie d'avoir des enfants ! Ô mon Dieu, accorde-moi même un petit serpent comme celui-ci ! »

Le Dieu miséricordieux exauça ce vœu et la femme du sultan devint enceinte. Le jour de l'accouchement, le serpent qui se trouvait dans son ventre tua la sage-femme.

(24) serpent vit la fête et les gens et sut qu'on l'avait marié, il enleva une peau à la première tenture, la deuxième à la seconde tenture, et ce, jusqu'à la septième. Il en sortit alors un jeune homme qui ne pouvait se prévaloir sur Celui qui le créa ! Après la nuit de noces, il dit à son épouse : « – Ne dis rien à personne ! Ma mère a fait un vœu impie et Dieu le lui a exaucé ! ». Aïcha garda le secret.

(25) Lorsqu'il arriva, elle commença à le distraire. Son père et sa mère entrèrent en cachette et brûlèrent ses peaux au Karoun.

« – Vous m'avez brûlé par le feu rouge ! criait-il. Vous m'avez brûlé par le feu rouge !

– Nous avons besoin de toi, lui dirent ses parents, pourquoi veux-tu nous priver de ta présence. »

Depuis ce jour, le jeune homme resta avec son père, sa femme et sa mère et ils vécurent heureux.

• **Conte CXIX – Il voulait épouser une jeune fille bien élevée**

(26) Le cavalier s'approcha de lui, le salua, descendit de cheval et s'installa à sas côtés. Et le vieillard, assis dans un panier, disait quand les joueurs s'excitaient : « Ah ! c'est papa qui tient la pelote ! » L'homme surpris de savoir que le père du vieillard, que l'on portait dans un panier, se trouvait parmi les joueurs, l'interrogea : « Oncle ! ton père est dans le jeu ? – Le voilà ! dit-il en le lui montrant. – Que t'est-il donc arrivé pour être aussi vieux alors que ton père est encore plein de vigueur ? – C'est à cause de ma femme que je suis dans cet état ! Je n'étais pas marié d'une année que déjà j'étais un vieillard, je ne puis même plus me tenir debout ! – Et ton père ? – Lui, il a épousé une femme bien dressée ! »

(27) Le roi procéda donc au mariage de sa fille et du taleb et, la nuit venue, quand le taleb s'approcha de sa femme, il dut lui avouer qu'il n'était qu'une femme comme elle. « Si tu le désires, ajouta-t-il, nous resterons ensemble et patienterons jusqu'au jour où il plaira à Dieu de nous donner un époux. – Si tu peux attendre un an, je puis de mon côté en attendre dix ! »

• **Conte VI – Histoire de la jeune fille qui naquit d'une pomme**

(28) Son mari désirait beaucoup qu'elle en eût et un jour il se rendit chez un sorcier et lui dit : « Ma femme est stérile. Je voudrais un remède

pour qu'elle ne le soit plus. » Le sorcier lui donna deux pommes et lui dit : « Fais-lui manger ces pommes et elle deviendra enceinte, mais surtout, toi, n'en mange pas ! »

- (29) Comme il portait les pommes, il les trouva si belles, si rouges et si odorantes, qu'il ne résista pas à la tentation et en mangea une.
- (30) « Je suis née d'une pomme et c'est mon père qui m'a enfantée. J'ai été nourrie par une gazelle, prise par un Roi qui m'a épousée. Ses méchantes femmes m'ont piqué la tête et je suis maintenant un oiseau. »
- (31) Quand le Roi l'eut prise, il se mit à pleurer et à la caresser, et la colombe pleurait aussi en chantant sa chanson. Tout-à-coup, en lui passant doucement la main sur la tête, le Roi trouva les six épingle et il les arracha. Aussitôt la colombe retrouva sa forme de jeune fille dans toute sa beauté.

• **Conte II (Contes de l'Oranais) – Le Prince Crapaud**

- (32) Il était une fois un roi qui n'avait pas d'enfant. Il se remaria et sa deuxième femme donna naissance à un garçon mais qui, hélas, avait la tête d'un crapaud.
- (33) « Ma maîtresse, la princesse Setti désire épouser ton fils, mais à deux conditions : il faut qu'il enlève toutes les petites pierres d'un tas de foin, puis qu'il retire d'un lac aux eaux très sales une bague en or rehaussée de pierres précieuses. »
- (34) Le soir des noces, elle pleura. Une larme tomba sur la tête du prince crapaud et celui-ci se transforma en un beau jeune homme.

2 Le plan narratif

Narrativement, les métamorphoses se donnent à lire comme des énoncés d'état, mettant en scène deux actants syntaxiques, à savoir le sujet d'état et l'objet d'état, liés par une relation de jonction ; celle-ci peut être conjonctive ou disjonctive, selon l'Être (Je suis *vs* je suis pas) ou l'Avoir (J'ai *vs* J'ai pas). Les énoncés d'état sont statiques manifestant des états de permanence dans le récit. Ils peuvent être, toutefois, modalisés, selon l'Être ou le Paraître.

Il est significatif de relever que les transformations qui affectent le sujet héroïque, féminin ou masculin, touchent son paraître et non son être. C'est pourquoi la jeune fille cigogne, le prince crapaud/le prince à tête de crapaud,

la jeune fille née d'une pomme, la fille au cauris, la fille à l'âme enfilée dans une perle demeurent, fondamentalement, des êtres humains, au paraître étrange, à la suite d'un vœu malencontreux, d'un sort jeté, d'un ensorcellement, d'un acte de sorcellerie ou d'une transgression d'une interdiction proclamée.

À titre d'exemple, dans le récit du prince crapaud ou du prince à tête de crapaud, confirmés dans d'autres variantes puisés dans les différents corpus de la région du Maghreb, le personnage n'a de crapaud que l'apparence (dans son intégralité ou la tête seulement) et c'est la rencontre avec la princesse au bord d'un lac ou d'une rivière et son entrée, par la suite, dans ses appartements privés, qui le délivre de cet état initial de charme ou de sorcellerie malveillants. Parfois, il peut s'agir simplement d'un vœu malencontreux formulé par une mère désespérée de n'avoir pas d'enfant. Dans notre conte du *Prince crapaud*, l'origine de cette anomalie n'est pas mentionnée. Chaînon manquant qu'il est facile de combler par le recours aux variantes ou alors au prototype standard du conte merveilleux dans la typologie internationale d'Aarne-Thompson (1961).

À l'opposé, le conte met en scène des ogres, voire des djinns humanisés, tel Taâban, le sultan El Ferdi, l'ogre de Hina, ou encore le prince des djinns Ejjouhar.

Pour revenir à notre corpus, foisonnant de transformations, nous allons projeter ces multiples transformations sur un tableau de synthèse :

Tableau n°1

Conte	Situation initiale	Nature de la transformation	Espace de la transformation	Durée de la transformation	Sujet opérateur	Sujets impliqués	Situation finale
Une marque	Vol de la perle, des yeux et des habits de la jeune mariée	Substitution esclave/ jeune maîtresse	Forêt	Temps d'une naissance d'un garçon	Esclave et sa fille	Jeune mariée, esclave et sa fille, perle et yeux	Réveil de la mère et châtement des usurpatrices
Hina	Hina et son frère en fuite	(i) Frère avalé par l'oiseau (ii) Hina en levrette	(i) Aux portes d'une ville (ii) niche des lévriers	Temps indéterminé	L'un des deux corbeaux	Hina, son frère et les hommes-corbeaux	(i) Frère récupéré (ii) Hina reconnue
Cigogne	Femme sans enfant	Fille-cigogne	(i) Maison (ii) Source	Cigogne devenue grande	Fils du sultan	Cigogne Vêtement Fils du sultan	Cigogne redevenue normale

Taâban	Aïcha chez Taâban	Adoptée par Taâban	Maison/verger de Taâban	Temps indéterminé	(i) Femme du père (ii) Aïcha	Femme du père Aïcha Mouton Taâban	Aïcha Épousée par le sultan
Wdi'a	Fille cachée de son père	(i) Fille au cauris (ii) Jeune fille devenue esclave noire	(i) Maison de la sage-femme (ii) Les deux sources, noire et blanche (iii) Forêt	Temps indéterminé	(i) Sage femme (ii) Esclaves (iii) Sultan	(i) Sage femme (ii) Esclaves (iii) Sultan	Épousée par le sultan
Ejjouhar	(i) Époux meurtri par les belles-sœurs	(i) Épouse changée en homme (ii) Épouse changée en guérisseur	(i) Maison paternelle (ii) Palais d'Ejjouhar	Temps indéterminé	Jeune épouse	Belles-sœurs Berger Colombes Ejjouhar Remède	Époux guéri
Vêtue de sa chevelure	(i) Femme mariée enlevée (ii) El Ferdi tué	(i) Enlèvement (ii) Libération	(i) Chemin du retour (ii) Pays d'El Ferdi	Temps indéterminé	Fils du sultan	Fils du sultan El Ferdi Celle qui est vêtue ...	
Aïcha	Femme d'un sultan sans enfant	Garçon-serpent	(i) Terrasse de la maison (ii) Appartement des mariés	Temps indéterminé	(i) Femme du sultan (ii) Parents du garçon-serpent	Femme du sultan Garçon-serpent Sept peaux Parents du garçon	Garçon redevenu normal

Une jeune fille bien élevée	Épouse en quête de son mari	(i) Épouse changée en Taleb (ii) Épouse mariée à la fille du roi	(i) Sur le chemin du pays de l'homme (ii) Ville d'un roi	Temps indéterminé	(i) Homme voulant une fille bien éduquée (ii) Épouse-Taleb	Homme Père de la fille Fille bien éduquée Femme-Taleb Roi du pays	Retrouvailles Deuxième mariage avec fille du roi
Jeune fille qui naquit d'une pomme	Don de pomme pour avoir un enfant	(i) Née d'une pomme (ii) changée en oiseau	(i) Maison paternelle (ii) Maison du Roi	Temps indéterminé	(i) Père (ii) Épouses du Roi	Sorcier Père Gazelle Roi Co-épouses Roi	Jeune femme redevenue normale
Le prince crapaud	Prince à tête de crapaud	(i) Conditions satisfaites de la princesse Setti (ii) Mariage avec la princesse Setti	(i) Au bord de l'étang (ii) Chambre des noces	Temps Indéterminé	Fourmi Crapaud Larme de Setti	Mère du prince Fourmi Crapaud Princesse Setti Larme de Setti	Prince redevenu normal

Ce tableau-ci montre les points communs à tous ces contes s'originant dans le manque annoncé, généralement la privation d'enfant (Cigogne, Prince crapaud, Née d'une pomme, ...), l'envie d'un enfant mâle (Wdi'a, Vêtu de sa chevelure, ...), le désir de trouver un mari ou de le récupérer, une fois trouvé (Ejjouhar, Une jeune fille bien élevée, Hina, ...). Le manque est souvent associé, aussi, au Méfait, car une fois le manque comblé, un méfait se profile et se concrétise rapidement pour devenir prégnant, comme l'atteste clairement la plupart de nos contes.

3 Le plan discursif

Le plan discursif, dans le modèle sémiotique, regroupe les structures discursives qui se déclinent, au niveau syntaxique, en structures de l'actorialisation, de la spatialisation et de la temporalisation, sur lesquelles vont se greffer, au niveau sémantique, la thématization et la figurativisation. Thématization et figurativisation sont liées et forment une entité homogène, car la thématization (ou enchaînement d'unités thématiques), qu'elle soit euphorique ou dysphorique,

pour les sujets impliqués, est portée par les figures du monde, telles qu'elles sont énoncées par l'énonciateur-narrateur et bien comprises et assimilées par l'autre pôle de l'énonciation, à savoir le récepteur présumé desdits contes. La figure, étant définie comme une unité de contenu reliée à un réseau de figures qui lui assure sa pertinence et la cohérence de l'ensemble du parcours figuratif. Pour bien comprendre une figure, il est fait appel à la fois au contexte discursif de ladite figure et au contexte socioculturel général. La raison du recours à la culture environnante est toute simple, étant donné qu'énonciateur et énonciataire, en l'occurrence le conteur et son public, partagent la même culture et donc la même vision du monde.

Dans l'ensemble de notre corpus, la thématisation porte sur le problème du mariage, de la stérilité, de la descendance mâle, du statut et du rôle de la femme dans un modèle de société patriarcale, de l'héritage, de la relation hommes/femmes, de la fratrie et de la gestion des conflits, ainsi que des rapports entre le monde des hommes et ceux des ogres, voire entre l'humain et l'animalier.

Les figures puissantes, dans notre corpus, sont celles de la femme-oiseau, de la femme-levrette, du prince crapaud, de l'ogre sultan ou de l'ogre crotale (dans le conte de Taâban), de la fille à la bouche féérique, donnant perles et poisson, de la fille au cauris, de la fille à l'âme enfermée dans une perle. Il faudrait dire que le merveilleux comme dimension discursive et culturelle imprègne l'ensemble des contes consultés, sachant que le merveilleux ne contredit point le réel représenté, mais au contraire l'embellit et lui assure une profondeur, à la fois ontologique (au niveau de l'être) et anthropologique (au niveau de la communauté).

Sur le plan des figures et de l'enchaînement figuratif de celles-ci, nous constatons que les contes se regroupent en sous-ensembles, à la fois proches et distincts ; en voici la reconfiguration synthétique sous forme de représentations arborescentes :

Grappe 1 : Récits de Aïcha, La cigogne, Prince crapaud et Prince à la tête de crapaud

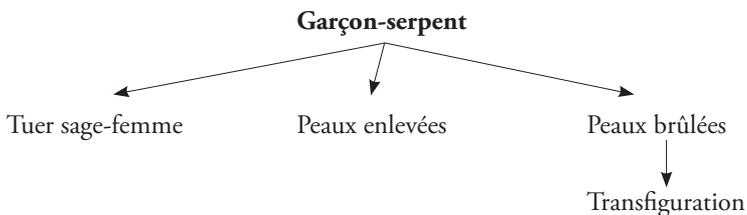


Schéma 1

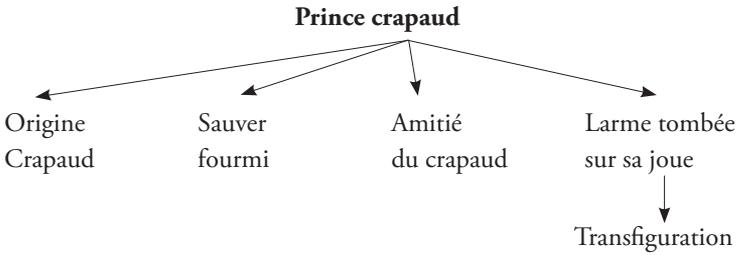


Schéma 2

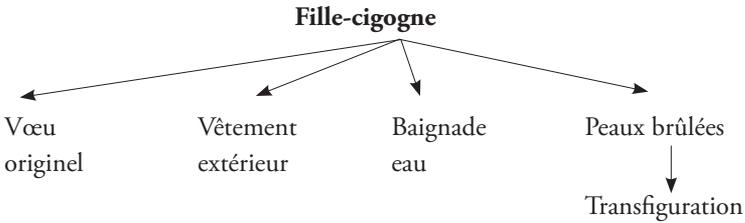
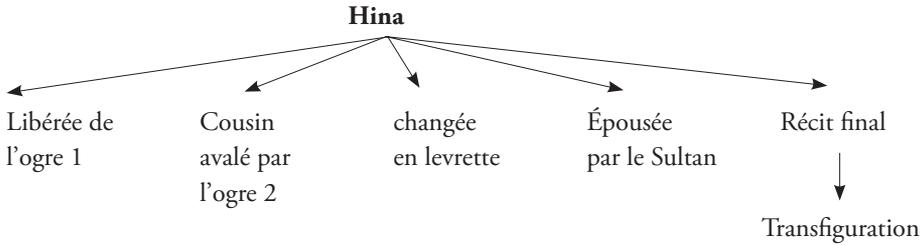
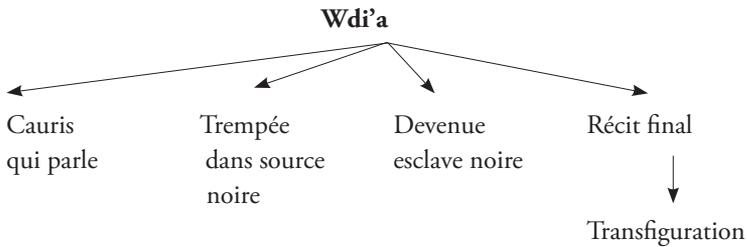
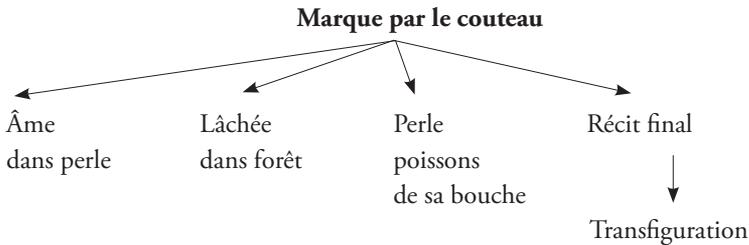


Schéma 3

Il est à noter, dans ces trois contes, avec leurs variantes recensées, une identité de parcours narratif des sujets de quête, à savoir Aïcha la débrouillarde héritant d'un garçon – serpent pour mari, suite aux manigances de sa belle-mère (schéma 1), le prince crapaud ou à tête de crapaud, manipulé par la princesse Setti et Hina (Haina, dans d'autres variantes), délivrée de deux ogres, changée en levrette puis épousée par le Sultan. À propos du personnage de la princesse Setti, dans Le prince crapaud, conte algérien, probablement kabyle, il faut dire que l'apparition du personnage de Setti, affublé du titre de princesse, est assez étonnante, car dans la tradition locale, kabyle ou rifaine, dans le nord marocain, Setti/Seth ou Zetsi, voire d'autres variantes onomastiques¹, est présentée comme ogresse ou sorcière. Aussi, dans ce récit, on peut présumer, eu égard à notre connaissance du corpus de contes maghrébins, que le personnage manque d'ancrage identitaire, au niveau de la trame des motifs, dans cette mise en scène du conte, d'autant plus que le texte originel est absent. Il y a des chaînons manquants à cette narration.

1 Dans un conte kabyle, en l'occurrence, *Le Roi et les trois jeunes filles*, il est mentionné le nom d'un lieu : Bordj Setti-Kettani.

Graphe 2 : Récits de Hina, Wdi'a et Marque par le couteau**Schéma 4****Schéma 5****Schéma 6**

Au niveau de ce sous-ensemble de récits, le parcours des héroïnes est, certes un parcours de vie et de transmutation, mais aussi de souffrance et de mort, même si cette dernière est suivie de renaissance transfigurante. On est quasiment sur un parcours initiatique du type :

Vie → Mort → Renaissance → Transfiguration

Le troisième conte illustre, parfaitement, cette évolution mythique du personnage, une jeune fille d'un riche négociant promise au sultan et qui va perdre, du fait de la convoitise de l'esclave, ses yeux et son statut de *Lalla* (dame). Son âme, avait été auparavant enfermée, par les fées, ses marraines, dans une perle qu'elle portait au cou. Dès que la fille de l'esclave, l'enlevait de son cou, pour aller dormir, aussitôt la jeune fille se réveillait, à ce moment-là, faisait sa toilette et se peignait. Elle avait, aussi, un autre pouvoir, dès qu'elle parlait, les perles tombaient de sa bouche et dès qu'elle se lavait les mains, l'alo² frétillait entre ses mains. Le conte ne dit pas quand, exactement, ce phénomène se produisait, probablement à la suite d'une vive émotion ressentie par le personnage.

Grappe 3 : Récits d'Ejjouhar, Taâban et Vêtue de sa chevelure

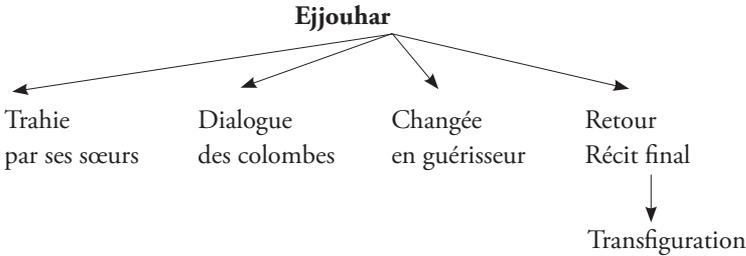


Schéma 7

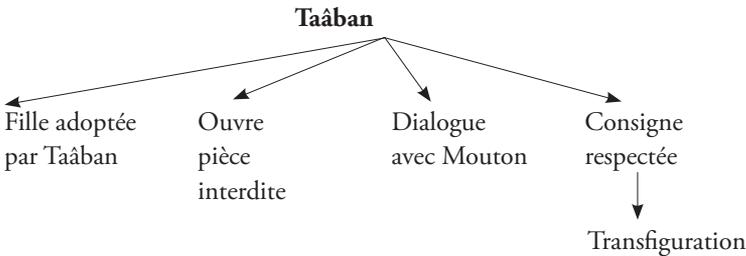


Schéma 8

2 Poisson saisonnier d'eau douce, très prisé au Maroc.

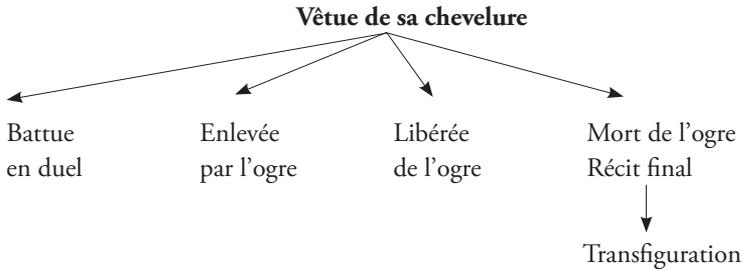


Schéma 9

Ce dernier sous-ensemble ne déroge pas à la règle, celle de l'envolée héroïque des sujets quêtés féminins en quête d'identité retrouvée, d'altérité, de reconnaissance et de glorification. C'est ainsi que dans le récit d'Ejjouhar (nom propre qui signifie perle ou pierre précieuse), il s'agit, au-delà des péripéties de l'héroïne, de l'union avec l'être extraordinaire, un prince venu du monde des djinns. Dans Taâban (nom propre qui signifie crotale ou serpent), l'héroïne, maltraitée par sa belle-mère, trouve une protection paternelle auprès de l'ogre Taâban, seigneur de sa contrée. On retrouve, mutatis mutandis, la même trame narrative dans le dernier conte, Vêtue de sa chevelure, où l'héroïne, rompue aux arts de combat, est enlevée, puis épousée par le sultan ogre El Ferdi. Elle le mystifia et retrouva la liberté, avec l'aide de son époux, de première heure.

En fin de compte, les parcours figuratifs, rendus en métamorphoses et changements de statut du personnage héroïque, épousent étroitement les parcours narratifs, lesquels se déclinent en épreuves de compétence et de performance. Les épreuves de compétence sont une sorte de rituel d'initiation du sujet héroïque qui doit souffrir dans sa chair, connaître les pires tourments pour ensuite renaître et atteindre la félicité souhaitée, ou du moins le bonheur tant espéré. Narrativement, cela se traduit par l'acquisition d'objets modaux (dégusement, savoir-faire, obtention d'un secret, remède ou autres facilités de transport ou d'accès) ou l'exercice de modalités, à commencer par le vouloir-faire, à défaut d'un devoir-faire, puis montrer tout son savoir-faire, lequel peut déboucher sur un véritable pouvoir-faire. Évolution démontrée dans nombre de récits de notre corpus restreint. Nous en donnons comme exemple le conte de La jeune fille bien élevée, qui perd son mari, victime de son inconstance, se débarrasse d'un esclave envieux, se déguise en homme, entre dans une mosquée et se mêle aux *tolbas*, lecteurs et récitants de Coran, se distingue par le charme de sa voix dans sa récitation du texte coranique, devient le scribe et juge du roi, puis l'époux de

sa fille ! Que peut-on faire de plus ? Elle récupère son mari et lui offre, en prime, une seconde épouse.

Quant à l'épreuve de performance, elle est, immanquablement, focalisée sur l'objet valeur, qui définit le pourquoi de toute quête : dépasser un handicap de naissance (prince à la tête de crapaud, garçon-serpent, fille-colombe, garçon avalé par l'ogre-corbeau, ...), dénouer un méfait (fille enlevée par l'ogre, fille enlevée et épousée par l'ogre, jeune épouse maltraitée par les coépouses ou jalosée par ses sœurs, ...) trouver un mari, le garder puis le récupérer une fois perdu). Au-delà de ces exploits héroïques, il est à souligner, en sous-jacence, l'éclosion et l'affirmation de la femme comme sujet savant et dominant, porteur de valeurs du groupe communautaire et gardien de la filiation et des bonnes mœurs du groupe social.

De manière générale, les personnages héroïques évoluent, modalement, sur la dimension identitaire, d'un état de l'être à un état du paraître, en passant par la case du non-être, négation absolue de leur statut premier (princesse, fille d'un riche négociant, jeune fille orpheline de mère, jeune femme en quête de son mari perdu ou blessé, jeune fille enlevée par l'ogre, ...). Le carré sémiotique de la véridiction illustre, parfaitement, cette évolution de l'état du sujet héroïque. L'axe 1, celui de la vérité, est le résultat de la conjonction de l'être et du paraître, aboutissement final de toute quête, manifestée par la figure de la transfiguration sublime de l'héroïne ou du héros. Cet aboutissement souhaité et final se concrétise soit par le passage de l'état de conjonction de l'être et du non-paraître, figure emblématique du secret, rendu par l'axe 4 (personnage féminin qui se déguise en homme et se présente comme un taleb de Coran ou un guérisseur, femme recouverte d'une peau de levrette, femme sauvage, livrée à la nature, ...) ou alors par le passage, contraint, par l'axe 3, celui du mensonge et des impostures (substitution de la dame promise au mariage par l'esclave ou la fille de l'esclave ; garçon-serpent, prince crapaud, fille-cigogne, jeune fille enlevée par l'ogre/épousée par l'ogre, ...). Le carré sémiotique de la véridiction illustre le canevas de ces transformations des sujets héroïques ou non héroïques (ou anti-sujets) :

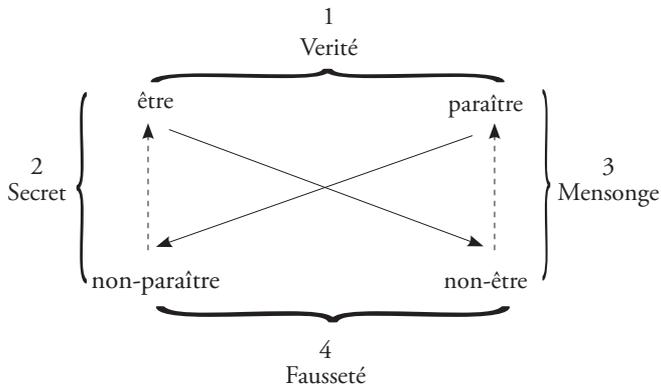


Schéma 10

Sur le plan anthropologique, la structure lévi-straussienne de Nature/Culture, reste pertinente pour bien comprendre le fonctionnement symbolique sous-jacent de l'intégralité du corpus de nos contes. Il est à rappeler que Lévi-Strauss a démontré que l'ensemble des mythes amérindiens qu'il a analysés obéissent à cette logique anthropologique qui tend à favoriser le passage de la Nature (monde originel de la lutte à mort entre les espèces vivantes, de la guerre des territoires, de la domination du plus fort, de la subordination des femelles au mâle dominant, de la toute-puissance de la horde ou meute, ...) à la Culture (où les instincts sont maîtrisés et les comportements socialisés pour un vivre ensemble partagé et équitable). De ce point de vue-là, nous remarquons que la figure de l'ogre (être vivant entre la bête immonde et l'humain) a été sciemment socialisée, puisque les personnages de l'ogre, mis en scène par l'énonciateur-narrateur, sont dans des postures, on va dire, humaines. C'est le cas de l'ogre Taâban qui a adopté, comme père ou grand-père, la jeune fille introduite (tombée, dans une autre variante) dans son jardin, du sultan El-Ferdi qui a enlevé et épousé la jeune femme, pour lui dévoiler, finalement, le secret de sa mort. La même posture humaine, nous la décelons dans le personnage d'Ejjouhar, qui est un djinn, avec rang de roi/prince ou de seigneur dans son monde, selon les variantes.

À l'opposé, nous constatons que nombre d'héroïnes ou de héros déchoient, littéralement, dans le monde sauvage de la Nature (la fille-cigogne qui crie de douleur quand on lui brûle ses peaux afin qu'elle reste dans l'état d'humain, de même pour le garçon-serpent ; le personnage féminin du conte, *Marque par le couteau*, lâché dans la forêt et vivant au milieu des bêtes et pourvu de pouvoirs

extraordinaires; *Vêtue de sa chevelure*, enlevée et épousée par l'ogre ; Hina, personnage étonnant, enlevée/épousée par l'ogre (dans une autre variante) et changée en levrette ou encore Aïcha la débrouillarde ; Wdi'a au cauris qui parle, victime de la trahison des esclaves puis des belles-sœurs, vivait au milieu des bêtes et des serpents qui sont sortis de sa bouche, car on lui avait fait avaler des œufs de vipère, ...).

Aussi, cette immersion, contrainte ou involontaire, dans le monde de la Nature est problématique et elle nous interpelle quant à la symbolique profonde du conte merveilleux, assez proche du reste du mythe. Elle confirme, en tous cas, la stature mythique, même affaiblie, des personnages du conte merveilleux maghrébin.

Pour conclure, il est à rappeler que le conte merveilleux est considéré, par les mythologues et les anthropologues de la tradition orale, comme un avatar du mythe. D'ailleurs, dans le conte merveilleux, pareil pour le conte spirituel ou religieux, des survivances mythiques subsistent et forment des noyaux narratifs et discursifs enveloppants, comme la mort-renaissance du sujet quêteur, le parcours de souffrance qu'il doit suivre, équivalent à un voyage initiatique où le sujet souffre dans sa chair, se voit séparé de son âme, subit des transformations significatives dans son corps et dans son être, frôle la mort et se retrouve dénigré, humilié et rejeté par la communauté. Les ressorts invisibles de l'intrigue vont le ramener à la vie pour être, en fin de compte, reconnu comme tel et transfiguré en une belle créature extra-ordinaire ou en un beau jeune homme.

Il est à observer, également, le fait que les frontières entre les mondes et les règnes du vivant, comme dans le texte mythique, ne sont pas étanches et la communication entre les mondes et les règnes reste maintenue et ouverte : hommes/djinn (génies), hommes/ogres, hommes/objets, règne de l'humain/règne de l'animalier, nature apprivoisée/nature sauvage, terre/sous-terre, terre/ciel (dans d'autres contes), etc.

Aussi les métamorphoses engendrées et les changements de peaux, assumées ou non, s'accompagnent-elles de modifications de statut qui affectent, non seulement la paraitre du sujet héroïque (au niveau de l'apparence physique), mais aussi son être, dans ce qu'il a de plus spécifique. Le personnage héroïque, de par sa fonction mythique, se révèle être une sorte de passeur entre les mondes, même opposés ou incompatibles, sur la base du mérite, de l'intégrité morale et du sacrifice consenti. État de choses qui honore la communauté sociale et sanctifie l'être merveilleux, drapé dans son costume héroïque.

Références

- Aarne, A. & Thompson, S. (1961). *The Types of the Folk-Tale: A classification and Bibliography (Second Revision)*. Helsinki : Academia Scientiarum Fennica.
- Baroud, G. & Bel, J.M. (1985). *Contes d'Algérie*. Paris : Edicef.
- Chadli, M. (2006). *Contes populaires de Maknassa* (Maroc). Paris : L'Harmattan.
- Chadli, M. (1997). *Le Conte populaire dans le pourtour de la Méditerranée*. Aix-en-Provence : Edisud.
- Coquet, J.C. (dir.), (1982). *Sémiotique. L'École de Paris*. Paris : Hachette Université.
- Greimas, A.J. & Courtes J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1. Paris : Hachette.
- Laoust, E. (1949). *Contes Berbères du Maroc*. Rabat : Publications de l'IHEM.
- Legey, F. (2010 [1926]). *Contes et légendes populaires du Maroc*. Casablanca : Éditions du Sirocco.

Imaginaire de la peau et imaginaire urbain montréalais dans l'écriture au féminin du Québec

Carmen MATA BARREIRO
Universidad Autónoma de Madrid

Résumé

Deux imaginaires s'avèrent importants dans la littérature québécoise contemporaine, l'imaginaire du corps – dont celui de la peau – et l'imaginaire urbain, deux imaginaires qui interagissent dans l'œuvre d'écrivaines comme Nicole Brossard, Louise Dupré et Denise Desautels, ainsi que dans l'écriture migrante au féminin.

Dans une approche transdisciplinaire, nous explorerons ce corpus. Nous abordons la ville de Montréal comme « spatialisation d'une identité collective » (Morisset, 2011) et comme une ville vécue et ressentie (Agier, 2015).

Mots-clés : peau ; écorces ; tatouages ; toucher ; regard.

Introduction

Deux imaginaires s'avèrent importants dans la littérature québécoise contemporaine, à savoir l'imaginaire du corps (Pascal Caron suggère l'idée d'« obsession du corps » (Caron, 2006) – dont celui de la peau – et l'imaginaire urbain, deux imaginaires qui s'interpénètrent et qui interagissent, dans l'œuvre d'écrivains comme Claude Beausoleil, et particulièrement dans l'œuvre d'écrivaines comme Nicole Brossard et Louise Dupré, ainsi que dans l'écriture migrante au féminin (Agnant, Thúy & Farhoud).

Notre analyse, transdisciplinaire, approche la ville de Montréal, – que Claude Beausoleil présente comme « ville de poèmes » dans *Montréal est une ville*

de poèmes vous savez (Beausoleil, 1992), comme une entité signifiante, comme « palimpseste » (Corboz, 1983 ; Morisset, 2009) et comme « spatialisation d'une identité collective » (Morisset, 2011, p. 43), et, parallèlement, comme une ville vécue et ressentie, comme un espace de réalisation d'un lien social, comme « un hologramme perceptible, appréhensible et vécu *en situation* » (Agiar, 2015, p. 23).

Nous étudierons comment les énoncés scripturaux mettent en scène les espaces publics des rues et des parcs et l'intérieur domestique, où la peau, nue ou habillée, est « aperçue » (Didi-Huberman, 2018), est regardée et devient objet de sensations, d'émotions et sujet de mémoire. La peau, dans sa nudité, y devient un objet et sujet de « toucher émotionnel » (Chapman, 2003). Les espaces publics et intimes deviennent ainsi des creusets d'émotions où des langages visent la communication avec les autres ou le refus de communication, et où ont lieu des expériences d'identité, de citoyenneté et d'altérité.

Écritures de la peau : Nicole Brossard, Louise Dupré

La peau en tant que profondeur, monde en soi, déclencheur de vertige, ou en tant que témoin de l'inéluctable passage du temps, comme chemin de vie et de vibrations et d'émotion et comme rappel de l'érosion du vieillissement, se manifeste dès le titre des poèmes dans l'œuvre de Louise Dupré et de Nicole Brossard. Ainsi, le poème « Peau, la langue monte au cerveau » (Brossard, 2009), de Nicole Brossard, où le *je* s'affirme comme voix et comme chair, et analyse l'évolution de son approche de la peau (« Avant/ [...] puis [...] avec le temps/ [...] Aujourd'hui/ » (Brossard, 2009, p. 11-13), les motifs qui sont mis en relief dans sa lecture et dans son interaction (« peau, sueur, petits coups [...], tatouage, lacération, [...] caresse, chaleur, parfum, [...] l'à peine peau sur le visage des mourants », 2009, p. 11, 13), et des moteurs de la transformation de sa représentation de la peau (« la culture de la peau [...] et la science » (Brossard, 2009, p. 12).

Une relation d'intertextualité lie ce poème à *Picture Theory, Théorie/Fiction* (Brossard, 1989 [1982]) : « peau la langue monte au cerveau comme un concept en plein travail de rumeur » (p. 210). *Picture Theory* est un roman né de l'émotion et de la pensée, fruit d'une écriture subversive et inspiré par les théories de Ludwig Wittgenstein, où la narratrice principale, Michèle Vallée, travaille dans l'écriture d'un livre qui montrerait l'utopie au féminin, traduite par l'hologramme. La narratrice va « fiévreusement [s]e promener dans les rues de Montréal » (Brossard, 1989 [1982], p. 57), et évoque la « rue Laurier » (Brossard, 1989 [1982], p. 171), la « [r]ue Saint-Denis » (Brossard, 1989 [1982], p. 174), l'« Hôtel de l'Institut, [...] rue Cherrier » (Brossard, 1989 [1982], p. 175), le « carré Saint-Louis »

(Brossard, 1989 [1982], p. 39), le « Boulevard Saint-Joseph » (49), et « Montréal dans le circuit des phrases abrégées » (Brossard, 1989 [1982], p. 153). « La ville [- se dit-elle -] est cet excès qui me prend comme une vitale exubérance » (Brossard, 1989 [1982], p. 49).

La narratrice convoque des personnages féminins, « qui vivaient toutes dans de grandes villes, femmes faites pour durer dans le temps, en mer, en ville et en amour. Traversières, urbaines radicales » (Brossard, 1989 [1982], p. 104-105). Dans des scènes amoureuses, la peau apparaît comme le centre de leur jouissance : « la transparence des peaux [...] nos corps s'enlacent [...]. Littéralement pellicule l'une de l'autre » (Brossard, 1989 [1982], p. 52).

La peau fait partie ainsi, dans l'œuvre de Nicole Brossard, des mots qui sont des « environnements mentaux » (Gaudet, 2019, p. 54), « des mots à partir desquels s'échafaudent une vision, une écoute, un goût d'ensemble sur le monde » (Brossard, 2016, *in* Gaudet, 2019, p. 25).

Louise Dupré : la peau, émotions et mémoire

« Le corps est au centre de la poétique de Louise Dupré » (Brassard, 2009, p. 44), écrit Denise Brassard. En effet, dans le premier recueil de poésie de Dupré, *La peau familière* (Dupré, 1983), s'annoncent déjà les thèmes qui seront caractéristiques de son œuvre ainsi qu'une posture d'engagement ou ce que Janet M. Paterson appellera « écriture de la blessure » (Paterson, 2009, p. 13). La peau y est associée à la vie et au désir, et à la mort.

Le regard se penche sur la « chair répandue » à Beyrouth, « toute cette chair diaphane pour le sacrifice ces femmes viscères pêle-mêle, la cruauté blanche » (Dupré, 1983, p. 9-23) à Sabra et à Chatila, des toponymes qui, mis en relief avec de gros caractères typographiques ou capitales, traduisent une « esthétique du cri » (Célérier 2002, p. 62) qui exprime l'horreur, la « terreur [...] à frôler la peau » (Dupré 1983, p. 9), et qui convoque parallèlement « une éthique peut-être, quelque chose comme NE PAS ACCEPTER D'ALLER À LA PERTE » (Dupré, 1983, p. 11). Dans l'espace domestique, la vision de « ces femmes assassinées, [...] ces femmes torturées » (Dupré, 1983, p. 15) au téléjournal de 18 heures fait naître un « texte de chair d'acharnement : [...] ça emplit la page la peau file éventrée dans l'horreur du matin blanc » (Dupré, 1983, p. 15). « FAIRE ACTE, ÉCRIRE » (Dupré, 1983, p. 16) s'avère nécessaire. L'empreinte dans la mémoire fait appel à l'engagement et à l'empathie avec des êtres humains vulnérables : « jamais plus ne nous quittera la mémoire le Liban encore et bien d'autres massacres dans les si tendres familles » (Dupré, 1983, p. 19).

La peau y est évoquée aussi dans l'approche d'un thème qui est une constante dans l'œuvre de l'auteure, à savoir la relation mère-fille. Le toucher, un geste timide et rare, comme « l'index le long des vertèbres [...] ces instants privilégiés » (Dupré, 1983, p. 52) à l'heure du bain, et « la paume, la caresse, les nattes comme prétexte » (Dupré, 1983, p. 44), expriment la complexité du rapport entre mère et fille qui, d'après l'écrivaine, « est au centre de la psyché féminine » (Paterson, 2009, p. 16). Elle aborde cette relation dans le recueil *Tout près* (1998), dans ses romans et dans plusieurs nouvelles de *L'Été funambule* (2008), et très particulièrement dans la pièce *Tout comme elle* (2006), où elle la dissèque et en montre les différentes phases : fascination, agressivité, distanciation, incommunicabilité et réconciliation.

L'imaginaire de la ville et celui de la peau interagissent dans d'autres œuvres de l'auteure. Ainsi dans le poème « Anamorphose », paru dans l'anthologie préparée par Claude Beausoleil *Montréal est une ville de poèmes vous savez* (1992) : « qu'est-ce à dire un décor (béton béton béton) comme une deuxième peau sur les chagrins la ville s'affiche barbare je la promène d'ouest en est douce barbarie pour le regard intermittent [...] assise sur un banc quelqu'un écrit la main tatouée rose qu'est-ce à voir : figure nomade la cité gauchère (Dupré, 1984, p. 6).

Dans une scène de son roman *La Voie lactée* (Dupré, 2001), convergent l'identification avec la ville de Montréal et la peau comme source de désir et de reconstruction identitaire. Le personnage d'Anne Martin, architecte à Montréal, et Alessandro Moretti, archéologue italien dont elle est amoureuse et qui est allé la rejoindre à Montréal, regardent la ville à travers une fenêtre de l'appartement d'Anne : « Alessandro a dit, *C'est ici mon lieu maintenant*. La phrase a sonné comme *Je t'aime*. Je suis allée le rejoindre devant la fenêtre. J'ai appuyé ma tête contre son épaule pour regarder la ville, et l'amour tout à coup dans la ville, l'amour et la ville étroitement unis, deux corps qui se sont enfin trouvés. [...] Alessandro a passé sa main sur ma peau. J'ai tressailli, tressailli jusque dans mes os, jusque dans mon ventre. Nous nous sommes approchés en silence » (Dupré, 2001, p. 81).

La peau, vécue et ressentie comme foyer de l'espoir, de la tendresse et de la résilience, peut être aussi source d'inquiétude. Les taches sur la peau sont perçues comme un symptôme de l'inéluctable passage du temps et provoquent un sentiment d'angoisse et de fragilité face au vieillissement. Anne Martin observe « la tache brune sur [s]a main gauche, un œil à demi fermé qui [la] regarde. [...] l'œil ne disparaît pas, il continue à nous surveiller » (Dupré, 2001, p. 65). Et l'image des mains de sa mère et de sa grand-mère la hante : « Un jour, on sait qu'il [l'œil à demi fermé] est là pour rester, et on songe aux mains de sa mère, de plus

en plus semblables aux mains de sa grand-mère, avec ces grosses veines violettes qui nous faisaient penser à des mains de sorcière quand on était enfant » (Dupré, 2001, p. 65-66).

Denise Desautels : tissus noirs, écorces enténébrées, le Parc Lafontaine

La mort et le deuil permanent qui l'accompagne caractérisent l'œuvre de Denise Desautels, qui est devenue « un vaste tombeau scriptural » (Havercroft, 2010, p. 81). En « archéologue de l'intime » (Desautels et Dupré, 2001, p. 228), elle entame le travail du deuil dans *La promeneuse et l'oiseau* (Desautels, 1980), qu'elle poursuit dans des récits et dans des recueils de poésie, dont les poèmes-tombeaux *Tombeau de Lou* (2000) et *Pendant la mort* (2002). Dans ses derniers livres, particulièrement dans *L'angle noir de la joie* (2011) et *Sans toi, je n'aurais pas regardé si haut. Tableaux d'un parc* (2013), la mort et la douleur individuelles rejoignent des drames collectifs qui atteignent des hommes et des femmes, en Iran, en Haïti, à Alger, au Congo.

Le livre, hybride, *Sans toi, je n'aurais pas regardé si haut. Tableaux d'un parc* (Desautels, 2013), fait partie de la collection « Lieu dit », dans laquelle un écrivain est invité à investir un lieu qui lui est cher, par la prose et un parcours visuel, pour que se dévoile un paysage de l'intime. Nous constatons ainsi le déplacement de la focale, du temps vers l'espace, vers Le Parc Lafontaine, un espace avec lequel le je s'identifie : « ce lieu – j'allais écrire mon lieu, l'ayant toujours cru fondamentalement mien – » (Desautels, 2013, p. 15). Un autre élément nouveau est la présence d'un destinataire et la conception de ce texte comme « une [s] orte de 'Lettre au fils' » (Desautels, 2013, p. 16), qui comporte la volonté de l'énonciatrice de réussir à ce que la lumière l'emporte sur « [l]e poids d'ombre » (Desautels, 2013, p. 16) et sur « l'obscur » (Desautels, 2013, p. 18).

Cette volonté et cet imaginaire d'espoir se heurtent à la « résistance » (Desautels, 2013, p. 17) du parc, lieu de l'enfance blessée de l'énonciatrice, et à l'imaginaire de la douleur du monde, comme « les 126 violées du Congo dans *Le Devoir ce matin* » (Desautels 2013, p. 39). Les caractères typographiques mettent en relief la fragilité de l'adverbe « demain » (Desautels, 2013, p. 53-54) et l'effort nécessaire de « le forcer à exister » (Desautels, 2013, p. 53). Vers le haut, les photos de deux « rapaces » (Desautels, 2013, p. 15) réfugiés dans des arbres, envoyées par son fils, ont été un moteur de rapprochement mère-fils, et d'espoir. Vers le bas, le souvenir des « masses d'écorces enténébrées regroupées » qui avaient envahi le parc et « s'étaient liguées contre la vie » (Desautels, 2013, p. 67). La mémoire du « noir » (Desautels, 2013, p. 33), menaçant dans son vécu d'enfance, « [l]e noir oui, à répétition [et] [e]n hallucinante superposition aussi de temps en temps »

(Desautels, 2013, p. 36), « [l]es noirs deuils du logement » (Desautels, 2013, p. 36), « [l]es robes de ta grand-mère, de ses sœurs, de ses tantes, de sa propre mère, noires » (Desautels, 2013, p. 36), rejoint les « écorces enténébrées » : « il y avait du noir partout. [...] On aurait dit que rien n'avait pu échapper aux cauchemars de la nuit » (Desautels, 2013, p. 67).

Écorces, de Didi-Huberman

La lecture et le dialogue de l'énonciatrice avec le livre *Écorces* (Didi-Huberman, 2011), « récit-photo » d'une déambulation à Auschwitz-Birkenau en juin 2011, lui font prendre conscience de la profondeur de la tragédie de la Shoah, qui a touché « huit cents personnes nommées Huberman, inscrites au registre des morts de la Shoah » (Desautels, 2013, p. 37), ce qui rend ainsi sa douleur intime bien plus supportable (« donnant une valeur disproportionnée à l'espace ridicule de l'intime » (Desautels, 2013, p. 37).

Son intérêt pour le livre de Didi-Huberman s'accroît, un livre où le *je*, dans l'*incipit*, réfléchit face à trois petits lambeaux d'écorce arrachés à un arbre, à Birkenau, « [t]rois lambeaux dont la surface est grise, presque blanche [...] Sur l'autre face, elle est encore [...] rose comme une chair. [...] Les arbres aussi tiennent à leur peau » (Didi-Huberman, 2011, p. 10). La réflexion du philosophe touche aussi la dimension temporelle le concernant et incluant le présent et le futur : « Mon temps lui-même en ses lambeaux : un morceau de mémoire, [...] ; un morceau de présent [...] ; un morceau de désir, la lettre à écrire, mais à qui ? » (Didi-Huberman, 2011, p. 10).

L'énonciatrice de *Sans toi, je n'aurais pas regardé si haut. Tableaux d'un parc* crée un dialogue intertextuel avec *Écorces* au moyen des citations (Desautels, 2013, p. 37-54), dialogue qui réussit à apporter plus de lumière et à consolider son engagement en vue de « revisiter la vie et mon regard sur elle. M'enthousiasmer pour elle » (Desautels, 2013, p. 39).

Identité et altérité : Marie-Célie Agnant, Kim Thúy

La peau peut être porteuse d'une mémoire blessée, la mémoire de la brutalité et de la violence pendant des siècles, et qui a abouti à la stigmatisation. C'est le cas de la mémoire de l'esclavage, et particulièrement de l'esclavage des femmes noires. L'écrivaine Marie-Célie Agnant, écrivaine québécoise d'origine haïtienne, auteure d'une œuvre engagée, envisage une écriture qui vise à « rejoindre la part de l'Autre en Soi », projet qu'elle a exposé dans une conférence à l'Université d'Ottawa en 2005 : « Face à ma table de travail, me voilà donc, femme, négresse,

issue du Tiers-monde, dépossédée, dépouillée, déterritorisée, immigrée [...] mais aussi en présence d'une nouvelle réalité, celle du présent construite dans le quotidien ; en proie, donc, à une quête qui me mène forcément vers l'Autre » (Agnant, 2005).

Dans son roman *Le Livre d'Emma* (Agnant, 2001), le personnage d'Emma, femme noire migrante, voit comment le jury de l'Université de Bordeaux rejette sa thèse de doctorat sur l'esclavage, et elle échoue dans un hôpital psychiatrique de Montréal, accusée d'avoir tué sa propre fille. Face à Emma, au « visage noir, à la peau satinée, presque bleue » (Agnant, 2001, p. 10), l'interprète Flore, « négresse avec cette peau placée à l'envers » (Agnant, 2001, p. 24), traduit non seulement ses mots mais aussi l'histoire de son île, « lambeau de l'époque coloniale, vestige de sa cruauté, de son inhumanité » (Agnant, 2001, p. 16-17). Elle devient la dépositaire de la mémoire des femmes de la lignée d'Emma, des femmes arrachées à leur famille, en Afrique, telles que Kilima, emmenée par les négriers, des femmes « guerrières » (Agnant, 2001, p. 123), des « marronnes éternelles » (Agnant, 2001, p. 157), des femmes « poto-mitan¹ », qui ont décidé de résister et d'apporter toute leur générosité et leur savoir, comme un legs, à d'autres femmes.

Personnage de femme noire touchée par la privation, par la dépossession et par la négation (« toi que personne n'a jamais écoutée », Agnant, 2001, p. 35), Emma, héritière des femmes qui ont subi le vol de « [leur] corps et [leur] âme » (Agnant, 2001, p. 23), s'auto-représente comme « [l]ambeau de chair pourrie sur le chemin des bateaux » (Agnant, 2001, p. 27). Les discours arrogants et paternalistes des médecins et des journalistes participent à sa dépossession et contribuent à l'enfermer dans « l'identité niée » (Agnant, 2001, p. 63). Dans la clause du roman, l'exhortation d'Emma à Flore, « tout simplement apprends ton nom de femme, avant celui de négresse » (Agnant, 2001, p. 167), pose le problème de l'assignation identitaire, et propose une solution : ne pas se soumettre à cette assignation, s'inscrire dans le monde en tant que femme, en tant qu'être humain. Cette posture rejoint la proposition de la construction d'un « nouvel humanisme », « l'engagement pour une démocratie post-raciale » (Vergès 2007, p. 15-16), qui, comme nous le rappelle Françoise Vergès, « s'appuie sur les valeurs et les principes de l'universel, mais s'efforce d'être post-racial » (Vergès, 2007, p. 16).

1 En créole, pilier central.

Kim Thúy : tatouages, « cicatrices désirées » vs « cicatrices infligées »

Une variante de ce que nous pouvons appeler « peau-mémoire » blessée est celle de ceux et celles qui ont vécu des guerres et ont été dans des camps de réfugiés, comme la narratrice de *Ru* (Thúy, 2009), de Kim Thúy, récit d'une réfugiée vietnamienne, une *boat people* qui a fait face à la mort et à la peur et qui peint sa « transplantation » (Thúy, 2009, p. 19) au Canada.

La narratrice avoue son incompréhension face à des « cicatrices dessinées » sur la peau des jeunes filles qu'elle croise, « à Montréal ou ailleurs », qui comportent la blessure volontaire de leur corps, comme affirmation personnelle. Elle exprime le souhait qu'elles rencontrent « ces autres jeunes filles » qui ont des cicatrices permanentes, mais « tellement profondes qu'elles sont invisibles à l'œil nu » (Thúy, 2009, p. 132) : « J'aimerais les mettre face à face pour les entendre faire la comparaison entre une cicatrice désirée et une cicatrice infligée, l'une payée, l'autre payante, l'une visible, l'autre impénétrable, l'une à fleur de peau, l'autre insondable, l'une dessinée, l'autre informe » (Thúy, 2009, p. 132).

Ces cicatrices font partie de ce que Didi-Huberman appelle « aperçues » (Didi-Huberman, 2018, p. 17-19), des bribes de choses ou d'événements qui tout en étant fugitives, suscitent des questions, une mémoire ou un désir. Les scarifications, les brûlures et les implants sous-cutanés, qui sont vécus comme le souci de faire œuvre de soi par des jeunes filles, pourraient heurter la sensibilité de ceux et celles qui ont subi des blessures physiques ou psychologiques, et qui ont du mal à comprendre la signification d'une douleur et d'une trace intentionnelles.

En guise de conclusion

« Peau-image », « peau-mémoire », ville incarnée dans les espaces publics et domestiques, la peau fait partie de la complexité, le mouvement et la relation qui caractérisent la ville. La peau participe à ce que Michel Agier appelle un « faire-ville » (Agier, 2015, p. 214).

La peau comme objet du regard et comme sujet et objet du toucher, la peau comme source d'émotions et de sensations, comme douleur et comme plaisir, la peau comme langage et comme communication, ce sont des motifs que la littérature québécoise investit. Et, comme dans d'autres domaines d'exploration, la littérature pense, réfléchit, et convoque les dimensions éthique et politique.

Références

Corpus

- Agnant, M.-C. (2001). *Le Livre d'Emma*. Montréal & Port-au-Prince : Les Éditions du remue-ménage & Les Éditions Mémoire.
- Brossard, N. (1989 [1982]). *Picture Theory, Théorie/Fiction*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo ».
- Brossard, N. (2009). Peau, la langue monte au cerveau. *Moebius*, 121.
- Desautels, D. (2013). *Sans toi, je n'aurais pas regardé si haut. Tableaux d'un parc*. Montréal : Éditions du Noroît.
- Dupré, L. (1983). *La peau familière*. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- Dupré, L. (1992 [1984]). Anamorphose. In C. Beausoleil, *Montréal est une ville de poèmes vous savez*. Montréal : L'Hexagone.
- Dupré, L. (2001). *La Voie lactée*. Montréal : XYZ éditeur.
- Thúy, K. (2009). *Ru*. Montréal : Les Éditions Libre Expression.

Ouvrages

- Agier, M. (2015). *Anthropologie de la ville*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Écorces*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Aperçues*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Gaudet, G. (2019). *Nicole Brossard. L'enthousiasme, une résistance qui dure*. Montréal : Éditions du Noroît.
- Morisset, L.K. et Breton, M.-E. (dir.). (2011). *La ville phénomène de représentation*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Colette et Louise Dupré

Une écriture à fleur de peau

Marina LÓPEZ MARTÍNEZ
Universitat Jaume I, Castelló
IULMA¹

Résumé

La peau s'expose dans de nombreux textes pour exalter les sens de l'existence ou pour exprimer la détresse de l'humain recouvert de cette enveloppe apparemment fragile. Les auteures ici étudiées, Colette et Louise Dupré, récupèrent les notions de la peau-moi dont elles signalent les valeurs. Ses marques, ses rides et ses cicatrices expriment l'éphémère de l'existence et rehaussent notre belle carte de présentation, notre vérité, c'est-à-dire, notre peau. L'article entreprendra de dégager quelques évidences de la peau en plusieurs volets : la peau superficielle, vue et touchée, la peau-mémoire vieillissante et, finalement, la peau-écriture.

Mots-clés : peau-moi ; peau-mémoire ; peau-écriture ; Colette ; Louise Dupré.

1 IULMA : Institut Universitaire de langues modernes appliquées.

C'est par la peau que l'on fera entrer la métaphysique dans les esprits

(Antonin Artaud, *Le théâtre de la cruauté, premier manifeste*, 1935).

« Lorsque Dieu créa son premier modèle humain en argile, il peignit ses yeux, sa bouche et son sexe. Ensuite, il peignit le nom de chaque personne, pour que son propriétaire ne l'oublie jamais ». Suivant cette belle légende, que reproduit María Luisa Correa² (Correa, 2002, p. 211), notre enveloppe s'avère être le lieu où l'on peint l'être humain. Or, il s'agit d'un lieu polysémique, où les événements se succèdent, où l'univers et le corps se rejoignent puisque la peau « définit leur bord commun » (Serres, 2014, p. 97) ; là s'engendrent les rencontres entre le monde et soi-même, entre les autres et soi-même, là se portent le regard d'autrui et le nôtre.

La peau acquiert la valeur de frontière, bien que « vaporeuse » selon Régine Detembel, et, conçue comme « un ruban de Möbius » (Detembel, 2006, p. 167), on n'en distingue pas l'envers de l'endroit ni le superficiel du profond, comme il en découle de la citation d'Antonin Artaud.

La peau, parchemin où s'inscrit notre destinée, séduit l'écrivain, fasciné par ses multiples lectures et, souvent conscient des détours que celle-ci revêt, il la dévoile au fil de ses narrations - il la voile également - et la choisit comme écrin de ses œuvres, d'où la pléthore de titres éloquentes contenant son nom. Quant à lui, cet article se détiendra, au gré de ses apartés (la peau superficielle, vue ou touchée ; la peau-mémoire vieillissante ; la peau et l'écriture) sur quelques écrits d'écrivaines. Principalement, ceux de Colette, qui aurait manifesté, d'après Jacques Dupont, « une obsession dermatologique » (Dupont, 2003, p. 162) et ceux de Louise Dupré³ dont le recueil *La Peau familière* (1983) correspond à la

2 María Luisa Correa évoque le mythe de la création qui fonde le rituel de *The pillow Book* de Sei Shonagon, courtisane de la période japonaise Heian (du X^e au XII^e siècle).

3 « Dès *La peau familière*, [nous explique Denise Brassard (2009, p. 43)], tout est donné : les thèmes, les motifs, les grands questionnements, et même les protagonistes de cette énigme qu'est une vie de femme sont posés, mis en place. Une vie qui s'écrit dans un fin tressage de figures, reprises et légers déplacements, privilégiant la nuance, en équilibre entre biographie et fiction, fiction et poésie, prose et vers, tantôt narrative ou chantante, tantôt méditative ou réflexive ».

vision de Carmen Boustani⁴, écrivaine et théoricienne, qui distingue la « peau-moi » et la « peau pensante ».

La peau dévoilée, la peau caressée

Moi, c'est mon corps qui pense. Il est plus intelligent que mon cerveau. Il ressent plus finement, plus complètement que mon cerveau. [...] Toute ma peau a une âme.

Sidonie-Gabrielle Colette (*La Retraite sentimentale*)

Voile admirable, résistant et malgré tout fragile, la peau protège et expose les personnages et leurs auteures. Elle trahit les échanges maintenus dans les marges ou dans le grain du texte entre les personnages, avec l'auteure, mais encore avec les lecteurs. La pensée occidentale, elle, a besoin de la traverser afin de mieux l'admirer ou la comprendre, car, pour ladite pensée, la vérité s'enfouit dans les profondeurs : « Le modèle de l'anatomie, désormais métaphore, devient outil de pensée. Le scalpel est associé à la quête de la vérité. [...] La dissection devient procédé [car celle-ci est] instrument par excellence de la connaissance » (Detembel, 2006, p. 169).

Néanmoins, surface aux plis infinis, toujours mouvante, toujours inachevée, puisque toujours en processus de régénération, marquée de cicatrices et des débris que laisse le temps, l'épiderme témoigne de notre existence, de notre individualité : « un gros grain de beauté, ou de rousseur, sur notre joue, quelque cicatrice nette bien placée, les yeux légèrement inégaux, et nous sortons de l'anonymat (Dupont, 2003, p. 162) ».

La peau symboliserait notre propre réalité aux dires du philosophe Jean Luc Nancy (2009, p. 158). Dans ce sens, Carmen Boustani (2016, p. 289-290) analyse la nouvelle d'Andrée Chédid « Le verbe et la chair », où une vieille dame, Julia, obtient la possibilité magique d'enfiler une nouvelle peau, plus jeune. Pourtant, une fois revêtue, elle s'en repent, se souvenant de son vieux corps « dont elle s'était débarrassée comme une défroque. [...] Sentant qu'une partie d'elle

4 Nous reprenons dans cet article la considération au sujet de la peau de Carmen Boustani qui consacre dans son livre *Andrée Chédid et l'écriture de l'amour* (2016) une attention toute particulière au corps, quoique la peau la sollicite et elle s'y réfère comme la « peau-moi » et la « peau pensante ». Dans son essai, elle explique « comment les fonctions du « moi pensant » se développe par étayage sur les fonctions du « moi-peau » (2016, p. 296).

allait disparaître, Julia songe à la retenir ». Elle retourne alors à son ancien corps, une fois qu'elle a pris conscience que la « condition humaine part du corps ». S'inspirant des théories phénoménologiques, Carmen Boustani rejoint le « je suis mon corps » qui « signifie une expérience interne, transcendante du corps » (Boustani, 2016, p. 290) et l'étend à la peau, le convertissant en « je suis ma peau », c'est-à-dire le « peau-moi », sens que l'on retrouve dans *La peau familière* de Louise Dupré mais appliqué cette fois à la condition féminine.

Métonymie de la femme, la peau-moi se convertit dans ce recueil poétique en paysage où prédomine le bleu, du ciel et des veines, pendant cet été heureux où la jeune femme connaît les vertiges de l'amour sensuel : « je souriais sans doute, bleue ou indécente, je me taisais, comblée en ma vacance, comme à côté de parole, nous nous taisions je souriais » (Dupré, 1983, p. 108).

Puis, le paysage et le corps-peau se fondent quelques écrits et quelques années plus tard et expriment le vieillissement : « Tu ne te souviens plus à quel moment tu en es venue à déposer tes armes dans un trou de rocher, puis à t'enfuir en courant. Et le fleuve tout à coup t'est apparu vieilli, ridé, peau de femme que ni lueur ne réveille plus la nuit ni caresse au creux des reins » (Dupré, 1983, p. 102).

Chez Colette, la chaleur de l'amour colorie la peau différemment, et celle-ci rosit lors de la passion : « Tout à l'heure, quand je quitterai ma robe, tu me verras toute rose, comme une statue peinte. Je me tiendrai immobile devant lui, et sous la lueur haletante ma peau semblera s'animer, frémir et bouger comme aux heures où l'amour, d'une aile inévitable, s'abat sur moi » (Colette, 1984, I., p. 980).

D'après Jacques Dupont, Colette, très sensible au sang qui farde le teint, « ne se lasse pas de noter les variations de l'intensité sous-jacente à la peau » (Dupont, 2003, p. 148). En effet, ses femmes rougissent continuellement, vivantes et troublées : « Elle était devenue si rouge que le duvet de sa peau, sur sa joue et près de ses oreilles, voilait sa peau comme une gaze d'argent » (Colette, 2001, IV., p. 285). Ces nombreux exemples de teints cramoisis ou rosés attestent de la vivacité de l'épiderme et de son érotisme. Ainsi, la coloration « rosée » de la Vénus de Cyrène à Rome (*Nudité*) corrobore l'apparence de vie de cette statue -pourtant en marbre- et l'existence plausible d'amants « furtifs ». Elle ajoute d'ailleurs, sorte de réflexion morale : « Heureusement la tête lui manque. Maintes décapitations d'œuvres antiques, au lieu de nous décevoir, appâtent notre imagination dans un sens respectueux » (Colette, 2001, IV., p. 418).

De fait, le changement de tonalité qui vire au jaune sert à décrire les artistes affamées et pauvres dans *Lenvers du music-hall* ou confère un aspect de décrépitude quand, passées quelques heures, « le maquillage académique tourne

au gris, fonce par plaques comme transparait la terre sous une neige fondante » et « une blonde jaunit légèrement » (Colette, 2001, IV., p. 426). En effet, le jaune, explique Tina Mamatsashvili, possède des valeurs restrictives qui annoncent parfois l'aboutissement de la vie (Mamatsashvili, 2006)⁵.

Révélatrice, la carnation s'accroît de façon artificielle, et la femme, soutient Michel Serres, en « tatouant sa peau » avec le maquillage, joue avec sa palette et « ordonne le cosmos » (Serres, 2014, p. 35). Qui sait si Colette aménageait son propre univers, ce qui est sûr, paraît-il, c'est qu'elle n'a jamais cessé de se tatouer : « Bien que sa santé se détériore de façon irréversible et que son infirmité l'oblige à passer sa journée étendue sur son divan-radeau, elle conserve ses coquetteries de jeune fille : toujours soignée, maquillée [...] les yeux soulignés de khôl, la bouche fine et fardée de rouge [...] » (Benoit, 2008, p. 189).

L'Album multicolore qui célèbre la mémoire de la mère de Louise Dupré retrace une aquarelle d'images coloriées, gouache ou fresque d'une vie. Ce miroitement irisé s'oppose au blanc, symptôme de la fin de la vie qui ouvre le paragraphe initial : « Je la regarde dans son lit, blanche, aussi blanche que le drap. Elle vient de mourir, ma mère, et je ne le crois pas » (Dupré, 2016, p. 11). Ajouté au noir, il signifie aussi la fin de la narration : « je vois surgir le mot fin devant mes yeux et j'ai soudain l'impression d'être une actrice en noir et blanc qui s'apprête à abandonner pour toujours la terre où elle est née » (Dupré, 2016, p. 102).

Le blanc du visage abandonne de la sorte les caractères positifs de l'étincellement que produit le sacré, et, maintenant imprégné de la notion d'issue finale, il connote « la cruauté blanche » (Dupré, 1983, p. 23) des bourreaux : « je vois des tortionnaires et des femmes mettre la table pour leur maître tant de pâleur » (*PF*, 19). Pâleur des victimes et blancheur de la cruauté, cette couleur, fréquemment identifiée à la pureté, adopte dans *La peau familière* la consistance de la douleur, et elle annule les matins : « Texte de chair d'acharnement : [...] ces femmes assassinées, autre version de quelque guerre, voilà que ça vient comme un sursaut de rage, ces femmes torturées, ça emplît la page la peau file éventrée dans l'horreur du matin blanc » (Dupré, 1983, p. 15).

5 En effet, la couleur jaune semble constituer un code univoque auquel les concepts du temps et de la vie s'avèrent inhérent. Dans l'histoire littéraire, le jaune traduit la notion du temps restreint, induit le concept de la temporalité délimitée et conduit à l'idée de vitalité démarquée. Si cette couleur persiste dans le temps, elle peut en fin de compte amener la cessation de la vie – autrement dit, conduire à la mort. Cette corrélation binaire entre le temps et la vie se poursuit à travers les siècles.

En conséquence, aucune tonalité ni aucun point dans ce recueil dans le but de montrer l'inachevé de l'horreur, et seule l'écriture, « lieu de prévoyance » (Dupré, 1983, p. 21), *s'acharne* à récupérer la mémoire des victimes, à nommer leur chair, à dessiner leur contenant.

Notre étoffe, surface, inestimable contenant au précieux contenu, qui modifie sa carnation sous les feux de l'amour ou la perd lors d'une extrême détresse, réagit la première aux caresses des éléments ou de la main et, dès lors, elle « étale le faisceau des sens » (Serres, 2014, p. 84), et, ce faisant, elle perçoit intensément l'univers et les autres. Face à l'effleurement de la main, la peau, paysage, frontière, lieu d'échange, s'offre, « s'ouvre » comme la narratrice de Louise Dupré qui se demande « quel dessous porter sur la peau ouverte » (PF, 96). Elle perd de la sorte une partie de son mystère et, vibrant au contact de l'autre, le fait vibrer en retour au plus profond.

Toutefois, le toucher, exposé dans les œuvres de Colette et Louise Dupré, satisfait une représentation plutôt moderne, car la beauté a surtout été célébrée avec le regard, la vue étant conçue comme un sens supérieur. En effet, la littérature, les arts en général, ont admiré les corps plus ou moins vêtus, voire même le nu (encore sacré dans la culture occidentale) lorsque celui-ci demeure accroché sur les murs des musées, sans contact avec la main.

Colette, au sujet de ces belles qui s'exposent dans les spectacles du music-hall, éclaircit quelque peu cette notion de contemplation admirative et coite de la part du public, et rehausse le nu au rang de valeur artistique : « La femme y redevient cariatide, muse, symbolise les saisons, les péchés capitaux, la perle, la vague. Voilà qui convient non seulement à la noblesse de ses liges, mais au caractère tranquille de celles qui ont mérité la part divine d'être blanches, longues, renflées ici, creusées ailleurs d'ombres moelleuses. [...] Si vous posiez la main sur leur épaule, vous les trouveriez froides et douces comme un fruit d'hiver. Mais on n'effleure pas de la main les femmes nues sur la scène des *Folies*, ni ailleurs. Le machiniste fraternel se range sur leur passage. Elles vivent nues, protégées et douces » (*Nudité*, Pl, IV, p. 414-415).

L'appréhension positive du corps reste donc, principalement, dans le domaine de la contemplation, l'acte de toucher n'ayant pas encore été « légitimé ». Raison pour laquelle la modernité de Colette émerveille car le corps et les caresses intègrent ses romans, et ce, au point que Julia Kristeva (2012), se remémorant la sensualité de l'écrivaine, s'exclame « une femme qui, par malheur, serait incapable de sensualité » serait pour Colette « un véritable scandale ». En effet, l'écrivaine proclame le désir et ses excès dès le début de *Claudine en ménage*, lorsque la jeune

Claudine évoque ses premières semaines de mariée : « l'abus que je fis de Renaud, l'abus qu'il fit de moi » (Colette, 1984, I., p. 380).

Ainsi, les peaux secrètes, « qui ne voient jamais le jour » comme celle de Minne de *L'ingénue libertine* parsèment ses pages, provocantes, et s'offrent à la contemplation de l'amant « curieux du grain de la peau, des veines, des tempes, vertes comme des fleuves » (Colette, 1984, I, p. 738). Par ailleurs, la jouissance affranchit la femme, telle la danseuse de Colette qui, une fois comblée, s'éloigne sans regret : « J'ai quitté ta maison pendant que tu murmurais : « La plus belle de tes danses, ce n'est pas quand tu accours, haletante, pleine d'un désir irrité et tourmentant déjà, sur le chemin, l'agrafe de ta robe... C'est quand tu t'éloignes de moi, calmée et les genoux fléchissant, et qu'en t'éloignant tu me regardes, le menton sur l'épaule... Ton corps se souvient de moi, oscille et hésite, tes hanches me regrettent et tes reins me remercient... Tu me regardes, la tête tournée, tandis que tes pieds divinateurs tâtent et choisissent leur route... » Tu t'en vas, toujours plus petite et fardée par le soleil couchant, jusqu'à n'être plus, en haut de la pente, toute mince dans ta robe orangée, qu'une flamme droite, qui danse imperceptiblement... » Si tu ne me quittes pas, je m'en irai, dansant, vers ma tombe blanche » (« La chanson de la Danseuse » (Colette, 1984, I., p. 967-968).

En revanche, chez Louise Dupré, auteure contemporaine, le désir s'accomplit dans *La Peau familière* (1983) avec pudeur et contention. Bien qu'explicite, il s'entoure de silence, d'inconvenance, de causes minimales et de petits secrets : « J'avais envie d'êtreindre, de l'êtreindre, suivre mon doigt sur sa peau, ça venait de la mer, c'était l'été et mes lèvres s'ouvraient noires de silence j'écoutais inconvenante, ça venait la moiteur, je m'occupais aux minimales causes aux petits secrets » (Dupré, 1983, p. 106).

On imagine la passion épanouie à travers ces sursauts du ventre, les villes retroussées (ou bien les jupons), là où la main se risque, alors que les corps maintiennent une certaine distance, entourée par ce halo flou du passé : « Cet été-là, je me le rappelle vague et pourtant si précis [...] je dessinais sur la peau des villes retroussées où la main se risquait, nous nous tenions alors un peu à distance, l'évidence se posait, le sursaut étroit le ventre » (Dupré, 1983, p. 107).

Carmen Boustani⁶ dans *Oralité et gestualité* étudie le toucher dans *La memoria* de Louise Dupré. Elle nous rappelle que cet acte, apparemment amoureux, se perçoit parfois comme une démonstration de pouvoir, quoique dans l'œuvre

6 Carmen Boustani établit de même que la « femme est la réceptrice des messages cutanés. C'est la femme qui reçoit le plus de contact de la part de l'homme. Cette initiative de toucher

de l'écrivaine, celui-ci renferme une « valorisation affective » et « l'espace de la gestualité se met au service d'une investigation intérieure ou le corps de la femme devient par le plaisir qu'il provoque et qu'il reçoit un espace de survie » (Carmen Boustani, 2009, p. 96). Dans *Tout près*, rédigé quelques décennies plus tard, la poète revient sur le désir qui oscille entre regard et toucher et que l'on comprend mieux à l'angélus⁷ lorsque la peau rêve et résiste au long labeur du temps : « Midi sonne et je tremble. Entre regard et toucher, l'imagination oscille, presque vulgaire, de cette vulgarité qui mouille les lèvres, dans les vergers, devant les fruits qu'on ne doit pas cueillir. On comprend mieux le désir à l'angélus, quand le sol vibre à l'appel des clochers, peau de rêve insoumise » (Dupré, 2018, p. 24).

Peau mémoire et peau écriture

Ce que je goûte dans un récit, ce n'est pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*).

Peu à peu, la peau « reçoit le dépôt des souvenirs » (Serres, 2014, p. 90) ; elle se troque en mémoire. Les rides, les tâches et les cicatrices fournissent le sens du vécu et s'installent sur notre écorce pour démontrer qu'elles ont eu lieu, que celle-ci a existé. Cependant, la représentation de la vieillesse en littérature a longtemps reçu un traitement négatif. On l'énonce de façon plus visible pendant l'époque romantique, mais on figure surtout la dégénérescence et, souvent, afin d'en extérioriser l'angoisse, les textes adoptent un ton fantastique, proche de l'état de veille. De même, les existentialistes la vivaient comme une impuissance, et les écrits de l'époque témoignent d'une négation de soi représentée par le déclin. Colette et Louise, quant à elles, se font écho du passage de l'existence et contemplent l'inexorabilité de la décrépitude sans bienveillance, quoique sans lamentation. Néanmoins, en tant que mémoire délicate, celle-ci fragilise le corps, c'est pourquoi les femmes narrées tentent de la dissimuler. Ainsi, dans *Chéri* Léa ne quitte son collier que la nuit afin que son jeune amant, Chéri, ne remarque pas que « le cou de Léa, épaissi, perdait sa blancheur et montrait sous la peau, des muscles détendus » (Colette, 1987, p. 12), tandis que, même si la narratrice

le corps de la femme par les mains de l'homme, sans effet de réciprocité de la part de la femme, est considérée comme un indice d'appartenance à un rang supérieur » (2009, p. 226).

7 L'angélus, la prière de l'annonciation : « le verbe se fit chair et habita parmi nous » Prologue de Saint-Jean (Jn, 1,14)

de Louise Dupré évite les miroirs, ses mains, quant à elles, trahissent le temps écoulé :

le jour la lumière
gonfle ces ruisseaux
bleus
comme un orage
qui te découpent maintenant
les mains
tu cherches comment camoufler
le présent sous les bagues
(Dupré, 2004, p. 57).

La présence du vieillissement s'insère dans leurs écrits, elle s'impose lentement, écoulement lointain, respiration faible qui protestait avec des sursauts rebelles dès *La Peau familière* : « [...] Je te répondrai : je suis une femme de trente ans déjà avec une ride au coin de la bouche et la calme assurance de celles qui ont perdu la foi, pour qui les dieux sont morts » (Dupré, 1983, p. 51).

Puis la rumeur s'amplifie, la vieillesse qui anticipe la mort se vit alors comme une lutte : « La terre est plus forte que toi, elle te cherche, elle t'aspire dans sa gueule avide, et tu te bats chaque jour contre la mort [...] Ta désolation est plus forte que toi, elle s'enroule le soir autour de ton sac de peau, et il te semble que jamais elle ne s'épuisera, même si tu trouvais la vieille étoile qui a cheminé devant les trois couronnes » (Dupré, 2018, p. 100).

Finalement, la rébellion évolue, s'apaise, car il faut vieillir, assure Colette, et assumer cette vérité face au miroir, sans défaillir : « Il faut vieillir. Ne pleure pas, ne joins pas des doigts suppliants, ne te révolte pas : il faut vieillir. Répète-toi cette parole, non comme un cri de désespoir, mais comme le rappel d'un départ nécessaire. Regarde-toi, regarde tes paupières, tes lèvres, soulève sur tes tempes les boucles de tes cheveux : déjà tu commences à t'éloigner de ta vie, ne l'oublie pas, il faut vieillir » («Rêverie de Nouvel An» (Colette, 1984, p. 966).

La peau, frontière absolue et mouvante, nous a permis de la sillonner, du regard et de la main. Pourtant, une fois décatie, donc trop gravée et moins lisible, son message requiert d'une autre manifestation pour continuer à produire des signes, et il s'agit certainement d'une de ses plus belles manifestations : l'écriture.

En effet, « tablette de cire » d'après Michel Serres (2014, p. 90) où viennent se graver les luttes, les amours et le long cheminement des années, la coquille humaine, parfois parchemin (tablette de scribe) où l'on transcrit des signes, des

dessins, peut s'assimiler au papier, lui peau des livres, qui porte en lui ce qu'il y a de plus glorieux en nous : l'écriture.

La page, feuille imprimée, s'érige alors en un support de sens aussi robuste que celui de l'épiderme et l'œuvre se transforme en « la peau du dedans de son auteur [...] et cette peau externalisée, devenue œuvre, sert de surface projective pour le lecteur » (Fintz, 2009, p. 121). Les livres incorporent les caractéristiques de la peau et, enveloppes externes, protègent la demeure, deviennent « chaud revêtement des murs » dans la série des *Claudine* de Colette et nous aident à maintenir l'espérance dans *Tout près* de Louise Dupré : « Juste assez de vérité pour que l'espoir surgisse de nos chimères. Une maison, des murs tapissés de livres et de photos, un ange qui déploie ses ailes dans la lumière et l'amour... » (Dupré, 2018, p. 27). De même, leurs feuilles pansent les blessures de l'écrivain, et « bandages » selon Régine Detambel (2006), elles soulagent, maintiennent le chaos à l'intérieur et protègent de la violence extérieure.

L'écriture se convertit en refuge pour les blessures et sa puissance est telle qu'elle parvient « Là où la peau ne recouvre plus, ne protège plus où les meurtrissures non guéries cherchent à se loger dans les plis de la langue » (Dupré, 2004, p. 22).

En guise de conclusion

Si nous sommes notre corps et notre peau est notre vérité, elle se rattache telle une toile d'araignée, au travers de milliers de liens, et se pare des dimensions d'une peau cosmique car elle déploie devant l'écrivaine, la poète, cet au-delà que suggèrent les autres, êtres de papiers ou réels, emballage de carton ou chair intime tangible. La peau, en tant que surface d'inscription, devient porteuse de messages et de codes. Or, recréant notre vérité, elle est également sujette à ambiguïtés, puisqu'elle n'arrive pas à être appréhendée comme « un tissu complètement cohérent » (Lalonde *in* Mavrikakis, 2014). Ce tissu ne se montre pas lisse non plus, et, exhibe des « surfaces grossières » dans *La Chambre éclairée* de Colette où des « mots rugueux qui finissent par trouver un poème » (Dupré, 2018, p. 80). Cependant, ces surfaces grossières, ces éraflures, pour reprendre la citation de Roland Barthes (Barthes, 1982, p. 20-24), configurent le plaisir du texte. En effet, le texte est une peau où l'écriture consigne son désir en creusant de vastes sillons, et la lecture l'égratigne, l'effleure ou le caresse lorsqu'elle parcourt ces sillons, en quête de sens et de plaisir.

Références

- Barrera Sánchez, O. (2009). « La escritura ontológico social del cuerpo en la obra de J.Luc Nancy » dans *Voces y contextos*. Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana. Mexico. Disponible sur < revista.iberoforum@uia.mx >
- Barthes, R. (1982). *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil.
- Boustani, C. (2009). *Oralité et gestualité. La différence hommelfemme dans le roman francophone*. Paris : Ed. Karthala.
- Boustani, C.(2016). *Andrée Chédid, l'écriture de l'amour*. Paris : Flammarion
- Brassard, D. (2009). Fenêtre sur corps : l'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré. *Voix et Images*, vol. 34, n° 2, (101) Québec.
- Colette. (1984). *Claudine en ménage*. Bibliothèque de la Pléiade. Tome I. Paris : Gallimard.
- Colette. (1984). *L'ingénue libertine*. Bibliothèque de la Pléiade. Tome I. Paris : Gallimard.
- Colette, (1984). *La retraite sentimentale*. Bibliothèque de la Pléiade. Tome I. Paris : Gallimard.
- Colette, (1984). Rêverie de Nouvel An. *Les Vrilles de la vigne*. Bibliothèque de la Pléiade. Tome I. Paris : Gallimard.
- Colette, (1984). La chanson de la danseuse. *Les Vrilles de la vigne*. Bibliothèque de la Pléiade. Tome I. Paris : Gallimard.
- Colette. (1984). Le dernier Feu. *Les Vrilles de la vigne*. Bibliothèque de la Pléiade. Tome I. Paris : Gallimard.
- Colette. (2001). *Julie de Carneilhan*. Bibliothèque de la Pléiade. Tome IV. Paris : Gallimard.
- Colette. (2001). *Nudité*. Bibliothèque de la Pléiade. Tome IV. Paris : Éditions Gallimard.
- Colette. (1987). *Chéri*. Paris : Fayard.
- Correa, M.L. (2002). Escrito en el cuerpo dans *Cuerpos y goces contemporáneos*. Revue n° 2. *Desde el jardín de Freud*. Bogota : Universidad Nacional de Colombia.
- Detambel, R. (2006). Le chemin sous la peau. In H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, < www.epistemocritique.org >, septembre 2008, [pp. 166-171]
- Dupont, J. (2003). *Physique de Colette*. Paris : Presses Universitaires du Mirail.
- Dupré, L. (1983). *La Peau familière*. Québec : Remue-ménage.
- Dupré, L. (2016). *L'album multicolore* Québec : Hélotrope.

- Dupré, L. (2004). Écrire d'une main blessée. *Les Écrits*, n° 111.
- Dupré, L. (2018). *Tout près/ Muy cerca*. Madrid : Visor
- Dupré, L. (2004). *Une écharde sous ton ongle*. Québec : Le Noroît.
- Fintz, C. (2009). Les imaginaires des corps de la relation littéraire : Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée. *Littérature* n°153. Récupéré de < <http://www.cairn.info/revue-litterature-2009-1-page-114>. Htm >
- Kristeva, J.(2012). La révolte intime. Colette : une reine de la bisexualité. Récupéré de < http://www.kristeva.fr/colette-une-reine.html#_ftn40 >
- Lalonde, C. (2014). Corps d'essai. Récupéré de <<https://www.ledevoir.com/lire/399913/corps-d-essais>>
- Mamatsashvili, T. (2006). La Symbolique du Jaune : le temps délimité et la vie précaire. Récupéré de <<http://sens-public.org/article514.html?lang=fr>>
- Nissim, L.et Benoît, C. (2008). *Études sur le vieillir dans la littérature française. Flaubert, Balzac, Sand, Colette et quelques autres*. Clermont-Ferrand: Presses de l'Université Blaise Pascal, Cahiers de Recherches du CRLMC.
- Serres, M, (2014). *Les cinq sens*. Paris : Éditions Pluriel.

Le corps et la peau dans les premiers récits médiévaux : *Tristan, Perceval, Aucassin et Nicolette*

María-Pilar SUÁREZ
Université Autonome de Madrid

Résumé

Les premiers récits médiévaux montrent la peau, nommément la peau féminine, dans sa splendeur et sa beauté, souvent mise en relief par le vêtement. Ils montrent également une peau empreinte des traces de la confrontation du héros/ héroïne avec le « Fatum » : des blessures, des marques du passage du temps... Mais il y a aussi le vêtement appréhendé comme peau, une peau sans doute artificielle qui ne conditionne pas moins les modulations du personnage. Des textes emblématiques de la fin du XII^e siècle et au tournant du XIII^e fournissent des exemples représentatifs de cette présence/absence et leur fonction.

Mots-clés : peau ; nu ; Tristan et Iseut ; Perceval ; Blanche fleur ; Aucassin ; Nicolette.

Dans le cadre de la représentation plastique, le corps est omniprésent dans l'art médiéval. Vers la fin du XII^e siècle, et comme le rappelle Jean Wirth, « nu ou vêtu, le corps est au centre de l'image médiévale, montrant des personnages aussi grands que les bâtiments, les montagnes ou les arbres qui les entourent » (Wirth, 2013). Dans le contexte théologique et existentiel de l'Incarnation, il manifeste sa compréhension la plus profonde, ou son éloignement (Heck, 2014). En effet, l'image médiévale du corps sert d'abord l'expression des qualités morales : la beauté, la blancheur... évoquent une perfection physique et morale, tandis que et la noirceur de la peau, la chevelure hirsute, les corps velus et les rides furent longtemps, avant le réalisme analytique septentrional de la fin du Moyen Âge, des

signes négatifs. Une dynamique que nous reconnaissons également dans le cadre de la littérature, notamment au XII^e siècle et au tournant du XIII^e siècle.

La peau, la frontière naturelle du corps, est en effet censée être le reflet du dedans : elle manifeste la déformation motivée par le péché, voire par la pénitence, ou l'innocence édénique. Elle peut également être envisagée en marque identitaire, même si parfois elle agit en masque. Elle est également appréhendée et montrée comme un objet de désir, notamment lorsqu'il s'agit de la peau féminine. Pour ce qui est des personnages masculins, la nudité, la peau montrée, évoque l'innocence, la pénitence, mais aussi le péché, la folie, l'amour insensé... D'autre part le vêtement, notamment l'armure, agit comme une « seconde peau » qui garantit la protection du héros, mais qui permet aussi d'afficher, et de cacher, son identité.

Ces aspects sont exploités différemment en fonction des genres (Connochie-Bourgne, 2001). Dans la Chanson de Geste la peau agit en trait caractéristique d'une race, et d'une croyance (plutôt mécréance). La peau de la dame sarrasine, parée de ses vêtements est évoquée sous la perspective de la sensualité et de sa capacité de séduction. Or, celle-ci est susceptible de subir une transformation dans le cadre d'un rite de transition, le baptême, qui présuppose la nudité comme la marque d'un retour édénique préalable à la renaissance : c'est le cas de certaines dames sarrasines – Orable (*Prise d'Orange*)¹, Floripas (*Fiérabras*)² – qui montrent leur nudité au moment de leur baptême (Bahillo, 2017). Leur portrait avant leur baptême met l'accent sur leur beauté, supérieure aux autres femmes sarrasines ; après celui-ci c'est la blancheur de leur peau qui définit leur excellence: tel est le portrait d'Orable, devenue Gibourc : «blanche a la char comme est la flor d'espine » (*Prise d'Orange*, v. 278) ; ou du personnage de Floripas dans la *Chanson de Fiérabras* :

« Les mameles petites, qui sont sus le coste,
Durres comme ponmetes, blanchez com flor de pre.
Li cheuvel furent sor, menu restenchelle,
A un filleit d'or fin richement gallonne » (*Fiérabras*, vv. 2140-2143)

Dans ces exemples le personnage de la princesse sarrasine baptisée est façonné d'après le canon à la base du portrait de la dame émanant du discours courtois, le canon de la peau blanche : tout ce qui est sombre, tanné, est dévalorisé, considéré comme vulgaire, lorsque le blanc se rapproche de la pureté, aux antipodes des

1 Chanson de geste anonyme composée au tournant du XIII^e siècle.

2 Chanson de geste anonyme composée à la fin du XII^e siècle.

peux brunes, voire « noircies » des femmes d'autres races, ou des personnages infernaux. La splendeur du corps, de la peau, dans le cadre du platonisme du XII^e siècle, la beauté naturelle, créée par Dieu lui-même, est un motif cultivé par les troubadours. Des aspects repris par le roman, ainsi que par d'autres formes narratives contemporaines.

Même si nous nous arrêtons plus loin sur un personnage masculin – Perceval –, le fil conducteur de notre parcours sera la manière où la peau est énoncée dans les personnages féminins d'un petit corpus qui réunit un Lai, le *Lai de Lanval*, deux romans emblématiques du XII^e siècle : le *Roman de Tristan*, *Le Conte du Graal*, et une œuvre située au tournant du XIII^e siècle, le seul exemple dans son « genre », la Chantefable : *Aucassin et Nicolette*.

Comme nous venons de l'esquisser, la peau féminine est fréquemment évoquée d'une manière plus ou moins explicite : voilée ou mise en relief par le jeu de présence/absence des vêtements, elle devient un motif récurrent apparenté à l'érotisme. Un exemple, connu et illustratif à cet égard, est fourni par le portrait de la fée du *Lai de Lanval* (de France, 1990), composé à la fin du XII^e siècle. La fée se montre au regard du héros dans l'intimité de sa tente : « Étendue sur un lit superbe / dont les draps valaient le prix d'un château / elle ne portait que sa chemise/sur son corps plein de grâce... Mais son flanc était découvert / comme son visage, son cou et sa poitrine, / plus blancs que l'aubépine » (*Lai de Lanval*, vv. 97-100 et 104-106)

La chemise et son manteau ne font que mettre en relief son corps, finalement montré dans la description de son flanc, son cou et sa poitrine, caractérisés par leur blancheur. L'image de la beauté et la perfection de l'être qui vient de l'au-delà, est énoncée dans une scène qui contient cette charge érotique que nous avons reconnue dans la lyrique des troubadours. La mi-nudité est une constante du personnage, aussi bien dans ses rencontres avec le héros dans l'intimité de sa tente, que dans ses apparitions publiques devant la cour d'Arthur, où elle affiche sa supériorité physique et morale par rapport à une cour qui semble avoir perdu les valeurs apparentées au courtois.

***Tristan et Iseut* : deux aspects de la peau féminine**

Le personnage de la Fée illustre la présentation de la peau comme un trait de beauté, et comme le lieu du désir, du contact et de la jouissance amoureuse. Or, cette même peau peut également devenir la surface marquée par les ravages provoqués par la confrontation du héros, et de l'héroïne, au fatum. La dégradation des vêtements dévoile en effet les parties les plus intimes et les plus secrètes du corps. Nous reconnaissons tous les deux aspects dans le fragment du *Roman de Tristan* attribué à Bérout (1989).

La peau des amants est évoquée comme le lieu de la jouissance à l'occasion des rencontres, où ils finissent par se faire découvrir par leurs ennemis qui jugent coupables leurs liaisons : « plusieurs fois ils les avaient aperçus totalement nus dans le lit du roi Marc » (*Roman de Tristan*, p. 49).

Or, à côté de cette vision il y a maintes allusions à la peau abîmée, la peau d'Iseut, comme une conséquence du châtement que le roi imposé aux amants : « Le roi, sur le conseil des trois barons, lui avait fait si étroitement garrotter les poignets qu'elle en avait les doigts en sang » (*Roman de Tristan*, p. 71).

Un châtement physique qui précède celle qui serait la condamnation définitive de la reine : être adonnée aux lépreux, des hommes atteints d'une affection de la peau. Une situation à laquelle elle échappe grâce à Tristan, avec qui elle s'enfuit dans la forêt. Le Morrois, l'espace sauvage, devient un espace accueillant, à l'abri des lois, même s'il se révèle progressivement comme l'espace de la déchéance physique: « Ils vivent de venaison et ne mangent rien d'autre. Qu'y peuvent-ils si leur teint s'altère ? Leurs habits tombent en lambeaux : les branches les déchirent » (*Roman de Tristan*, p. 99).

Les fous d'amour, les amants apparaissent nus, et cette nudité a la valeur de « symptôme, dans la mesure où il révèle les aspects les plus secrets et les plus paroxystiques de leur mal » (Wolf-Bonvin, 2001) : leur peau, usée et médusée, est la seule frontière entre les personnages et un milieu sauvage, qui n'est pas censé être le leur. Ils ont perdu leurs vêtements –devenus des lambeaux–, ainsi que les emblèmes qui agissent en marque de leur inscription sociale et de leur fonction à l'intérieur du groupe.

Et pourtant, en dépit de sa situation pitoyable, c'est la présence d'une partie de leurs vêtements qui, tout en fournissant une frontière fragile entre leurs corps et l'extérieur, va rendre possible le pardon du roi et leur retour dans la cour : la chemise, que nous avons signalée tout au début comme une ressource pour mettre en relief la nudité de la fée, devient à présent, même en lambeaux, une sorte de couche de protection entre le corps d'Iseut et l'extérieur. C'est sous sa condition de « frontière » entre les deux amants qu'elle est envisagée par le roi Marc, l'oncle de Tristan et l'époux d'Iseut. Lorsqu'il les découvre dans le Morrois, ils ont beau être enlacés, il considère qu'ils sont séparés par l'épée de Tristan... et par la chemise d'Iseut et les braies de Tristan, de manière à atténuer leur nudité et leur intimité. « Iseut portait sa chemise (si elle avait été nue ce jour-là, une horrible aventure leur serait arrivée). Tristan, lui, portait ses braies (...) Écoutez comment ils se sont couchés ! Elle glissa un bras sous la nuque de Tristan et l'autre, je pense, elle le posa sur lui. Elle le tenait serré contre elle et lui aussi l'entourait de ses bras.

Leur affection ne se dissimulait pas. Leurs bouches se touchaient presque, mais il y avait toutefois un espace entre elles... » (*Roman de Tristan*, p. 107).

À travers un monologue intérieur le narrateur rend explicite la réaction du roi Marc à l'égard de la scène : « Je puis bien croire, si j'ai un peu de bon sens, que s'ils s'aimaient à la folie, ils ne seraient pas vêtus, il n'y aurait pas d'épée entre eux et ils se seraient disposés d'une autre manière. J'avais l'intention de les tuer, je ne les toucherai pas. Je refrénerai ma colère. Ils n'ont aucun désir d'amour fou » (*Roman de Tristan*, p. 115).

La présence des vêtements fournit un argument, un alibi, au roi pour qu'il puisse leur pardonner sans pour autant trahir le principe de justice qu'il incarne.

Nous avons parlé de la lèpre et des lépreux à l'occasion des premiers épisodes du *Tristan*, une maladie, certes emblématique au Moyen Âge, non exempte de connotations négatives, qui entretient un rapport aussi étroit avec la peau. En effet, avec la peau harassée des amants, nous aurons affaire à la peau affectée, d'une manière réelle ou figurée, par la lèpre. Dans les premiers épisodes du roman les lépreux sont montrés comme des êtres imbus d'un désir sexuel irréfrenable et inassouvi, raison pour laquelle ils avaient été institués en bourreaux d'Iseut : « Sire, nous brûlons d'une telle ardeur qu'il n'y a pas une femme sous le ciel qui pourrait supporter, pas même un jour, de faire l'amour avec nous. Nos habits nous collent à la peau » (*Roman de Tristan*, p. 77).

Le motif est repris à l'occasion du travestissement de Tristan en lépreux. C'est dans la Lande, où a lieu le jugement d'Iseut : à part les aspects liés à la tromperie et au stratagème, la lèpre agit en symbole d'un amour coupable. Une culpabilité que Tristan avoue à Marc, et qu'il semble vouloir partager avec lui : la lèpre de l'adultère... et de la jalousie :

« – Depuis combien de temps vis-tu retiré du monde ?

– Sire, fait-il, cela fait trois ans, sans mentir. Tant que j'étais en bonne santé, j'avais une amie courtoise. C'est à cause d'elle que j'ai le visage tuméfié. C'est elle qui me fait agiter nuit et jour cette crécelle en bois poli et qui m'oblige à casser les oreilles des gens dont je sollicite l'aumône pour l'amour de Dieu, le Créateur.

Le roi lui dit : « Ne me cache rien, comment est-ce que ton amie t'a donné cela ?

– Sire, son mari était lépreux. Je prenais du bon temps avec elle ; ce mal a résulté de nos ébats. Mais une seule femme est plus belle qu'elle.

– Et qui est-ce ?

– La belle Yseut. Elle s'habille exactement de la même façon. » (*Roman de Tristan*, p. 197).

En effet, Tristan a adopté la condition de lépreux tout en suivant les indications d'Yseut, mais il y a aussi des allusions aux motivations qui ont fait de lui un « lépreux », un exclu : l'amour d'une dame et la réaction de son mari. Le dialogue conclut sur une association entre « la dame » du lépreux et la reine Iseut elle-même. La question de la lèpre, « des grandes boursofflures » qu'elle provoque, fournit le prétexte pour la rencontre entre le roi et son neveu, un chevalier banni en raison d'un amour coupable du point de vue social qui ne va jamais disparaître : en fait nous constatons dans d'autres créations du mythe que Tristan, après son bannissement de la cour, vient visiter Iseut, déguisé en lépreux.

Tout en suivant le fil conducteur de la peau, nous retiendrons une autre scène dans le *Roman de Tristan* : dans les épisodes qui précèdent le jugement d'Iseut, le narrateur rend compte de l'arrivée des différents membres de la cour. Il met alors l'accent sur les vêtements d'Iseut : bien au-delà du topique de la description de la magnificence de la Dame, après sa nudité, ses vêtements agissent en indice de la récupération de sa condition sociale, et de son abandon de sa vie sauvage : « La reine portait des vêtements de soie importés de Bagdad et fourrés de blanche hermine. Manteau et tunique avaient une traîne. Ses cheveux tombaient sur ses épaules, tressés avec des rubans en fil d'or » (*Roman de Tristan*, p. 203).

Sa magnificence ne se voit pas d'ailleurs ternie par les éclaboussures, car le lépreux-Tristan la prend sur ses épaules pour traverser à gué la petite rivière. Or, dans une démarche plutôt complémentaire, grâce à un stratagème préparé par Tristan, les barons accusateurs des amants plongent dans la boue si bien qu'ils se voient obligés à se débarrasser de leurs vêtements embourbés : à se déshabiller et montrer leur nudité devant la cour et le peuple. Une sorte de cérémonie charivarique où les traîtres sont exposés à la honte publique. « Littéralement martyrisés et brisés, les calomniateurs sortent du bourbier. Assurément, il leur faudra un bain pour les décrasser. Ils se déshabillent devant tout le monde, enlèvent leurs vêtements pour en passer d'autres » (*Roman de Tristan*, p. 201).

Nous venons de soulever quelques exemples qui illustrent différentes valeurs de la nudité, de l'ostension de la peau, dans l'un des récits le plus connu du XII^e siècle, et qui fera l'objet de maintes créations³. La blancheur, le rayonnement... des marques de perfection -intérieure et extérieure-, ont leur contrepoint dans la

3 À cet égard il ne faut pas oublier que le fragment du Tristan attribué à Thomas d'Angleterre, présente une autre Iseut -que Tristan finit par épouser-, Iseut « aux Blanches Mains », pour la différencier d'Iseut la Blonde que Tristan aimera à jamais.

peau harassée, noircie, tant que marque de la souffrance, peut-être du châtiment à conséquence de la transgression des normes qui régissent le groupe dominant. Une dichotomie que nous reconnaissons également dans le dernier ouvrage de Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*.

Le Conte du Graal : la peau féminine et la peau du héros

Dans ses romans Chrétien respecte le canon de beauté courtoise pour évoquer les personnages féminins : Blanchefleur en est l'un des exemples les plus connus, dont le nom est du premier moment emblématique. Le narrateur offre cette image de la jeune fille à travers la perspective de Perceval, le jeune apprenti de chevalier : « elle avait le front tout de blancheur, haut et lisse, / comme fait à la main, / d'un artiste travaillant / la pierre, l'ivoire ou le bois / elle avait le nez droit, bien effilé, / et sur la blancheur de sa face / mieux lui seyait cette touche vermeille / que sinople sur argent » (de Troyes, 1990, v. 1773-1783).

Une description aux antipodes du personnage négatif de la Laide Demoiselle, une créature infernale -que nous pourrions mettre en rapport aux Érinyes grecques-, qui fera plus loin irruption dans la cour d'Arthur pour accuser publiquement Perceval : « jamais vous ne vîtes de fer aussi noir que l'étaient son cou et ses mains » (v. 4553-54).

Tout en continuant avec le personnage de Blanchefleur, quelques vers plus loin le narrateur présente la jeune fille dans sa visite nocturne à Perceval : « elle vient d'agrafer par-dessus sa chemise/un court manteau de soie écarlate » (de Troyes, 1990, vv. 1910-1911).

La chemise met toujours en relief sa nudité lorsqu'elle tente de séduire le héros de la défendre de ses assaillants : « Je vous supplie, au nom de Dieu et de son Fils, / de ne pas me tenir en mépris, / je suis venue ici. / Pour dévêtue que je sois /, je n'avais en tête nulle folie, / ni rien de bas ou de honteux » (de Troyes, 1990, vv. 1940-1946).

Une initiative que son interlocuteur semble accueillir avec plaisir : « Lui la couvrait de baisers / et la tenait serrée entre ses bras. / Il l'a introduite sous la couverture, / avec douceur, et plein d'attentions (de Troyes, 1990, v. 2016-2020).

La peau n'y est pas décrite explicitement, elle n'y est qu'évoquée : dans cet épisode de la visite nocturne le narrateur récupère, à travers les jeux de l'implicite, l'idée de beauté et de perfection du corps de la jeune fille, pour présenter la peau comme l'espace destiné à la jouissance, en dépit du constat de sa condition de frontière marquée par les interdits. Une situation reprise quelques vers plus loin :

« Cependant, celui qui avait défendu contre lui / la cause de la jeune fille et de ses terres, / de Blanche fleur, son amie, la belle, / mène auprès d'elle une vie de délices et de bien-être » (de Troyes, 1990, vv. 2850-54).

La jouissance de la dame, de sa peau, le prix rêvé par l'Ami dans les chansons de trouvères, est montrée dans *Le Conte du Graal* dans le cadre du courtois : la jouissance de l'Amie méritée par l'exercice de la prouesse. Une différence substantielle par rapport au *Tristan* où la jouissance des amants est plutôt montrée comme le résultat d'une passion irréfrenable que de l'exercice d'une chevalerie, que Tristan abandonne lorsqu'il quitte la cour avec Iseut (une dynamique que la courtoisie dans le cadre romanesque n'accepte pas).

Or, de même que dans le *Roman de Tristan*, dans *Le Conte du Graal* nous pouvons identifier des exemples concernant le corps harassé par l'usure du temps et les intempéries : Chrétien montre les conséquences d'un châtement imposé par un chevalier qui accuse sa dame d'une éventuelle transgression du code courtois. La demoiselle censée contrevenir les normes n'est pas sans rappeler Iseut dans son état pitoyable. À cause de sa maladresse Perceval crée une série de situations que l'ami de la demoiselle interprète comme des indices de son infidélité. Il n'hésite donc pas à lui imposer un dur châtement : traîner à sa suite, sans d'autre tunique que celle qu'elle avait. Le narrateur la montre vêtue, plutôt dévêtue, d'une robe déchirée, dont les trous laissent voir les parties intimes de son corps : « elle eût pourtant été fort belle/et gracieuse, dans son meilleur état,/ mais elle était sin mal en point/ que la robe dont elle s'habillait/ n'avait pas d'intacte la largeur d'une main,/mais de sa poitrine ressortaient/les seins par les déchirures » (de Troyes, 1990, vv. 3655-3661).

Le constat d'une situation contraire aux bienséances, se voit renforcé par la description de l'état pitoyable du corps de la jeune fille : « la chair qu'on voyait était incisée, / comme scarifiée à coups de lancette, / tant elle était crevassée et brulée / par la chaleur le vent et la gelée/ (...) / On voyait son visage, / plein de vilaines traces, /car ses larmes incessantes / y avaient laissé leur traînée » (de Troyes, 1990, vv. 3664-3672).

Le corps scarifié, proie aux intempéries, c'est le corps de la femme pénitente, d'une pénitence, injuste, imposée par son ami, L'Orgueilleux de la Lande. Un tort que Perceval lui-même finira par redresser. En fait les apparitions de ce personnage répondent au dessein du narrateur de montrer la progression du héros, et son rapport à la chevalerie. Un aspect qui, même d'une manière figurée, nous fait aussi penser plutôt qu'à la peau, à une « seconde » peau, l'armure.

En effet, tel que nous l'avions signalé au début, la peau est fréquemment remplacée par des vêtements, une question de bienséances, de nécessité, mais aussi un indice d'inscription sociale. C'est le cas de l'armure du chevalier : celle de Perceval est une armure vermeille, une couleur apparentée à la violence, qui devient pour lui une « seconde peau » vivement convoitée. Le jeune valet, ignorant tout sur le chevaleresque -lors de sa première rencontre avec des chevaliers Perceval leur demande si l'armure est bien leur peau-, n'hésite pas à la mettre sur ses vêtements de paysan : cette superposition, absurde, ainsi que les ennuis pour la mettre et l'ajuster, permet d'exprimer la tension entre la nouvelle condition où Perceval tient à s'inscrire et son inconscience à l'égard de ce monde. Le résultat en est une inscription maladroite dans la chevalerie qui se laisse sentir dans les catastrophes qu'il provoque à son passage, dont l'épisode de la jeune fille que nous venons d'évoquer. Son apprentissage du métier des armes se traduit dans son abandon des vêtements de paysan (et de son discours fondé sur le garant maternel) au profit du blier sur lequel il portera désormais l'armure. Or, Perceval devra mener à bien un processus de reformulation des valeurs accordées à cette « seconde peau », et cela à travers une démarche d'intériorisation qui passe par la découverte de ses ancêtres (Suárez, 2014).

***Aucassin et Nicolette* : la peau de la femme « sauvage »**

Après ce parcours fugace qui nous permet de rendre compte de différentes appréhensions de la peau – naturelle ou « artificielle » –, dans des textes romanesques, nous reprenons le motif de la femme étrangère dans un texte datant de la fin du XII^e siècle-début du XIII^e, *Aucassin et Nicolette*. Un ouvrage très particulier, le seul dans son « genre », la *Chantefable*, caractérisé par l'hybridation des formes littéraires – narration et chanson lyrique –, et par la reprise parodique de scénarios romanesques, épiques... Dans cette œuvre, il y a une place importante pour la peau, particulièrement la peau de Nicolette.

L'œuvre présente des échos du *Tristan*, notamment des épisodes de la fuite des amants dans le Morrois en raison de l'interdit qui pèse sur eux. Cette fois-ci il n'est pas question d'un interdit moral (l'adultère), mais social : Aucassin est un prince chrétien tandis que Nicolette est une sarrasine baptisée ramenée d'une terre étrangère, rachetée à un saxon par un noble dont elle devient la filleule. Cette différence sociale les oblige à quitter la cour et à s'engager dans l'espace sauvage. Des allusions à la peau marquent différentes étapes de la construction des personnages.

Nous avons constaté que chez Tristan la peau est l'espace de la jouissance des amants, mais aussi l'espace qui laisse la trace de leur confrontation au Fatum,

peut-être de leur châtement à cause de leur subversion des normes qui régissent l'univers dont ils font partie, mais dont ils sont en quelque sorte « recreants ». D'un côté, la description de la peau de Nicolette constitue une subversion par rapport au personnage de la femme sarrasine : elle est blonde, et son visage est « lumineux et fin » (v.7-9).

En effet, comme Floripas et Orable, dont nous avons fait mention plus haut, Nicolette a beau être sarrasine, en raison de sa condition de baptisée répond dans sa description au canon féminin que nous venons d'évoquer dans les exemples précédents : le motif de la Dame des récits romanesques – Blanche fleur, Yseut –, en écho de la blancheur de la Dame évoquée par les troubadours dans les premières chansons courtoises. C'est ainsi que le manifeste Aucassin : « Nicolette, fleur de lis, / ma douce amie au lumineux visage, tu es plus douce qu'un grain de raisin... » (XI : 12-14). « tu soulevas ta traîne, / ta tunique fourrée d'hermine/ ta chemise de lin blanc, / si bien qu'il vit ta jolie jambe : guéri, le pèlerin / recouvra une santé plus parfaite que jamais » (vv. 23-28).

Et que le confirme la voix du narrateur, tout en soulignant une partie du corps censée être en contact direct avec l'extérieur, les pieds – un motif très commun dans le récit romanesque lorsqu'il est question de mettre en relief la délicatesse du personnage féminin : « elle avait les cheveux blonds et frisés, les yeux vifs et riants, le visage allongé, le nez haut et régulier, les... Les fleurs des marguerites qu'elle brisait en marchant et qui retombaient sur le dessus de ses pieds devenaient tout à fait noires, comparées à ses pieds et à ses jambes, tellement la fillette était d'une blancheur de neige » (XII, vv. 30-34).

Ce motif est repris à l'occasion de sa fuite dans la forêt : le narrateur y met en relief la confrontation entre la beauté, la délicatesse de sa peau et la nature sauvage. C'est sur la peau de ses pieds et de ses mains – les points de contact avec la demoiselle et la forêt « hostile », que les blessures se rendent présentes : « Quand elle fut parvenue au fond, ses jolis pieds et ses belles mains, qui n'avaient pas coutume qu'on les blessât, étaient meurtris et écorchés, le sang en jaillissait en plus de douze endroits, sans qu'elle ressentît pourtant ni mal ni douleur, tellement elle était effrayée » (XVI).

Une situation reprise lorsque c'est Aucassin qui quitte la cour pour s'engager dans la forêt : « n'allez pas vous imaginer que les ronces et les épines l'épargnent. Pas le moins du monde ! bien au contraire, elles lui mettent en pièces ses vêtements à un point tel que l'on aurait eu beaucoup de peine à faire un nœud avec le morceau le moins déchiré et que le sang lui coule des bras, des côtés, des jambes, sinon en quarante endroits, du moins en trente, si bien que, derrière

le jeune homme, on aurait pu suivre la trace du sang qui tombait sur l'herbe » (XXIV, vv. 2-11).

Et pourtant dans son dialogue avec la nature, Nicolette a le pouvoir de transformer l'espace hostile en espace accueillant, voire abritant, tout en mettant en œuvre ses savoirs pour guérir les marques de cette confrontation initiale entre l'homme et l'espace « sauvage », opposé à la cour et à ses contraintes : « Avec ses mains, elle guérit ses blessures » (XXVI, vv.12-18). C'est après la guérison des blessures et des lacérations de la peau que celle-ci devient l'espace de la rencontre amoureuse et de la jouissance : (XXVII) « il la baise sur les yeux, le front,/la bouche et le menton (vv. 6-7).

La « contradiction » de la blancheur de la peau de Nicolette se rend d'autant plus évident lorsque dans le cadre de l'aventure où les amoureux s'engagent pour enfin quitter les environs de la cour, Nicolette est enlevée, ramenée par hasard vers son lieu d'origine et reconnue comme la fille du roi sarrasin de Carthagène (XXXVII). Le motif de l'*anagnorisis* permet de rehausser le personnage au rang de la royauté : reconnue comme fille de roi et nièce d'émir, elle ne ressent pas moins la cour comme une prison qui l'écarte de l'amour d'Aucassin : elle en échappe donc ayant recours à un déguisement où la transformation de sa peau tient un rôle décisif : « d'une herbe qu'elle cueillit, elle s'enduisit la tête et le visage si bien qu'elle devint toute noire et perdit son éclat ». « Elle se fit faire une tunique, un manteau, une chemise, une culotte et se déguisa en jongleur... à force de vieller à travers tout le pays, elle se parvint au château de Beaucaire » (XXXVIII).

Le travestissement nous fait penser à Tristan – déguisé en lépreux, ou en jongleur –, ainsi qu'à un personnage qui n'est pas tout à fait étranger à Tristan : Renart, qui se débarrasse de ses ennemis tout en changeant la couleur de sa peau⁴. Le narrateur de la Chantefable continue à jouer avec les présupposés apparentés à la couleur de la peau d'une « sarrasine ». Tel que nous l'avions constaté du début, ceux-ci avaient fait l'objet d'une transgression en raison de la condition de baptisée de l'héroïne.

Ce noircissement de la peau s'inscrit dans le domaine de l'anamorphose (Noacco, 2008), une déformation réversible de l'image, qui agit en masque pour tromper les sarrasins, et Aucassin peut-être. Comme nous n'avons pas manqué de le souligner, le narrateur propose un jeu avec l'identité du personnage : un

4 Dans la Branche *Reinart Teinturier* le goupil tombe accidentellement dans la cuve d'un teinturier et adopte la couleur jaune. Cela lui permettra de se confronter à son ennemi le Loup sans se faire reconnaître de lui.

chiasme ironique où l'altérité est subvertie (la peau de la sarrasine est blanche), où Nicolette se travestit en « autre », pour tout de suite récupérer sa blancheur, et sanctionner son appartenance au monde de la cour chrétienne.

En fait c'est dans le château de sa marraine qu'elle récupère la couleur de sa peau une figure maternelle qui la fait baigner, se reposer... Nous avons déjà parlé du motif du bain, apparenté au baptême à propos de deux chansons de geste. Or, dans ce cadre-ci le bain, présupposant l'immersion, la nudité, est un procès qui évoque une renaissance plutôt sociale que spirituelle, étant donné que Nicolette a déjà reçu le Baptême. En effet, la récupération de sa couleur « originale » sanctionne une dynamique de renouveau dans un monde qui l'avait jadis bannie non en raisons de ses croyances, mais de ses origines incertaines. « Alors Nicolette cueillit une herbe appelée éclair dont elle s'enduisit le corps : elle redevint aussi belle qu'elle avait jamais été. Elle s'habilla de riches vêtements de soie que la dame possédait en grand nombre, et s'assit dans la chambre sur un coussin de soie » (XL).

N'existant pas d'interdits religieux, la reconnaissance de ses origines (*l'anagnorisis*) finirait avec les proscriptions imposées par la cour : avec les nouveaux vêtements, riches et beaux, elle adopte, de même qu'Iseut, une seconde peau en accord avec sa condition princière. Mais à différence de celle-là, c'est sa nouvelle situation qui permet à Nicolette de rejoindre, voire d'épouser, Aucassin.

Les « changements » dans la couleur de la peau de Nicolette mettent en relief la « subversion » opérée dans le type de la femme sarrasine, que nous avons déjà identifiée dans certaines chansons de geste. Le récit met en relief d'une manière ironique la caractérisation de notre héroïne, qui doit noircir sa peau pour se confondre avec ceux qui sont censés être les siens... En effet, le baptême, et la lignée, reviennent à supprimer l'altérité aussi bien religieuse que sociale. Cette dynamique d'inversion va d'ailleurs de pair avec son rôle actif à l'intérieur de l'histoire, où elle agit en véritable agent de dynamisation aussi bien dans le jeu amoureux que dans le jeu social.

Espace de jouissance et surface qui manifeste la déchéance et le châtement, lieu de rencontre et frontière avec l'extérieur, à la fin du XII^e siècle, une période imbue par le platonisme, les avatars de la peau rendent compte des modulations de l'état des personnages. Les canons de beauté, nommément féminins, et leur transgression, rendent également compte de leur degré d'appartenance, ou d'exclusion du groupe. Ainsi que son « occultation » sous cette seconde peau qui est le vêtement et rend compte de l'appartenance au groupe.

Références

Corpus

- Anonyme, (1984). *Aucassin et Nicolette*. Paris : Flammarion.
- Anonyme, (2003). *Fierabras. Chanson de geste du XII^e siècle*. Paris : Honoré Champion.
- Anonyme, (2010). *La Prise d'Orange. Chanson de geste (fin XII^e-début XIII^e siècle)*. Paris : Honoré Champion.
- AA. VV.(1989). *Tristan et Iseut. Les poèmes français et la saga norroise*. Paris : Le Livre de Poche.
- Chrétien de Troyes, (1990). *Le Conte du Graal*. Paris : Le Livre de Poche (Coll. Lettres Gothiques).
- Marie de France, (1990). *Lai de Lanval. Lais de Marie de France*. Paris : Le Livre de Poche.

Études

- Bahillo, E. (2017). « Identité(s) féminine(s) dans la chanson de geste: la princesse sarrasine », *Anales de Filología Francesa*.
- Besnardeau, W. (2007). *Représentations littéraires de l'étranger au XII^e siècle. Des chansons de geste aux premières mises en roman*. Paris: Honoré Champion.
- Colby, A. M. (1965). *The Portrait in the Twelfth-Century French Literature*. Genève : Droz.
- Connochie-Bourgne, C. (2001). *Le nu et le vêtu*. Aix-en-Provence : Presses Université de Provence.
- Heck, C. (2014). Entre dissemblance et incarnation : l'image du corps dans l'art du Moyen Âge, *Perspective*.
- Noacco, C. (2008). *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes. Récupéré de <https://books.openedition.org/pur/34965?lang=es>
- Suárez, M.-P. (2014). « Graal et lance : une interaction polyphonique ». Dans *Le Graal : genèse, évolution et avenir d'un mythe. Médiévales*. Amiens : Presses du Centre d'Études Médiévales.
- Wirth, J. (2013). *L'image du corps au Moyen Âge*. Sismel : Edizioni dil Galluzzo. <https://journals.openedition.org/perspective/5748>
- Wolf-Bonvin, R. (2001). Un vêtement sans l'être : la chemise. In Connochie-Borgne, C. *Le nu et le vêtu*. Aix-en-Provence : Presses Université de Provence.

Écrit sur la peau

Jacqueline JONDOT
Université de Toulouse 2

Résumé

La peau est très présente dans les œuvres de nombreux écrivains arabes anglophones. La peau est ce qui les distingue comme différent lorsqu'ils vivent hors de leur pays d'origine. Elle est aussi la mémoire de la terre perdue. Cet article se propose d'étudier les modalités de la représentation de la peau dans une sélection de romans d'auteurs arabo-américains.

Mots- clés : Écrivains arabes anglophones ; Palestine ; corps ; tatouage.

Ce que l'on ne sait pas quelquefois de ces terres-là, c'est justement ce qui se met difficilement en carte postale ; l'autre vérité, l'autre beauté, l'autre terre ; la terre intérieure des hommes, la terre intérieure des peuples. Celle que l'on porte en soi, celle que l'on mène partout ; un peu sur la peau, un peu sur les mains, un peu sur le visage, un peu dans les mots, un peu dans la voix.
(Jean-François Bernardini)

Le corps, en particulier le corps morcelé, a une importance primordiale dans les textes des auteurs arabes anglophones, tant dans leurs autobiographies que dans leurs textes de fiction. La tentative de remembrement du corps osiréen à jamais morcelé est une thématique commune à un corpus qui s'étend sur un siècle et demi sur l'ensemble du monde arabe et s'entend aussi bien au niveau réel qu'au niveau métaphorique, entre autres avec le morcellement du Proche-Orient et en particulier de la Palestine, au point que certains auteurs, à travers leurs

personnages, s'identifient - au point de s'y confondre - à la géographie malmenée par les conflits coloniaux et/ou régionaux. « *I am [...] the olive tree on the hills of Palestine. I am the spring of water in its valleys, I am the smell of its parched naked soil.* » (Zahran, 1995, p. 157)¹. Géographie au sens étymologique du terme, en effet, puisque leur histoire morcelée, faite d'exil, de départs, plus rarement de retours, s'inscrit sur une terre perdue ou reniée, qui à son tour s'inscrit sur leur corps, plus précisément sur leur peau, à défaut d'avoir un espace où s'écrire et de pouvoir se dire dans une langue étrangère parfois inconnue ou mal maîtrisée.

L'exemple de Salom Rizk qui se trouve piégé dans des abattoirs aux Etats-Unis est sans doute l'un des plus frappants et symptomatiques. A son arrivée dans ce pays qu'il imaginait être un paradis, il est confronté à l'incapacité de communiquer sur son lieu de travail, perdu au milieu d'une foule d'autres travailleurs immigrés qui n'ont pour toute langue commune que celle de leur corps, corps dont l'enveloppe est attaquée par la saumure : « [*The salt*] went down my neck in fine grains and pebbles and settled around my waist, caught there by my belt. There it dissolved in perspiration, rubbed my flesh raw, and irritated maddeningly. [...] In a few days big cracks were opening up in my skin. The biting salt worked into the raw places and ate at my flesh until I could have screamed and was ready to give up the ghost. » (Rizk, 1957, p. 130)

Alors que la saumure est destinée à conserver les aliments, dans ce cas précis, elle détériore le corps, fissure la peau comme pour révéler la faille identitaire. Salom Rizk emploie le verbe « *rub* », c'est-à-dire frotter mais aussi effacer, ainsi que l'adjectif « *raw* » qui signifie cru, brut, à vif, soulignant ainsi comment le processus d'immigration se manifeste par une mise à nu de l'individu qui affecte d'abord son enveloppe corporelle. Avant de se mettre dans la peau d'un citoyen américain, il lui faut « faire la peau » à l'émigré syrien qu'il est. Pour Salom Rizk, ce « dépiautage » est une expérience du réel de la souffrance dans laquelle il disparaît complètement en tant que sujet, pour n'être plus qu'un écorché : « *I was lost, lost in a bewildering confusion of men and meat and machinery* » (Rizk, 1957, p. 131) Le texte social, culturel², dont la peau est porteuse est effacé par le passage

1 On peut rapprocher cette indentification de la simple revendication d'origine de Lisa Majaj : « *I come from olive and oleander, / from pistachio, almond and fig, / from many tendrils of vine.* » (Majaj, 2009, p. 19).

2 Lorsqu'il décide d'apprendre l'anglais, en attendant un entretien, il examine sa peau (« *creased with dirt* » (Rizk, 1957, p. 169) en la comparant à celle, propre (Rizk, 1957, p. 170), des Américains. La peau est le marqueur identitaire qui l'oppose, en tant que « *wild creature* » aux « *educated Americans* » (Rizk, 1957, p. 170).

par la saumure, rendant toute reconnaissance impossible. “*I stopped a man who looked like a Syrian and asked him where I was. He couldn’t understand me. I think he was Italian. I stopped another Syrian-looking fellow. He couldn’t understand me, either. I think he was Greek*” (Rizk, 1957, p. 131).

Salom Rizk ne sauvera sa peau – au sens propre – et n’échappera à cet emploi qui le ronge – au sens propre à nouveau – que lorsqu’il pourra enfin s’exprimer dans la nouvelle langue. En attendant, c’est sa peau crevassée qui prend le relais et fait le récit de son itinéraire de souffrance³.

Pour certains de ces auteurs immigrés volontaires, le passage par ce « dépouillement » est une étape obligatoire vers leur nouvelle identité. Ainsi Edward C, installe-t-il sur le sol de sa chambre à Oxford une peau de léopard (“*from home I had brought with me a leopard skin*” (Atiyah, 1948, p. 104)). De sa vieille peau, il fait un tapis sur lequel il se tient comme le chasseur debout sur son trophée, signifiant qu’il a triomphé de son moi ancien. Comme pour mieux souligner ce rejet du vieux moi, sur les murs de sa chambre, il installe des reproductions de statues de Michel-Ange, dont l’une évoque l’émergence du sujet de sa gangue de matière, arrachement douloureux qui laisse une nouvelle fois le corps à vif (Atiyah, 1948, p. 100). L’expérience se révèle, une fois encore, extrêmement douloureuse : “[*it peels away the layers of the personality until at last nothing but a kernel, an exposed nerve, remains*” (Said, 1985, p. 143). La peau, dont l’une des fonctions est de protéger le corps, est mise en incapacité de la remplir, dans un univers culturel où elle ne fait plus signe, où elle ne désigne plus que comme différent, en particulier en raison de sa couleur. Dès le début du roman, Mohja Kahf insiste sur cette couleur de peau distinctive et identifie son personnage comme “*the olive-skinned, dark-haired young woman*” (Kahf, 2006, p. 1). La couleur de la peau est un élément récurrent dans son exploration de la différence.

Ces auteurs arabes anglophones ont choisi de quitter leur pays d’origine. La mue, si douloureuse soit-elle, leur est indispensable afin de leur permettre de s’affubler des hardes de leur nouvelle identité. Même si la mue leur colle à la peau, qu’il ne parvienne pas à s’en débarrasser complètement, ils tentent à longueur de pages de la recouvrir d’un autre idiome pour tenter de la dissimuler. En vain. La peau conserve les marques d’origine, inaltérables. “*Every defeat, every failure, [...] are plainly written on my face. I was just a sullen, unhappy, underdog immigrant,*

3 Voir la formule d’Héloïse Guay de Bellissen dans son livre-récit autobiographique sur le tatouage : « *mémorial de chair en mouvement* » (Guay de Bellissen, 2019, p. 67).

and even proudly posing for a picture couldn't erase that feeling from my photographs" (Rizk, 1957, p. 132).

À l'inverse, un certain nombre d'individus s'accrochent farouchement à leur identité d'origine et se tatouent une marque indélébile d'appartenance revendiquée à une communauté. Les chrétiens d'Orient arborent une croix tatouée comme signe de reconnaissance et certains d'entre eux ne doivent leur salut qu'à cette inscription sur leur peau, comme George Haddad dont la croix tatouée sur le poignet l'a sauvé d'une prison espagnole (Haddad, 1916, p. 41-44). La grand-mère de Gregory Orphalea exhibe la sienne comme signe de vie : "*She was proud of that marked wrist, and would hold it up to the light, like someone who had survived a suicide attempt.*" (Orphalea, p. 173). Pour ceux-ci le tatouage est « *un acte de vie puissant* » (Guay de Bellissen, 2019, p. 153), qui agit comme une amulette qui assure l'intégrité du corps. La peau, dont la fragilité avait été soulignée par Salom Rizk, devient pour ce groupe-ci une enveloppe protectrice. « La peau, [...] elle nous contient entièrement, elle fait barrage à tout ce qui pourrait nous heurter. » (Guay de Bellissen, 2019, p. 156).

La peau se révèle donc une enveloppe ambiguë.

Si certains individus choisissent de se déraciner, de s'expatrier, pour d'autres, l'exil n'est pas un choix : il leur est imposé par des circonstances extérieures (guerre, occupation...). Pour ceux-ci, il est impensable de se débarrasser de leur vieille peau, tant leur identification à leur terre d'origine est garante de leur survie en tant que sujets d'une histoire qui leur est arrachée. La clé que les Palestiniens chassés de leur maison et de leur(s) terre(s) se transmettent de génération en génération depuis la « Nakba » est un symbole physique externe de leur lien indéfectible avec la terre d'origine. Cependant, certaines victimes directes de la « Nakba » portent un signe d'appartenance plus intime. Les fruits de la terre servent souvent de métaphore pour décrire la peau : on parle de « peau de pêche », de « peau d'orange »... pour en représenter certaines particularités. Inversement, les fruits sont parfois anthropomorphisés : "*The proper Ashtini plum grew large as an avocado pear with a deep cleft on one side, as if each plum were preparing to split into twins. Firm, and with the contours of young maidens' buttocks, the plums, turning African come August, mooned shamelessly from their boughs. The dark seductive colour declared that they were ready to be handle*" (Gibeily, 1998).

Cet effet de miroir, métonymique ou métaphorique, revêt chez les auteurs palestiniens une dimension plus profonde. Chez Susan Abulhawa, la métaphore ancre la généalogie des habitants profondément dans la terre : "*Trees like beckoning grandparents, hundreds of years old, wrinkled and stooped with heavy arms*

that stretched to every direction, as if in prayer” (Abulhawa, 2010, p. 117). Les rides (“*wrinkle*”) sont communes aux hommes et aux arbres qui deviennent ainsi indissociables voire un, par le truchement de ce signifiant commun.

La terre perdue garde des traces de ceux qui l’ont cultivée en premier et y ont inscrit leur culture : “*cactus still rims the perimeters/emblem of what will not stay hidden*” (Majaj, 2009, p. 89) ; “*the perimeter of stubborn cactus/ springing up around destroyed villages./ [...] The thorns of memory can’t be eliminated*” (Majaj, 2009, p. 111). Des murs en pierre sèche ou des terrasses continuent de rythmer le paysage même lorsque les habitants en sont chassés, de même que les traces des foyers subsistent dans les campements bédouins d’Izaak Diq évacués. La terre porte non seulement les traces généreuses et hospitalières du labeur humain mais aussi les cicatrices infligées par les conflits : “*that long grieving gash in earth/ echoing the sky’s torn warplane wound*” (Majaj, 2009, p. 112). Cependant, ces traces sont menacées de disparition sous l’effet d’une occupation étrangère (“*They chopped down the orange trees. / [...] they bulldoze the trees*” (Majaj, 2009, p. 10); “*She could tell you how soldiers bulldozed trees,/ smashed wells*” (Majaj, 2009, p. 23); “*razed groves of orange/ and olive [...] / homes sealed and levelled*” (Majaj, 2009, p. 55). Les occupants font disparaître les empreintes originales pour inscrire leur forme de domestication sur cette terre rétive à se soumettre. Il est intéressant de rappeler que le sens premier d’« empreinte » est la « marque, forme laissée par la pression d’un corps sur une surface », c’est-à-dire ce qui reste du contact, de la rencontre avec la peau. La terre et la peau se laissent une empreinte mutuelle. Que l’une vienne à disparaître, l’autre porte le témoignage de la rencontre. Car le danger de perdre le souvenir même de tout lien avec la terre d’origine est réel. Le corps prend donc le relais, en particulier son enveloppe externe, la peau, qui devient la page sur laquelle la géographie perdue s’inscrit pour perdurer. “*I am the labouring farmwife/ whose cracked hands claim this soil*” (Majaj, 2009, p. 68). C’est la terre cultivée, celle que les hommes ont travaillée, qui s’inscrit sur la peau : “*a face mapped by many years of carving olive wood outdoors* » Abulhawa, 2010, p. 5).

Lorsque la terre est perdue, cette peau griffée - comme on parle de la marque distinctive d’un fabricant ou d’un artiste - devient la preuve d’une histoire qui était enracinée dans cette terre. Si la signature est la marque du corps sur la page blanche, il est des individus qui ne savent pas écrire, comme la grand-mère de Naomi Shihab Nye, dont l’analphabétisme est souligné (Shihab Nye, 1984, p. 31-33). À l’inverse de sa petite-fille, elle n’a pas besoin d’écrire son manque de la terre volée, parce que la terre est inscrite en elle, sur elle, sur sa peau : “*Her face is deeply mapped*” (Shihab Nye, 1984, p. 32). On a pu s’interroger sur l’absence de cartes dans les textes autobiographiques des écrivains palestiniens.

À l'exception de celle d'Izaak Diqs, aucune des autobiographies de ce corpus ne comporte de cartes géographiques alors que les auteurs se déplacent beaucoup sur des territoires contestés aux limites variables, en particulier lorsque leur histoire est réécrite par les envahisseurs. Il faut chercher du côté du corps de l'auteur la véritable cartographie de son histoire. Il n'a pas besoin de carte, parce qu'il EST la carte, et davantage, il EST la terre. Lorsqu'elle décrit sa grand-mère, Naomi Shihab Nye la représente avec des couleurs qui sont celles du paysage au milieu duquel elle est assise,⁴ immuablement. La répétition du signifiant « *sit* » pour désigner la position de la grand-mère et celle de la colonie israélienne, renforce cette identité entre le personnage et la terre, d'autant que la grand-mère est régulièrement appelée par le terme arabe « *sitti* », jeu de mot involontaire à travers les langues qui renforce sa permanence indéracinable dans son paysage d'origine : “[*She is*] wearing a long white dress embroidered with green over black-and-white pajamas. [...] Across the valley, a new Jewish settlement sits like white building blocks stacked up on the green hills” (Shihab Nye, 1984, p. 32-33)

Bien qu'elle soit exclue par la colonisation de son village d'origine, la redondance entre sa peau et son vêtement l'y réinscrit de manière visible. L'identité avec la terre d'origine s'affiche de manière visible⁵, manifeste, incontestable. Alors qu'une nouvelle histoire est écrite sur la terre par ses nouveaux occupants, la peau palestinienne devient le mémorial de l'histoire tronquée, niée, un « *mémorial de chair en mouvement* » (Guay de Bellissen, 2019, p. 67) qui porte les cicatrices de l'amputation de la terre d'origine. La terre est une partition (« *the land is a music of terraced hills* » (Shihab Nye, 1984, p. 32) partiellement effacée, détruite (“*when my aunt notices a broken branch, [...] she tries to tie it up again with a stalk of wheat*” (Shihab Nye, 1984, p. 38). C'est afin de ne pas perdre la trace de cette amputation que la terre et la peau sont scarifiées. C'est ainsi que grand-mère de Naomi Shihab Nye à une question sur la peur de vivre en territoire occupé (“*Does she feel scared*” (Shihab Nye, 1984, p. 33) répond à une autre question sous-jacente : “*does she feel scarred*”, en désignant des chats introduits par l'ennemi : “*She waves at the ugly cats lurking in every corner of the courtyard. Most have terrible fur and bitten-off ears. She throws a loquat pit at a cat with one eye*” (Shihab Nye, 1984, p. 33). Ces chats blessés, couverts de cicatrices (“*scarred*”) ont remplacé les fantômes familiers (l'esprit protecteur des disparus) qui ont fui, effrayés (“*the ghosts were*

4 La grand-mère passe beaucoup de temps assise : « “*What do you do every day?*” I ask my grandmother. She replies in Arabic, cod. Sit. Every day I sit? » (Shihab Nye, 1984, p. 31)

5 On peut y ajouter la citation suivante : « Les tatouages nous rendent plus visibles à nous-mêmes et aux autres, mais aussi voyants sur notre condition et sur qui nous sommes » (Guay de Bellissen, 2019, p. 153).

scared” (Shihab Nye, 1984, p. 34). Ces chats ennemis portent dans leur corps la trace de la spoliation commise par leurs maîtres : ne lit-on pas, dans le signifiant “*Gaza strip*”⁶, ce dépouillement ?

Cicatrices, rides, sont autant de marques sur la peau, autant de tatouages, c’est-à-dire d’inscriptions indélébiles, de marques identificatrices qui inscrivent une histoire sur la peau elle-même inscrite dans cette histoire qui se donne à lire sans médiation. L’accès à l’histoire ne passe plus par les mots dont on sait qu’ils sont inadéquats à dire le réel de la souffrance, mais est immédiat puisque la peau tatouée se donne à lire, désaffublée du texte que les récits officiels, surtout ceux des occupants, voudraient en donner. « *Mon corps est devenu une forme de récit.* » (Guay de Bellissen, 2019, p. 59). Si les textes peuvent mentir, la peau elle, ne peut que dire la vérité **inaliénable**.

La grand-mère dont la peau porte la marque d’un manque désire transmettre à sa petite fille une peau tatouée où se poursuivrait le récit de ce manque et l’espoir de la réparation. La petite fille comprend que ce tatouage sur sa peau n’est pas anodin : “*staring at my grandmother [...] this is the food of which I will feed*” (Shihab Nye, 1984, p. 32). Il s’agit d’un acte fondateur qui, par la souffrance qu’il implique (“*she poked in me and the blood poured out like water from a spring. Later the skin came off five times and I was left with this*” (Shihab Nye, 1984, p. 33)), la lie de manière indéfectible à la terre-mère, à la terre nourricière à laquelle sa grand-mère a violemment été arrachée et qu’elle tente de retrouver par le truchement du tatouage : “[*she*] offered to tattoo someone in exchange for food” (Shihab Nye, 1984, p. 33). La petite-fille, palestino-américaine, est ainsi directement rattachée à la partie d’elle-même qu’elle ne connaissait que par des témoignages de tiers. Par ce tatouage, la grand-mère fait le don de ce qu’elle est dans une tentative de nouer avec l’Autre, représenté par sa petite-fille en partie étrangère, une relation pérenne.

La symbiose qui s’opère entre la terre et ses habitants et qui se manifeste par la peau tatouée demeure au-delà de l’individu lorsque la terre est perdue. Dans son ouvrage consacré au tatouage, Héloïse Guay de Bellissen rappelle une légende qui montre comment la transmission d’une histoire familiale se fait par la peau : « Il y a une très belle légende japonaise où toute une famille est marquée par la même cicatrice. Un homme qui avait été mordu enfant par un loup et une grue transmet cette empreinte à toute sa descendance. Chaque enfant, sur des générations, naissait avec. Une morsure en héritage » (Guay de Bellissen, 2019, p. 106).

6 En français, on parle de la « bande de Gaza ».

Naomi Shihab Nye interroge ses origines et ne trouve de réponses que sur la peau de son aïeule⁷ ainsi que grâce à l'acte physique de transmission posé par sa grand-mère sur sa peau. Pour Lisa Suhair Majaj, la transmission de génération en génération se fait sans le passage par un acte physique conscient. Les générations d'exilés héritent de leur terre sous la forme d'un document écrit qui ne peut ni être perdu ni faussé puisque les marques de la terre apparaissent sur le corps et la peau du nourrisson : *"the only evidence I have of our common origins is the odor of almond clinging to her hair"* (Majaj, 2009, p. 14); *"in her face/[...] inflection/ of olive"* (Majaj, 2009, p. 72-73). Chaque nouvelle génération devient ainsi une nouvelle semence dans la terre d'origine malgré la distance de l'exil : *"Uprooted, any stalk or vine/ would wither and die. But if the taproot/ is strong, a transplant can live"* (Majaj, 2009, p. 23). Dans l'œuvre de Lisa Majaj, le corps et la peau continuent à jouer un rôle mémoriel prédominant : *"I was forced to leave my village/ but the village refused to abandon me"* (Majaj, 2009, p. 95). La terre continue à inscrire son archéologie sur la peau : *"But lines etched/ into skin after years/ of weather/ chart boundaries we cannot cross:/ tangles of blood ties, / history's scars, / love's tide-lines of salt"* (Majaj, 2009, p. 43). Cependant, Lisa Majaj ainsi que Susan Bellissen vont au-delà de cette marque à la fois superficielle – en ce qu'elle affecte la peau – et profonde – en ce qu'elle enracine un sujet dans une terre et une histoire – en explorant comment le lien à la terre d'origine se mue en une appartenance à un groupe national, comment on passe de la terre à l'idée de nation. Cette réflexion est sous-tendue par l'étymologie, puisque nature et nation ont la même racine latine, « natus », et explique la coïncidence de l'individuel et du collectif, *"deeply collective and deeply personal at once"* (Jabra, 1979, p. 83).

Lorsque les Palestiniens sont exclus de leur terre, la peau tatouée permet l'enfantement d'un Palestinien de la diaspora qui continue à se reconnaître palestinien enraciné de manière profonde et incontestable dans un territoire oxymoronique, dont le corps est absent mais qui est présent sur ce corps.⁸ La terre tatouée sur sa peau l'ancre/encre à la fois hors et en Palestine. Alors que le territoire de la Palestine lui est interdit, sa peau marquée donne une visibilité inaliénable à sa présence historique sur ce territoire, comme une forme de victoire opposée aux récits mensongers des envahisseurs. Alors qu'il est confiné hors de Palestine, que son identité pourrait disparaître ou se diluer lorsqu'un trait d'union

7 À ses questions répétées, au *"I ask my grandmother"* qui ponctue le texte, elle n'obtient aucune réponse : *"I don't think she ever answers"* (Shihab Nye, 1984, p. 40).

8 « Le tatouage, ça réconcilie l'impossible vivant et la possible mort en même temps » (Guay de Bellissen, 2019, p. 19)

vient à barrer ou diviser son unicité,⁹ sa peau étend son territoire au-delà des frontières contestées. Par le truchement de cette peau inscrite, il devient son propre territoire.

Malek Chebel a une très belle formule : « *Ex-Libris d'appartenance* ». Car plus qu'un territoire, le tatouage de la peau fait du corps un corpus, où se donnent à lire les différentes couches/strates du sujet, morcelées, par les déplacements et les arrachements idéologiques, perdues dans les guerres et les errances. Le corps qui n'aurait pu être que support d'un décor, d'une image tatouée sur la peau, devient texte, corpus, lieu de la parole. Héloïse Guay de Bellissen parle de « *territoire-corps* » (Guay de Bellissen, 2019, p. 12.) Il serait plus juste de parler d'un territoire-corpus.

Quand tout est perdu, il ne reste que la peau, témoin d'« une souffrance frontale, hurlante, où le corps appelle à l'aide pour que ça cesse » (Guay de Bellissen, 2019, p. 128) : La peau prend le monde à témoin.

Références

- Abulhawa, S. (2010). *Mornings in Jenin*. London: Bloomsbury.
- Atiyah, E. (1948). *An Arab Tells his Story. A Study in Loyalties*. London: John Murray.
- Chebel, M. (1999). *Le corps en Islam*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Diqs, I. (1967). *A Bedouin Boyhood*. London: George Allen and Unwin.
- Guay de Bellissen, H. (2019). *Parce que les tatouages sont note histoire*. Paris : Robert Laffont.
- Gibeily, C. (1998). *Blueprint for a Prophet*. London: Black Swan.
- G. (1916). *Mount Lebanon to Vermont. Autobiography of George Haddad*. Rutland: Tuttle Company.
- Jabra, J. I. (Winter 1979. Vol. 8, n° 2.). "The Palestinian Exile as Writer". In *Journal of Palestine Studies*.
- Kahf, M. (2006). *The Girl with a Tangerine Scarf*. New York: Carroll & Graff Publishers.
- Majaj, L. S. (2009). *Geographies of Light*. Washington: Del Sol Press.

9 Lorsque les Palestiniens de la diaspora ou autres ém/immigrés commencent à se désigner comme Palestino-américains... le trait d'union jouant un rôle ambigu d'annexion ou de division entre les deux parties de l'individu.

- Orphalea, G. "There's a Wire Brush at My Bones". In Hooglund, Eric J. ed. *Arabic-speaking Immigrants to the United States before 1940. Crossing the Waters.*
- Rizk, S. (1957). *Syrian Yankee*. New York: Doubleday & co.
- Said, L. (1985). *A Bridge through Times. A Memoir*. New York: Summit.
- Shihab Nye, N. (Winter 1984. Vol XIII, n° 2). "One Village". In *Journal of Palestine Studies*. Issue 50.
- Zahran, Y. (1995). *A Beggar at Damascus Gate*. Sausalito: The Post-Apollo Press.

La vie à fleur de peau : ou le fulgurant destin de Maïmouna, héroïne sénégalaise

Andrée-Marie DIAGNE BONANE
FASTEF-UCAD, Dakar

Résumé

Aussi inattendu que cela pourrait paraître, la place de « la peau » est un motif littéraire et non un épiphénomène dans la production africaine. Au Burkina Faso, Monique Ilboudo traite de la question du métissage, après *Nini*, du Sénégalais Abdoulaye Sadjì.

Dès premières œuvres romanesques au Sénégal, *Karim*, d'Ousmane Socé, *Nini*, *mulâtresse du Sénégal*, d'Abdoulaye Sadjì, jusqu'aux plus récentes, *Le Regard de l'aveugle*, de Mamadou Samb ou *Des cris sous la peau*, de Fatimata Diallo Ba, il y a une continuité et une variété dans l'exploitation de ce filon littéraire, de 1935 à nos jours. Sans prétendre étendre le corpus de notre communication à tous ces titres, nous avons choisi d'analyser quel traitement exceptionnel est fait de cette question dans l'un des textes les plus classiques de la littérature sénégalaise. Le sort de l'héroïne, Maïmouna permet au romancier de traiter successivement l'approche positive et la perception négative de la peau, en dégageant la signification psychologique, symbolique et sociale de cette partie du corps humain dans un texte romanesque.

Mots-clés : Peau ; roman ; héroïne ; beauté ; grâce ; féminité ; sensation ; sentiment ; apothéose ; amour ; maladie ; déchéance ; laideur.

Introduction

La littérature africaine en général et sénégalaise en particulier, ne manque pas d'œuvres mettant au premier plan la peau : la toute dernière est *Des cris sous la peau*, premier roman d'Aminata Diallo Ba, publié en 2018. Soixante ans séparent ce roman de *Maïmouna* d'Abdoulaye SADJI ; lui-même auteur d'un premier texte, *Nini, mulâtresse du Sénégal*. Ailleurs, au Burkina Faso, la question du « mal-être dans sa peau » est évoquée dans *Le Mal de peau* de Monique Iiboudo (2001), récit d'une métisse.

Le second récit de Sadjji a paru en 1958. Ce roman éponyme met en scène un personnage que nous suivons, depuis sa tendre enfance, jusqu'à ce que la vie ait soudain porté un coup brutal à son désir d'ascension. La protagoniste est un être chez qui la peau est essentielle, autant à son bien-être physique que, lors de l'adolescence, pour sa maturation et son bonheur.

Notre démarche

Nous nous appuyerons sur quatre étapes-clés de ce roman, quatre regards sur la peau, qui éclairent la perception individuelle et collective que l'on en a et dégagent les différentes significations et les rôles de la peau dans la vie de Maïmouna, conformément aux orientations de l'axe 3 des communications. Nous appliquerons lors de cette analyse, une grille psychologique et sociologique pour la découverte de soi et la construction du caractère de l'héroïne. Quant au rapport au monde, la protagoniste en fait l'expérience au quotidien, associant ses sensations à l'éveil des sentiments. Quel impact la peau a-t-elle en dernier ressort sur le destin du personnage ? Quelle place la synesthésie et certaines métaphores ont-elles dans l'exploration de la peau ? La tonalité de l'œuvre en est-elle modifiée ?

Quatre moments clés ont marqué l'évolution du rapport de Maïmouna à sa peau. On pourrait dire que tout ce qui arrive à cette jeune héroïne est annoncé, voire déclenché par son rapport à sa peau.

- Le réveil quotidien et le contact avec son environnement, autour de l'âge de 10-12 ans.
- L'éveil des sens : du début de l'adolescence à la pleine puberté ;
- L'apothéose d'une beauté juvénile et le plein épanouissement des jeunes années.

- La dégradation de cette beauté sous le joug brutal d'une maladie impitoyable pour la peau.

Et l'on se met à philosopher sur les vicissitudes de la vie, sur la singularité de certains destins et le caractère éphémère de certaines choses...

Le début en toutes choses a la couleur de l'aurore et Maïmouna, le personnage d'Abdoulaye SADJI, ouvre les yeux sur un monde chargé de promesses, bien que rien ne semble facile, comme en atteste le combat entre les ténèbres et la clarté du jour : « Les terreurs de la nuit s'évanouissaient avec le premier chant des coqs. L'ombre traîna encore sur les cases serrées du village. Opaque, vivante, animée de créatures invisibles et perfides dont l'approche du jour annonçait la retraite, elle fuyait par vagues longues et lentes devant le crescendo de mille bruits caractérisés » (ch. 1, p. 6).

Chez la petite Maï, c'est par sa peau et son sens auditif que le monde entre dans sa conscience. Une sorte de rituel complice entre elle et sa mère, Yaye Daro, lui permet d'abord de se laisser pénétrer par les menus bruits familiers de la concession familiale. Puis, lorsqu'elle sort de la case, c'est pour subir le rituel de la toilette.

Entrée 1 : le rituel du réveil matinal

« Maï¹ s'aventura quelque temps dans la cour, torse nu, bâillant et soupirant. Elle disparut dans l'enclos des roseaux, reparut, prit de l'eau dans une timbale et, vraie chatte qui lustre son poil, incurvée, elle versa de l'eau dont elle aspergea son visage mal réveillé. Une impression de froidure la fit frissonner. Elle s'appliqua ensuite à nettoyer délicatement les coins de ses yeux, les cils et les sourcils. Très attentive, comme si elle trouvait quelque plaisir à ce travail. Le même manège reprit dès qu'une nouvelle douche mouilla son joli visage. La bouche, par contre, fut rincée d'une façon un peu sommaire. Maïmouna fit glouglouter de l'eau dans ces joues gonflées et la rejeta loin d'elle en la regardant d'un air de défi comique. Une fois, deux fois, trois fois... Elle en fut quitte. Le « sotiou² » ferait le reste. Elle termina sa toilette en lavant ses petits pieds l'un après l'autre, avec la coquetterie des grandes femmes. La voilà proprette, c'est l'heure de déjeuner d'un plat de couscous préparé la veille et de boire un peu de lait sucré, coupé d'eau. Enfin,

1 Maï : diminutif hypocoristique.

2 « sotiou » : mot wolof désignant le cure-dent, brosse à dent traditionnelle.

les choses lui apparurent claires et nettes et elle en oublia la lassitude du réveil, l'aspect morose de la nature au matin. » (ch. 1, p. 11)

Cette première apparition de l'héroïne annonce la couleur : Maïmouna est une enfant dont le trait de caractère est d'associer une innocence juvénile à la prise de conscience du corps féminin, en partant de la peau.

Que révèle son rituel de toilette matinale ? C'est sa finesse, la délicatesse de ses traits, ce qui en fait « un objet charmant et aimable » au sens étymologique. Dès sa prime enfance, Maïmouna est un personnage qui émeut, qui ne laisse pas indifférent. Le romancier ne manque pas de qualificatifs louangeurs pour mettre en relief ses traits physiques. La comparaison avec une chatte active les sèmes de la grâce et de la féminité.

La seconde leçon à tirer de cette toilette matinale est le rapport avec la Nature : entre la petite fille et son environnement, tout passe par le filtre de la peau. C'est « torse nu » qu'elle sort de la case, offrant son frêle corps aux caresses légères de la brise. Ensuite, l'eau sur son petit visage est un véritable aiguillon qui transmet à tout le corps la sensation de « froidure » qu'a enregistrée la peau. La suite de la description montre les autres aspects du physique de la fillette : le coin des yeux, les cils et les sourcils, en somme, tout ce qui entoure l'organe de la vue. L'on sait combien le tracé des yeux, le regard tout autant que la couleur et l'éclat des pupilles importent dans un portrait de femme. La peau ne se limite pas au revêtement extérieur du corps. L'effet de l'eau dans les joues semble n'avoir qu'une portée ludique : « Maïmouna fit glouglouter de l'eau dans ces joues gonflées et la rejeta loin d'elle en la regardant d'un air de défi comique ». Il faut cependant y voir une sorte de prélude à toutes les sensations que procure tout contact avec la peau et la bouche, dont Maïmouna est très consciente : « Elle termina sa toilette en lavant ses petits pieds l'un après l'autre, avec la coquetterie des grandes femmes. La voilà proprette. ». (Ch. 1, p. 11)

Ainsi s'effectue, en quelques minutes, le passage de la petite fille, « véritable chatte », au rang des « grandes femmes ».

La dernière étape de cette « toilette matinale » se mue en gros plan sur « les petits pieds » de Maïmouna, autre partie du corps qui, autant que les yeux, est un concentré de la beauté féminine et présage des charmes d'un « corps de femme ». Chez Maï, cela présage une réelle prise de conscience de ce qu'elle est.

La signification de ce réveil matinal est multiple : il éclaire la personnalité naissante de l'héroïne, en laissant deviner toutes les virtualités dont le corps de la fillette est le siège ; ensuite, il revêt une portée sociologique. Cette toilette matinale apparaîtra au lecteur comme un révélateur des codes sociaux. Le code

de politesse et d'humanité dans la société sénégalaise, comme partout ailleurs en Afrique, met au premier rang des rapports sociaux, les salutations. Il ne convient pas d'adresser la parole à quelqu'un sans avoir procédé à cette première toilette qui est « la clé » pour entrer dans le monde des humains. Sans qu'explicitement sa mère le lui ait dit, Maï le sait et elle respecte ce code.

La seconde « Entrée » dans cette prise de conscience de la « peau féminine » nous projette dans la frénésie des préparatifs de fêtes religieuses.

Entrée 2 : Toilette de fête (p. 31 à 35 ; p. 41 à 43)

« La veille de la fête, Maïmouna fut des plus affairées, car, outre la ribambelle de soucis ayant trait à sa coiffure, à ses vêtements, à ses bijoux, elle devait fixer le henné à ses talons. Le henné ne prend que la nuit. C'est une pâte rouge sang très compacte, obtenue en malaxant les feuilles ténues de l'arbuste à henné. Elle s'étale facilement et adhère à la peau.

Maïmouna installa son pied droit sur son genou gauche. Son petit pied méticuleusement astiqué. Ce petit pied mérite qu'on s'y arrête un instant. Les orteils délicats et bien rangés, la couleur translucide, crème rosée, ce pied était allongé, étroit, dodu en haut, incurvé en bas. À l'aide de son pouce, de son index et du majeur, Maï l'enduisit très lentement et fort soigneusement de henné, passant de temps en temps ses doigts pour les rendre plus glissants. Et peu à peu, la douce peau claire fut couverte d'une gaine de henné brillant. À la fin Maï prit des chiffons préparés très à l'avance, des feuilles de « poftane » et elle enveloppa son pied pour hâter l'effet magique du henné. Elle effectua la même opération pour l'autre pied.

Pour les soins des mains, elle fit intervenir la mère Daro ». (Ch. 3 ; p. 31-32).

« Accroupie devant sa fille aimée, elle lui prit une main déjà lavée et nettoyée. Une main fine et docile qui avait l'air d'implorer le pardon. Elle y étendit du henné avec plus d'application que Maïmouna, et plus de science tout en racontant des histoires de sa jeunesse passée. [...] Aujourd'hui la mode venait de Saint-Louis et s'inspirait des toilettes mauresques.

Évidemment. Les femmes ressemblaient davantage à la femme par leur mollesse et leurs manières lascives copiées sur celles des « domou-ndars ». Mais elles n'ont plus les vertus domestiques et l'endurance de leurs aïeules. Elles ne pensent plus qu'à leurs corps et au succès de leurs toilettes » (Ch. 3 ; p. 41-45).

Costumes de fête (ch. 3, p. 34-35)

« Yaye Daro se mit à habiller sa petite fille Maï qui venait de prendre un bain soigné. [...] »

La mère, satisfaite, tendit un miroir à sa fille. Elle se regarda et se trouva plus belle qu'elle ne s'était imaginée. Sa tête rasée de très près et frottée à brillantine, portait en avant, à la limite du front, une bande de cheveux presque à ras, terminée en pointe vers les tempes. Et le sommet droit de son crâne portait la pompe d'arrosoir. Au cou, elle avait un peu trop serré mais élégante, une chaînette en or à mailles, qui retenait sur la gorge un gros bouton d'or pointu en son milieu.

Elle sourit à la délicieuse petite fille qui la regardait avec d'yeux marron et doux et la délicieuse petite fille lui renvoya le même sourire » (ch. 3, p. 35).

Notre seconde perception de l'importance de la peau pour l'héroïne d'Abdoulaye SADJI est construite autour des préparatifs des tenues de fête : la séance de tresses chez Lalla la coiffeuse, le choix des bijoux et des tenues de fête, en complicité avec Yaye Daro, mère poule, affectueuse et attentionnée, et la pose du henné sur les mains et les pieds. À aucun moment Maïmouna ne songe à déroger à ces codes. Bien qu'elle sache sa mère de condition modeste, Maïmouna ne songe pas à en être exemptée. Elle soumettra sa tête, son cou, ses oreilles, ses mains et pieds au traitement qui sied à chaque partie. Si pour le « réveil matinal », elle était seule face au monde, cette seconde étape est partagée, par les camarades de la même classe d'âge, puis par les adultes que sont Lalla la coiffeuse et Yaye Daro, alter ego de la fillette : le sourire qu'elles échangent entre mère et fille fonctionne comme un miroir : « Elle sourit à la délicieuse petite fille qui la regardait avec d'yeux marron et doux et la délicieuse petite fille lui renvoya le même sourire ».

La peau est ainsi un moyen d'individuation qui permet à la jeune fille de découvrir son « moi » toute la grâce et la délicatesse de cette enfant présage de la beauté et du rayonnement de la jeune fille. Une individuation qui ne l'isole pas de son milieu, bien au contraire. En effet la peau, une enveloppe permet au narrateur de nous livrer le colis que nous découvrons une fois cette barrière/peau, comprise et ouverte. À ce moment un autre palier est atteint, la socialisation par la peau qui marque l'acceptation de la jeune fille de son milieu et par son milieu. Tout se passe comme si la peau de Maïmouna subissait l'épreuve de l'initiation sociale : pour être admise à jouir du statut de femme, comme sa mère Yaye Daro, il faut faire subir des épreuves à sa peau : celle de la coiffure, tout comme parfois la séance de tatouage des lèvres, est douloureuse pour les petites filles. Elles doivent infliger à leur peau cette souffrance physique qui est le prix de l'élégance et de

la beauté. L'application du henné quant à elle demande délicatesse et même science : domaines dans lesquels Mère Daro surpasse sa fillette. C'est l'occasion pour Abdoulaye SADJI, dans ce face-à-face mère-fille qui est un dialogue amical, de mesurer l'évolution de la mode féminine et de tous les accessoires qui sont si essentiels... Désormais, il n'est plus question de « nudité » : le crâne rasé de Maïmouna est bientôt masqué, recouvert, et les parties plus intimes de son corps, comme les pieds et la poitrine sont rarement livrées aux curieux. L'auteur se contente de souligner que Maïmouna est « exceptionnellement dotée d'une délicatesse de peau et de membres qui suscitent une admiration unanime. L'insistance sur le « joli petit pied » de l'adolescente est remarquable, tout empreint d'un érotisme suggéré, au risque pour le narrateur d'être accusé de voyeurisme...

De la même manière que cette peau/enveloppe découverte à l'aurore connaît une maturation après l'itinéraire initiatique, l'enfant devient jeune fille et les promesses du fruit dépassent la réalité. L'apothéose de la beauté de Maïmouna se fera dans un cadre digne de ce nom : non plus dans le petit bourg de Louga, mais à Dakar.

Dakar dont la présentation dithyrambique par SADJI campe la dimension de cette troisième étape.

Entrée 3 : L'ascension et l'apothéose d'une beauté éclatante et juvénile

Innocence, pureté et fragilité dans un cadre idyllique, face à une symbiose de la nature marquent l'apothéose d'une beauté irrésistible, clé d'une ascension fulgurante de Maïmouna. « Un soleil tout neuf se leva sur Dakar. Un soleil nouveau qui ressemblait vaguement à celui du Ndiambourg. Il sortait d'un des bords de la mer au-delà d'une ligne rose blanc qui s'étirait à l'infini. Il parut d'abord se douter de quelque chose, car il suspendit longtemps, longtemps son disque d'argent à la même place, au-dessus des flots. Était-ce la venue de Maïmouna qui l'intriguait ? » (Ch. 7, p. 86, 2^e partie).

« [...] Dès le lendemain de son arrivée Maïmouna se baigna longuement à la douchière. Ce qui c'était que de vivre à Dakar, dans le beau monde moderne ! Mon Dieu ! Quel changement : Le paradis osait-il promettre des joies plus grandes ? L'eau tombait d'en haut comme d'un tamis, aspergeait son corps et coulait le long de tous ses membres. Il suffisait de tirer sur une corde à peine plus épaisse qu'une puis. Un tel bain raffermissait la chair, rendait l'esprit léger et lucide » (Ch. 7, p. 86-87).

« Au sortir du bain, elle s'enveloppa frileusement dans de grandes serviettes-éponges qui semblaient avoir été tissées dans une cuve de parfum » (ch. 8, p. 87).

Se substituant à mère Daro, Rihanna la sœur aînée de Maïmouna va transformer cette dernière : « Maïmouna trouvait maintenant l'univers dont elle n'avait cessé de rêver : palais éclairé à l'électricité, cuisine succulente et variée, prestige et noblesse. [...] La vie lui apparaissait toute rose. Rien ne pouvait plus l'empêcher d'être heureuse. Elle n'avait qu'à se laisser vivre et durer, à côté de sa sœur et de son beau-frère Bounama le monde entier s'arrêtait là » (p. 95).

« Belle comme une djinné³ » : mot flatteur, mot de griot, et pourtant si près de la vérité, quand on examinait le jeune corps de la petite Cayorienne.

« Jeunes, belles, Rihanna et Maïmouna n'en pouvaient plus de rire, côte à côte, dans le salon mi-européen, mi-marocain. [...] » (ch. 9, p. 97)

« Maïmouna rit très fort, reflet d'ivoire dans le jour mourant qui emplissait la pièce. Elle était vraiment belle alors, plus radieuse que la petite Cayorienne au crâne rasé mais flingué d'une touffe de cheveux. La bonne nourriture prise régulièrement, la quiétude, l'adulation des soupirants et peut-être l'air marin de Dakar lui avaient, en quelques mois, donné un léger embonpoint qui convenait très bien à sa grande taille. Ses bras s'étaient arrondis. Sa poitrine s'était affermie. Tout cela avait un charme indéniable... » (ch. 9, p. 98).

Il n'est donc pas étonnant qu'à l'occasion de l'une de ses sorties publiques, au club de Dakar, la jeune fille reçût la consécration suprême pour sa beauté : « C'est au cours d'une de ces séances que Maïmouna, la belle Maïmouna fut proclamée par le griot, « Etoile de Dakar ». Cette dignité fut approuvée par un hurlement qui ébranla les tréteaux et les branches sur lesquels la moitié de l'assistance s'était hissée » (ch. 9 ; p. 120).

Autant l'ascension et l'apothéose furent fulgurantes et incontestées, aussi brutale sera la déchéance de cette beauté.

La peau/sensation qui cette fois la pousse vers la découverte de l'autre, différent d'elle, va tel un volcan, briser cet élan de la jeune fille. La peau qui jusqu'ici était beauté et succès, aimant qui lui ouvrait le monde, devient par ce contact, un ennemi impitoyable. Elle apprend brutalement, les mirages qui se cachent derrière des sensations et la jeune fille découvre, sans préparation aucune, les affres de la trahison.

3 Djinné : djinn, c'est-à-dire un être à la beauté parfaite et ensorcelante.

Séduite par un jeune Dakarois assimilé, pour qui elle avait eu le coup de foudre, Maïmouna sera renvoyée dans son Louga natal par son aînée humiliée et déçue que sa cadette ait sacrifié son honneur à un inconnu.

Cette atroce réalité finit par vaincre l'enveloppe qui, d'enveloppe précieuse devient une enveloppe repoussante, bariolée et striée de toute part. Avec l'épidémie de variole, maladie non maîtrisée dans les années quarante, la pauvre Maïmouna verra sa beauté profanée par les coups du destin.

Entrée 4 : Une déchéance irréversible

Égale à elle-même, c'est-à-dire, indifférente aux revirements du sort des humains, la Nature accompagna, comme il se devait, par un chant du cygne à la dimension de l'évènement, la chute fracassante de la jeune Cayorienne : « Bientôt d'ailleurs, la nature changea de décor, et de vague appréhensions emplirent le cœur des hommes. Les changements de saison étaient marqués presque toujours par des deuils et des calamités.

L'hivernage arriva, avec sa brusquerie habituelle. Le premier orage gronda comme une céleste menace : un géant caché qui intimide de petits avortons. Puis, il s'en alla, fier de n'entendre aucune réplique » (ch. 22, p. 224).

« Deux semaines environ après son premier accès, quand YayeDaro commença aller mieux, la pauvre Maïmouna tomba malade à son tour.

À cause de sa grossesse sans doute, elle fut secouée plus violemment que sa mère » (ch. 23, p. 231-232).

« [...] Un matin, l'Ambulance du dispensaire s'arrêta devant la concession de la mère Daro. Triste vision.

On sortit de la case deux créatures humaines réduites à l'état de loques humaines.

Au lazaret, Yaye Daro et sa fille furent mises dans la même case, Mame Raki dans une autre, en observation.

Ce lazaret était un endroit bien triste, les cases, de boue basse, accotées les unes aux autres, avaient des portes en bois munies d'énormes traverses... [...].

À l'intérieur, la terre battue, humide, donnait le frisson quand on y posait le pied... Une seule porte et pas de fenêtre. Les lits étaient de petits bat-flanc, en bois léger du pays, et que chaque malade n'avait qu'une seule couverture.

Quant à Maïmouna, son état empirait. Une fièvre voisine de 40° brûlait son corps et rendait imprécise sa notion du monde extérieur. Elle nageait dans un bain chaud et froid, quelque part entre ciel et terre. Elle éprouvait comme une dissolution progressive de son être. Une sensation de légèreté et de néant transformait parfois son extrême souffrance en une sorte de béatitude à laquelle son corps ne participait pas : vertige, doux vertige où naissaient des mondes nouveaux, de rands espaces sans horizons ni firmament, pays de rêves et de beautés jamais vus. » (ch. 23, p. 234)

« Maïmouna avait une figure boursoufflée, rose comme une pastèque ouverte. De ses yeux – deux entailles enflées de part et d'autre – coulaient un liquide blanchâtre et putride. Sa mère les nettoyait sans cesse. Maïmouna n'avait vu ni sa mère ni l'aurore depuis bientôt la moitié d'une lune » (ch. 23, p. 234-235).

« Un matin le médecin blanc, accompagné du médecin noir, fit le bilan de l'évolution de la maladie devant ses aides médecins et infirmiers supérieurs réunis :

- Nous nous trouvons maintenant devant un... Cas spécial : le dos femmes enceintes.
- Tenez, le cas de cette jeune fille. Elle est durement touchée. En effet, elle fait une variole confluyente, espèce redoutable. Vous avez vu que son corps est couvert de pustules extrêmement nombreuses empiétant les unes sur les autres. La possibilité d'une forme hémorragique n'est pas à écarter à cause de son état de grossesse. Retenez bien ces données pour l'avenir. Autre chose : vous avez remarqué chez elle une ophtalmie purulente. Cela ne pardonne pas. A supposer qu'elle s'en tire, ce que je ne crois pas, elle perdra forcément la vue » (Ch. 23, p. 235).

Ce 4^e et dernier épisode de la vie de Maïmouna dévoile le réel statut de la peau : elle est, certes, l'ouverture sur le monde, la pourvoyeuse de sensations, le baromètre de la santé, l'indice majeur de la gaieté et du bonheur, mais elle demeure le chaînon fragile de l'organisme humain. Perméable à l'environnement, la peau ne constitue pas un bastion imprenable, lorsque l'individu est attaqué de toutes parts et surtout vaincu, physiquement psychologiquement et moralement. C'est pourquoi les références au corps dans cette dernière étape sont plus nombreuses que celles à la peau : le combat ne se déroule plus en effet en surface, à fleur de peau... Et c'est en profondeur que le regard sur le monde charge pire, il est supprimé, anéanti : « Maïmouna n'avait vu ni sa mère ni l'aurore depuis bientôt la moitié d'une lune » (ch. 23, p. 234-235).

Et le médecin de conclure par cet éloge quasi funèbre : « Vous avez remarqué chez elle une ophtalmie purulente. Cela ne pardonne pas. A supposer qu'elle s'en tire, ce que je ne crois pas, elle perdra forcément la vue » (Ch. 23, p. 230).

Miraculeusement réchappée, Maïmouna finira sa vie auprès de sa brave mère, et pour mesurer le degré de profondeur de sa déchéance, l'un des anciens prétendants de l'Etoile de Dakar marqua sa surprise : « L'homme eut du mal à la reconnaître. Et quand il l'eut reconnue, il mit ses doigts devant ses lèvres et prononça : “Thièle Yalla”. Puis il s'en alla tristement en secouant la tête ».

Le message d'Abdoulaye SADJI, par cette terrible conclusion, n'est cependant pas entièrement pessimiste. Car, privée de sa peau, cet attribut-label de sa beauté, Maïmouna, qui n'avait quasiment jamais connu la valeur du travail et de la vraie dignité humaine, fera le réel apprentissage de la vie sur terre : accepter son sort et continuer à avoir la foi.

Références

Corpus

Sadji, A. (1958). *Maïmouna*. Paris : Présence Africaine.

Sadji, A. (1954). *Nini, mulâtresse du Sénégal*. Paris : Présence Africaine.

Œuvres citées

Ilboudo, M. (2001). *Le Mal de peau*. Paris : Éditions Le Serpent à plume.

Samb, M. (2008). *Le Regard de l'aveugle*. Dakar : Éditions Salamata.

Soce, O. (1935). *Karim, roman sénégalais*. Nouvelles Éditions latines.

La peau de nos dents

Lucina KATHMANN
Pen International – Mexique

Mes os sont attachés à ma peau et à ma chair ; il ne me reste que la peau des dents.

Job 19:20

Résumé

« La peau de nos dents », la peau est citée dans de nombreux dictons et expressions populaires. À partir d'un corpus, une analyse de la couleur de la peau et ses privilèges. Il y a une connexion implicite entre la lumière, le bien et le beau, et une connexion parallèle entre le noir, le mauvais et le laid. On ne peut pas y échapper. Les langues et les littératures en sont parsemées.

Mots-clés : peau ; albâtre ; blanc ; ivoire ; blanc enneigé ; joue rose ; érotique.

La peau est le plus grand organe du corps humain. Il n'y a pas moyen de s'en débarrasser ; nous en avons besoin chaque minute pour nous couvrir et nous protéger. Il existe une branche spéciale de la médecine pour les maladies dont elle souffre. Par extension, d'autres choses ont aussi de la peau : les fruits, les légumes, le papier fin. Et par plus encore d'extension, l'atmosphère est peut-être la peau de la planète. Et, comme l'expression "the skin of our teeth" (« la peau de nos dents »), la peau est citée dans de nombreux dictons et expressions populaires.

Mais personne ne s'arrête là. Nous pensons immédiatement à quel type de peau, et pas en relation au type de traitement approprié dans un salon de beauté ; nous pensons à la relation entre la couleur de la peau et le privilège. Il y a une énorme différence sur cette terre entre les peaux claires et sombres. En fait, de

nombreux fabricants de cosmétiques pensent exactement à cela. Que nous en soyons conscients ou non, le traitement approprié dans un institut de beauté pourrait bien nous octroyer plus de privilèges si on en sort plus blanc.

Comment pourrions-nous ne pas être au courant d'une telle chose ? Facilement. Il y a une connexion implicite entre la lumière, le bien et le beau, et une connexion parallèle entre le noir, le mauvais et le laid. Nous ne pouvons pas y échapper. Nos langues et littératures en sont parsemées.

Dans l'histoire littéraire de la peau, on pourrait penser à la peau d'albâtre de la Lucrèce de Shakespeare dans *Le Viol de Lucrèce*, comme établissant la norme :

Tarquin voit Lucrèce endormie :

*Sa main de lys couvre sa joue rose,
Hors du lit, son autre main était posée
Sur la couverture verte ; dont le blanc parfait
Ressemblait à une marguerite d'avril sur l'herbe...
Ses seins, comme des globes d'ivoire entourés de bleu,
Une paire de jeunes mondes invaincus...
Ce qu'il a vu, il a fermement aimé,
Et il a fatigué son œil de tant la vouloir.
Il admirait grandement ses veines bleues, sa peau blanche,
Ses lèvres roses et son menton blanc à fossette.*

Il ne fait aucun doute que la couleur de la peau compte dans l'histoire littéraire : « lis », « blanc », « ivoire », « albâtre », « blanc comme neige », le tout en quelques lignes dans un long poème destiné à indiquer clairement que Lucrèce est irrésistible. On pourrait penser que ce poème a été écrit il y a longtemps et que les normes ont changé, mais les poètes vantent toujours la blancheur comme une vertu – par exemple, dans un poème moderne de R. L. McCallum, en l'honneur d'Edgar Allen Poe, où il écrit :

Sa peau d'albâtre était comme celle d'un ange au toucher

Le travail de McCallum est délibérément démodé, gothique. Mais il y en a d'autres. Amit Jotwari commence un poème sans titre avec :

Lisse comme l'albâtre, votre peau

L'histoire de la poésie, comme celle de la prose, est traditionnellement une histoire du travail masculin. Les poèmes érotiques étaient écrits du point de vue du regard de l'homme, de sa réaction. Plus récemment, on peut voir la réaction de

l'autre côté, celle de l'objet du désir, et ce n'est pas très favorable. Alfonsina Storni (Argentine 1892-1938) est outrée par l'équation du blanc avec le bien et le beau dans chaque ligne d'un long poème :

*Tu me veux nouvelle
tu me veux crémeuse
tu me veux nacrée
Je devrais être un lis
chaste par-dessus toutes les autres
avec un parfum délicat
tu me veux enneigée...
Tu me veux blanche
Tu me veux nouvelle...*

Ce poème s'adresse à un homme, un homme particulier, imaginaire ou réel. Il est le problème ; ses désirs sont le problème. Elle, par contre, est tenue à une norme impossible. Comment peut-elle se renouveler à chaque fois ?

Le poème n'utilise pas le mot « vierge », mais il fait évidemment référence à la virginité. Pendant des siècles, la virginité a été à la fois une attraction et un argument de vente pour les femmes. Une vierge vaut beaucoup plus qu'une femme qui a eu des expériences sexuelles de toutes sortes. Elle vaut plus dans de nombreux endroits : du marché d'esclaves au bal de débutantes. Dans toute situation qui n'est pas grossièrement commerciale, telle qu'au marché des esclaves, la virginité peut être qualifiée par un euphémisme, tel que « pureté », « chasteté » ou « innocence ». Le lis cité dans le poème de Storni est « neigeux » et « chaste ».

Je ne connais aucun poème célébrant la virginité d'un homme. Je ne connais pas de poèmes sur la pureté, la chasteté ou l'innocence d'un homme adulte. L'idée semble risible.

Le poème de Storni parle donc de la blancheur en tant que couleur et non du point de vue de la race. Par contre, la poète péruvienne Victoria Santa Cruz (Pérou 1922-2014), dans son poème *Me gritaron negra*, écrit et interprété en espagnol, est explicitement hantée par la couleur de la peau en connexion avec la race. Sa cible est toute sa société, les gens dans la rue :

*Me Gritaron Negra («On M'interpelle : La Noire ! »)
J'avais à peine sept ans
quels sept ans ?
Je n'avais même pas cinq ans*

*et j'ai entendu des voix dans la rue
 me crier dessus : Noire !
 Noire noire noire noire noire noire
 Suis-je noire ? Je me suis demandé
 Oui.
 Qu'est-ce que c'est que d'être noire ?
 Noire
 Je ne connaissais pas la triste réalité derrière cela
 ...
 Je détestais mes cheveux et mes lèvres épaisses
 J'ai regardé avec honte ma peau grillée
 ...
 Noire noire noire noire noire noire
 ...
 J'ai lissé mes cheveux
 J'ai poudré mon visage
 et...*

Ceci n'est pas censé être un poème au sens classique du terme ; c'est de la poésie de performance, qui inclut une danse à l'africaine et des chants de chœur. Bien que les mots soient écrits, ce poème fait partie d'une tradition orale. Dans cette forme de poésie, la répétition est particulièrement importante. C'est un des éléments de la chorale qui chante « noire, noire, noire » avec plusieurs variations, afin de rehausser la magnifique performance de Victoria Santa Cruz que vous pouvez voir dans cette vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=cHr8DTNRZdg>

Il est incroyable que cette vidéo existe. Victoria Santa Cruz est décédée en 2014 à l'âge de 91 ans. La vidéo montre une femme beaucoup plus jeune. Cela a dû être filmé il y a longtemps, quand la technologie de tournage n'était pas si facile à trouver. Même de nos jours, la technologie, comme la publication, la traduction, la révision critique et la renommée professionnelle, est plus facilement disponible pour ceux qui bénéficient d'avantages en termes de couleur, de langue et de genre. En ce sens, Victoria Santa Cruz manque complètement d'opportunités. Elle était péruvienne. Elle provenait d'un pays majoritairement pauvre, dont on entendait rarement parler, même en Amérique latine. Elle était originaire de la communauté noire de ce pays, qui était très peu connue hors du pays, même en Amérique latine.

La plupart des gens savent qu'il y a des communautés d'ascendance africaine dans les îles des Caraïbes. C'est le résultat d'un commerce d'esclaves qui a débarqué sur la côte est des Amériques. Mais le Pérou se trouve sur la côte ouest,

à des milliers de kilomètres de là. Pourtant, cette communauté est de descendance africaine, non seulement génétiquement mais aussi culturellement.

La conquête des Amériques a entraîné beaucoup de métissage. Il y a pas mal de communautés d'ascendance africaine mais la plus grande partie de la population appartient au moins en partie à la population autochtone. Avec toutes les combinaisons raciales, un ensemble de noms correspondant à la couleur de la peau, instable et confus, est apparu. Au Mexique, il existe aujourd'hui encore d'innombrables classifications de la couleur de la peau des femmes.

Certains noms locaux incluent :

Morena : peau brune

Morenita : un peu brune. Cela peut également signifier qu'elle est brune mais que l'orateur l'aime bien.

Morenita clara : légèrement brune mais pas blanche

Morenita oscura : assez brune

Prieta : vraiment brune

Il y en a beaucoup plus. Ces mots ne sont pas exacts et comportent de nombreux jugements de valeur. Parfois, ils sont pratiquement identiques à fea, laide.

Les mots que nous retrouvons dans les textes scolaires sont supposés être plus précis car la couleur de la peau est associée à la race des parents, des grands-parents et des arrière-grands-parents. Voici quelques mots concernant des combinaisons particulières de lignées que mes enfants devaient reconnaître systématiquement à partir des textes de leurs écoles élémentaires :

Mestizo (Métis) : indigène et européen

Morisco : mulato et européen

Cholo ou coyote : métis et indigène

Mulato : noir et européen

Zambo : noir avec indigène

Castizo : métis et espagnol

Ces catégories sont complètement déroutantes pour tout le monde.

Le concept de *La Raza* au XX^e siècle a contribué à réduire le nombre de racismes qui se chevauchent et se contredisent au Mexique. L'idée de *La Raza* est que nous sommes tous culturellement un mélange d'autochtones et d'espagnols. Le résultat est la citoyenneté mexicaine moderne. Nous sommes tous originaires de *La Raza*, même si nos gènes sont entièrement autochtones ou entièrement européens, car nous sommes tous mexicains, apprenant l'histoire mexicaine, chantant l'hymne national mexicain, respectant le drapeau et l'écusson mexicains.

C'est une belle vision qui a presque fonctionné. Par exemple, le refrain d'un hymne populaire chanté dans toutes les églises va :

*Ne donnez pas d'importance à la race ou à la couleur de la peau
Aimez-vous tous comme des frères et faites le bien.*

Mais le phénomène de discrimination par la couleur de la peau existe toujours, quel que soit la manière d'en parler. Voici l'histoire d'une jeune femme mexicaine. Elle me l'a conté spécialement pour cet essai :

Quand j'étais petite, ma famille et moi avions l'habitude de rendre visite à ma grand-mère. Elle répétait souvent que mon frère était beau parce qu'il avait la peau blanche et qu'il ressemblait à un garçon riche - elle n'a jamais mentionné ma peau. Ma mère souffrait de sa propre peau foncée et de la peau blanche de mon frère parce que les gens ne croyaient pas qu'il était vraiment son fils, ils disaient qu'elle devait l'avoir volé dans une maison où elle était servante. Ici au Mexique, la couleur de la peau est importante ; ils vous appellent « güera » (blondinette) au marché pour vous flatter, pour que vous leur achetiez quelque chose.

Parfois, nous essayons de changer notre peau. À un moment donné, je voulais blanchir la mienne en utilisant des crèmes blanchissantes. Maintenant, bien que j'accepte enfin ma peau telle quelle, je dois la cacher sous un vêtement, car si je montre beaucoup de peau, je peux être victime de critiques, ou plus gravement, de viol et de meurtre, parce que les gens pensent que la peau est sexuellement provocante.

Cela soulève un autre aspect de la peau, tout aussi oppressant : l'identification de la peau avec la provocation sexuelle. Si des hommes nous agressent, nous sommes tenues responsables parce que nous n'avons pas recouvert toute notre peau. D'une manière ou d'une autre, la même femme dont la peau vient d'être déclarée laide doit croire que sa peau est également, en même temps, irrésistiblement attrayante. Cela défie toute logique ordinaire. Que veut dire être laide ? Est-ce que le laid peut être attrayant ?

Et essayez simplement de placer cela dans un contexte de genre inversé. Est-ce qu'un homme dont la peau « laide » est exposée est si attrayant qu'il nous faut absolument le toucher ? L'idée qu'un homme est agressé parce que sa peau est exposée est incompréhensible. Bien entendu, les hommes ont droit à leur autonomie physique.

Curieusement, ce droit ne s'applique pas aux femmes. En ce qui concerne cette moitié particulière de la race humaine, limiter leur autonomie, leur liberté de mouvement ou d'expression ou n'importe quelle autre de leurs libertés est concevable et même défendable.

Dans le poème magistral de Judy Grahn, *Une Femme Parle à la Mort*, une femme dit :

*« J'ai été autorisée à aller à
3 endroits, durant mon enfance, dit-elle
« 3 endroits, pas plus.
Il y avait une ligne droite de ma maison
à l'école, une ligne droite de ma maison
à l'église, une ligne droite de ma maison
à l'épicier. «
Ses parents pensaient que quelque chose pourrait lui arriver.
Mais cela ne s'est jamais passé.*

Rien ne s'est jamais passé... Quelle laide ironie ! Le but apparent de la vie de cette fille était de s'assurer que rien ne s'y passait jamais. Judy Grahn n'écrivait pas à propos de femmes vivant sous la loi charia. Elle écrivait sur les femmes aux États-Unis au XX^e siècle. Le niveau de restriction des filles et des femmes, ostensiblement censé de les protéger des agressions masculines, est totalement invalidant, scandaleux et absolument quotidien.

Dans *Poème sur mes Droits*, la poète américaine June Jordan (1936-2002), noire et bisexuelle, s'adresse non seulement au sujet de la race, mais aussi à une longue liste de restrictions qui se chevauchent :

*Chaque nuit, je me promène et clarifie
ma tête à propos de ce poème pourquoi je ne peux pas
aller sans changer mes vêtements mes chaussures
mon corps ma posture mon identité sexuelle mon âge
mon statut de femme seule le soir /
seule dans la rue / seule n'est pas le problème
le point étant que je ne peux pas faire ce que je veux
faire avec mon propre corps parce que je me trompe
de sexe je suis du mauvais âge j'ai la mauvaise peau...
Je suis l'histoire du viol
Je suis l'histoire de l'incarcération terrorisée deoi m-me...
Est-ce que Tu me suis : nous sommes de mauvaises personnes là
la mauvaise peau sur le mauvais continent...*

Comme le montre ce poème, cette question de genre ne se pose pas séparément de celle de la race, ces problèmes touchent l'auteure tous en même temps. Elle ne peut pas parler de sa couleur lundi et de son sexe mardi.

Quelques personnes ont essayé de déterminer lequel des problèmes est le plus important, mais ce n'est pas très pratique. Les choses qui arrivent à June

Jordan, ou à n'importe qui d'autre, arrivent à son être entier, et non pas à un aspect particulier de celui-ci. La vie nous oblige à faire face à toute la complexité de l'être à la fois.

Certaines femmes se heurtent à des formes d'oppression inhabituellement complexes ou inhabituellement restrictives. Et pas seulement les femmes noires ou non blanches – mais aussi les migrantes, les handicapées, les minorités sexuelles, etc. Il existe de nombreux facteurs susceptibles de générer des restrictions inutiles. Les Nations Unies les appellent des vulnérabilités *entrecroisées*. Cela est tout à fait clair dans le poème de June Jordan, qui en tant que femme noire bisexuelle, a fait l'objet de critiques ou de discriminations de tous genres.

Victoria Santa Cruz provient d'un contexte culturel, d'un pays et d'une langue différents. Néanmoins, il existe de nombreux parallèles. Cette femme, comme des millions d'autres femmes d'Amérique Latine, fait face chaque jour aux vulnérabilités croisées de la race et du genre. Il n'y a aucun moyen de séparer ces caractéristiques. Bien que, dans certains cas, un problème donné semble être principalement lié à l'une ou l'autre de ces caractéristiques, il serait difficile, voire inutile, de dire quelle est la vulnérabilité généralement la plus importante.

Cela semble être une mauvaise situation, et elle l'est, mais des millions de femmes font face chaque jour à ces vulnérabilités. Peut-être que toutes les femmes font face à cette même situation. Même les femmes privilégiées se heurtent chaque jour à un aspect de ce problème, que l'on pourrait appeler de manière générale une restriction non-nécessaire de leur liberté. Celles qui semblent les plus libres sont souvent en première ligne dans les manifestations.

Nous, les femmes, sommes résilientes. Nous protestons encore beaucoup ; nous n'avons pas été complètement découragées. Peut-être, comme Job dans la Bible, nous survivons par la « peau des dents ».

Références

- Grahn, J. *A Woman is Talking to Death*. Retrieved from <https://www.poets.org/poetsorg/poem/woman-talking-death>, [consulté le 25 mars 2019].
- Jordan, J. *Poem about My Rights*. Retrieved from <https://www.poetryfoundation.org/poems/48762/poem-about-my-rights>, [consulté le 25 mars 2019].
- Amit, J. *Untitled*. Retrieved from <https://www.yourquote.in/amit-jotwani-j36/quotes/alabaster-smooth-your-skin-abrasive-grit-my-mind-friction-s-87vd>, [consulté le 25 mars 2019].
- Mc Callum, R.L. *Her Lingering Grace*. Retrieved from <https://www.pinterest.fr/pin/139541288437776933>, [consulté le 25 mars 2019].
- Santa Cruz, V. *Me Gritaron Negra*. Retrieved from <https://goo.gl/EQx8rL>, [consulté le 25 mars 2019].
- Shakespeare, W. *Rape of Lucrece*. Retrieved from <http://shakespeare.mit.edu/Poetry/RapeOfLucrece.html>, [consulté le 25 mars 2019].
- Storni, A. *Tú me Quieres Blanca*. Retrieved from <https://www.zendalibros.com/tu-me-quieres-blanca-de-alfonsina-storni/> [consulté le 25 mars 2019].

***Sur ma peau* de Gillian Flynn ou le langage inexploré de l'automutilation**

Christel FAHD

Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK)

Résumé

Le présent article se propose de se pencher sur le roman *Sur ma peau* de Gillian Flynn, lequel se présente comme un récit de facture policière, doublée d'une enquête à mener, mais qui véhicule un ensemble de questionnements, notamment autour de la peau.

Une lecture sur le plan du sujet nous permettra de nous poser la question suivante : En quoi la peau de la femme, foyer du ressenti, reflète-t-elle la relation avec la mère ? Notre étude portera essentiellement sur le moi-peau, en l'occurrence l'automutilation comme réaction à la figure maternelle, et sur les trois sœurs présentées dans le récit, victimes d'une mère atteinte du syndrome de Münchhausen par procuration, et qui ne constituent finalement que les trois revers d'une même personne condamnée à perpétuité.

Mots-clés : moi-peau ; mère ; psychanalyse ; lecture sur le plan du sujet ; syndrome de Münchhausen.

*La peau se souvient.
Nous sommes des êtres de tissu.
Éric Fottorino*

Journaliste au sein d'un petit journal, Camille Preak est appelée à enquêter sur le meurtre d'une fillette et la disparition d'une seconde dans sa ville natale, le Wind Gap dans le Missouri. En s'y rendant elle devra affronter un passé dont elle n'est toujours pas guérie. Née d'un père inconnu et d'une mère malfaisante, Camille a perdu à treize ans sa sœur cadette de six ans. Depuis, elle s'automutile, gravant sur sa peau des mots vindicatifs pour exorciser son chagrin et s'adonne à une sexualité frénétique. À son arrivée, elle découvre l'existence d'une *autre* demi-sœur au comportement énigmatique... Les pistes s'embrouillent et font de l'enquête un « pré-texte » pour sonder l'infra-texte du récit. À travers les mots/maux gravés sur la peau de Camille une histoire aux pièces manquantes se tisse, celle d'un Moi stigmatisé inapte à s'élever.

Une lecture sur le plan du sujet nous permettra de nous poser la question suivante : En quoi la peau de la femme, foyer du ressenti, reflète-t-elle sa relation avec la mère ?

L'éclairage psychanalytique sera projeté essentiellement sur le moi-peau, en l'occurrence l'automutilation comme réaction à la figure maternelle et sur les trois sœurs présentées dans le récit, victimes d'une mère atteinte du syndrome de Münchhausen par procuration, et qui ne constituent finalement que les trois revers d'une même personne condamnée ou pas à perpétuité.

1 Automutilation et narcissisme

Dans son article intitulé : « Pour une approche psychiatrique de l'automutilation : implications nosographiques », Sylvie Scaramozzino reprend la définition de Feldman sur l'automutilation : « L'automutilation est définie comme un dommage individuel et intentionnel d'une partie de son propre corps apparemment sans intention consciente de mourir » (Feldman, 1988 in Scaramozzino, 2004, p. 26).

Sans vouloir se suicider, Camille exprime sa souffrance en se coupant âprement la peau avec les couteaux à steak de sa mère, et ce, depuis la mort de sa sœur. « Je me coupe, voyez-vous. Je me taillade la peau, je l'incise. Je la creuse. Je la troue. Je suis un cas très particulier. Je n'agis pas ainsi sans raison : ma peau hurle » (Flynn, 2006, p. 96)

Auteur de l'article « L'automutilation : un rituel à même la peau ? Modifier l'expérience par la manière dont on l'exprime », Baptiste Brossard explique les raisons de l'automutilation : « Avant la blessure, il y a une émotion perçue comme “négative”, à écarter pour ne pas la subir passivement : l'angoisse, le stress, la sensation de vide, la tristesse, l'impression de ne pas avoir de valeur. Par la blessure, une sensation est recherchée, afin de chasser l'émotion précédente. [...]. C'est la raison consciente pour laquelle ils se blessent : faire changer leur état mental initial, vécu comme insupportable, à l'aide de l'atteinte du corps » (Brossard, 2010, p. 53).

L'automutilation agit comme une barrière contre l'angoisse pour Camille qui a gravé sur sa peau onze synonymes de l'adjectif « anxieux ». Cette pratique lui permet d'exprimer son deuil et de retrouver une forme de sécurité : « Tout ce que je sais, c'est que l'automutilation me procurait un sentiment de sécurité. C'était une preuve. Pensées et mots, capturés là où je pouvais les voir, les retrouver. La vérité cuisante sur ma peau, dans un code saugrenu, insolite » (Flynn, 2006, p. 100).

C'est également pendant l'été de ses treize ans que Camille se découvre belle : « Marian est morte le jour de mon anniversaire. [...] Cet été-là, [...] Je suis devenue, soudainement, mais incontestablement, belle. ...C'est également cet été-là que j'ai commencé à me couper avec autant de ferveur que celle que je vouais à ma beauté fraîchement découverte. J'adorais m'occuper de moi... J'étais éprise de moi-même, je flirtais avec tous les miroirs que je pouvais trouver » (Flynn, 2006, p. 98).

Dans cette optique, nous pouvons parler de narcissisme secondaire qui « [...] se définit par le repli sur le sujet de la libido jusqu'alors investie dans les objets du monde externe dont elle s'est détachée. [...] Il est ainsi possible de concevoir le narcissisme secondaire comme le résultat d'un mouvement régressif au cours duquel la libido prend pour objet le sujet lui-même » (Penot, 2007, p. 109).

Se sachant belle, Camille n'a qu'une obsession s'auto-infliger des blessures corporelles qui, tout en détériorant sa peau, lui offrent l'occasion de se prodiguer des soins physiques, apanage de la mère, et de se sentir ainsi à nouveau séduisante : « Je me revois en train d'inciser ma peau en suivant des lignes rouges imaginaires, comme un enfant. De me nettoyer. Puis de creuser plus profondément. De me nettoyer » (Flynn, 2006, p. 96).

En provoquant l'urgence de se soigner en l'occurrence de se materner, Camille comble ainsi les besoins affectifs dont elle a été privée. Elle rentre ainsi dans un cercle infernal ; se faire du mal/se faire du bien et mime les gestes de sa

propre mère, Adora, atteinte du syndrome de Münchhausen par procuration¹ qui vient à bout de sa fille Marian à force de traitements offensifs.

D'ailleurs, le mot « soignée » est marqué sur la peau de Camille tout comme les termes « sale » et « nettoyée ». Pourquoi tous ces mots en guise de stigmates ? Détiennent-ils une symbolique ?

2 Le moi-peau et les mots

Camille affirme : « On peut me lire à livre ouvert. Vous voulez que je vous l'épelle ? Je me suis condamnée à vie » (Flynn, 2006, p. 99) Lacan, dans *La Logique du fantasme* considère la peau comme « le premier lieu où mettre des inscriptions. ». (Leçon du 10 mai 1967). Il serait intéressant alors de se pencher sur ces inscriptions évocatrices qui expriment « La vérité cuisante sur [la] peau [de Camille], dans un code saugrenu, insolite » (Flynn, 2006, p. 100).

Nous remarquons que certains termes appartiennent au registre de l'enfance : *lait, bonbon, minou, bébé*² et, plus précisément, au stade buccal oral : *lait, bonbon, boucles, cerise, bonbon et bourgeon* de configuration courbe, forme relative à la féminité, s'ajoutent *brosse, juupon* et *corsage* associés par extension à la figure maternelle qui prend, elle, l'image de contenants tels : *maison, château, flacon, four* et *contenant* sans compter le premier mot tracé : *mauvaise*, suivi de *nocive*, renvoyant à la mère de Camille qui cumule les *dosages* de médicaments inutiles et dangereux sur Marian, tout comme à Camille elle-même qui se taxe de *pute*, de *salope*, d'*ordure* et de *sale*. Termes fort dépréciatifs connotant l'auto-sabotage si on les associe à *cri, mal, misère, plainte, blessée, saignée, harceler, dénigrer* et, plus particulièrement, à *disparaître*.

Viennent ensuite, vers 16 ans, des termes fortement érotisés (Flynn, 2006, p. 99.) tels : *bite*, con et clit pour clitoris. Ces « mots cochons » (Flynn, 2006, p. 99) traduisent la phase bouillonnante que Camille traverse attestant sa sexualité et sa masturbation frénétiques, sans omettre ses abus d'alcool, contrastent avec *petite fille, bourgeon* et *éclos* qui représenteraient l'innocence et la virginité. Notons que

1 Le syndrome de Münchhausen par procuration (SMPP), dont Philippe Mazet nous donne la définition suivante est « un trouble factice par lequel une personne, généralement la mère, provoque ou simule chez l'enfant une pathologie organique, puis fait appel au médecin avec pour conséquence de le soumettre à des explorations, à des traitements inutiles, voire dangereux » (Decherf : 2001/2 p. 167).

2 Tous les mots que la protagoniste écrit sur sa peau sont en italique dans le texte.

le sexe et l'alcool lubrifient la peau et permettraient à l'adolescente d'oublier, ne serait-ce pour un instant, son drame familial et ses dommages corporels.

Malheureusement, ces scarifications resurgissent à chaque émotion négative et grattent sa peau qui la brûle chaque fois qu'elle perçoit un couteau. Les mots semblent parler entre eux. D'ailleurs, n'avoue-t-elle pas à maintes reprises pas que sa peau hurle ? « Mon corps a refusé cette paix. Corsage, sale, harceler, veuve ! hurlait-il. Mon ventre s'est convulsé, ma gorge s'est noué, avide d'air. Doigt, pute, vain ! Quelques instants de discipline. Quelle pure façon de mourir. Bourgeon, éclos, beau » (Flynn, 2006, p. 232).

Mais revenons aux contenants, le *contenant* qui fait allusion spécifiquement à l'utérus maternel. *Four* endroit flamboyant et périlleux pour les enfants est associé au verbe *cuire* qui nous fait penser au conte de Hansel et Gretel des frères Grimm ; la scène où Hansel faillit succomber dans le four d'une sorcière anthropophage afin qu'elle en fasse son festin avant de mourir elle-même carbonisée par Gretel...

Dans cette optique, *cousue* du verbe coudre fait certes référence au travail manuel des mères et des grands-mères pour leur progéniture mais son participe passé pris comme adjectif évoque une action subie non sans brutalité et renvoie à l'expression familière « bouche cousue ». De ce fait, toute sa vie durant, Camille taira son mal, enfilant chaque jour le même costume constitué d'un jeans et d'un chandail aux manches longues, ne supportant pas de se « *regarder dans un miroir sans être couverte de la tête aux pieds ...* » (Flynn, 2006, p. 99). « Et j'en avais tellement marre de ces jeux de cache-cache ! De ces dix ans et plus pendant lesquels je m'étais obligée à la dissimulation, ou je n'avais noué aucune relation-avec un ami, un informateur, ou une caissière du supermarché- sans anticiper en permanence quelle cicatrice risquait de se révéler au regard » (Flynn, 2006, p. 316).

Néanmoins, c'est John Keene, le frère d'une des fillettes assassinées qui, en lui faisant l'amour va la délivrer en quelque sorte de ses démons. Pour la première fois, elle laisse un homme la déshabiller entièrement et s'efforcer de décrypter les sillons de sa peau. « Il m'a lue.³ Il a prononcé les mots à voix haute, tous ces mots vibrants de rage, absurdes : *four, nausée, château, [...]. Cloque, malveillant, nœud, brosse. [...]. Bourgeons, dosage, flacon, sel⁴ [...].* Il a posé ses lèvres sur mes mamelons. C'était la première fois, depuis que j'avais commencé à me taillader

3 C'est nous qui soulignons. Cette phrase nous rappelle notamment la citation : « On peut me lire à livre ouvert. Vous voulez que je vous l'épelle ? » (Flynn, 2006, p. 99).

4 En italique dans le texte.

sérieusement, que je permettais à un homme de faire ça. Quatorze ans. (Flynn, 2006, p. 317.)

Cette forme de mise à nu se double d'un sentiment de libération. Les mots entaillés au couteau se taisent enfin à l'image de ces maux qui rongent la protagoniste depuis des années. Les mots se tenaient cois. Je me suis sentie exorcisée. [...]. Je me sentais *belle, propre*⁵ (Flynn, 2006, p. 318-319).

Propre nous renvoie à son antonyme *sale* inscrit sur la peau de Camille. Si Camille se mutile pour se sentir *nettoyée*, elle se sent *propre* quand John découvre son secret, palpant chaque cicatrice. En lisant ces mots/maux, John⁶, agit en exorciste, délivrant Camille du joug du silence et de la prison qu'elle s'est érigée mais également de son sentiment de souillure dû à sa relation toxique avec sa mère.

Ces aspérités creusées reflètent l'écart avec le monde en l'occurrence avec sa mère qui veut, du haut de sa puissance, s'inséminer et marquer son omniprésence jusqu'aux endroits les plus intimes. D'ailleurs, la seule partie de sa peau que Camille a épargnée d'entrelacs est la zone centrale de son dos : « un rond de peau intacte la taille d'un poing » (Flynn, 2006, p. 99.) « Brusquement, ma mère s'est penchée vers moi, m'a attrapé les bras et a passé la main dans mon dos. De la pointe d'un ongle, elle a suivi le tracé du cercle de peau vierge de toute cicatrice [...]. “Un jour, je graverai mon nom- là” » (Flynn, 2006, p. 231).

Par ailleurs, selon Sylvie Scaramozzino, l'automutilation aurait pour origines éventuelles : « Des carences relationnelles dans l'enfance, une mère dominatrice [...] » (Scaramozzino, 2004, p. 29).

Pourtant une autre explication justifie le comportement de Camille et celle de ses sœurs.

Dans cette enquête aux multiples rebondissements, reste un – *nœud* – notamment tracé sur la peau de Camille- à délier.

3 Trois sœurs au même visage

Victimes de leur mère, chacune des trois sœurs adopte une réaction : la cadette Marian succombe au mauvais traitement maternel incarnant de ce fait l'enfance

5 En italique dans le texte.

6 La grille jungienne suggérerait que John, qui partage le même drame de Camille ; la perte d'une petite sœur, serait son animus, sa partie inconsciente masculine. Par le biais de la rencontre sexuelle, Camille accepte de se mettre à nu dans les deux sens du terme et projette son animus sur le jeune homme.

détruite. L'aînée, l'adulte égarée, Camille, s'autodétruit en s'automutilant. L'adolescente dévergondée de 13 ans, Amma, (qui a l'âge de Camille quand celle-ci a perdu sa sœur Marian) assassine sauvagement les deux fillettes en question et leur arrache les dents. Elle les utilise ensuite pour en tapisser le parquet de la pseudo-chambre d'Adora de sa maison en miniature.

À Camille, Amma émet ce constat : « *Tu es pré-Marian, je suis post⁷* »

Il est bien évident que sur le plan du sujet⁸, les trois filles ne forment qu'une seule. Marian étant l'enfance spoliée de Camille et Amma, avec ses excès d'alcool et de sexe, son adolescence furibonde. L'une représente sa part de victime et l'autre le bourreau qui est symboliquement le tortionnaire de son propre Moi. Les fillettes assassinées sans vergogne par Amma ont justement 13 ans. L'âge où Camille a à la fois perdu sa sœur cadette et a commencé à se mutiler...

Dans cette histoire tourmentée avec la mère, des rêves macabres hantent la protagoniste : « J'ai fait des rêves ténébreux et prégnants. Ma mère m'avait éventrée, tandis que je gisais, chairs béantes, elle déballait mes organes, les disposait en rang sur mon lit, cousait ses initiales sur chacun d'eux, puis les remplaçait en moi, [...] » (Flynn, 2006, p. 231).

À la lumière de ce rêve morbide, il est clair qu'Adora, souffrant du syndrome de Münchhausen par procuration, a exercé une maltraitance pendant de longues années sur son enfant. Cet enfant qui grandit développe un syndrome de Stockholm⁹ et identifie donc son point de vue à celui du parent maltraitant. Dans son inconscient, il estime qu'il mérite la maltraitance et quand il devient adolescent – aux alentours de 12-13 ans – il va continuer cette maltraitance sous forme d'auto-maltraitance. Ce passage au syndrome de Stockholm n'est pas sans complications. En effet, quand l'adolescent est dans l'automutilation, notamment dans le lien à la mère, il prolonge l'animosité exercée par cette dernière, mais en même temps, sous forme de cercle vicieux, il punit sa mère en essayant de mettre

7 En italique dans le texte.

8 Dans la préface de Sigmund Freud au roman *Les frères Karamazov* de Dostoïevski, intitulée « Dostoïevski ou le parricide », le père de la psychanalyse met en avant la lecture sur le plan du sujet, qui contrairement à celle sur plan de l'objet, considère les multiples personnages du récit romanesque comme étant les instances de la psyché d'un même être, en l'occurrence celle de l'auteur lui-même.

9 Conceptualisé en 1978, à la suite d'une célèbre affaire de kidnapping dans la ville en question, ce syndrome met en lumière la complexité des sentiments (sympathie, confiance, empathie, amour) que peut éprouver une victime de harcèlement, de violences ou autre agression similaire envers son bourreau.

à mort ce qu'elle a généré à la vie. C'est là que le terme « disparaître », dernier mot marqué sur la peau de Camille, revêt toute sa signification : « Je pensais à ce mot, sur ma nuque, *Disparaître*. *Disparaître* chassera mes malheurs me disais-je en perdant les pédales. *Disparaître*¹⁰ chassera mes soucis. Serions-nous aussi monstrueux si Marian n'était pas morte ? D'autres familles se remettent de telles épreuves. Elles font leur deuil, et repartent de l'avant. Nous, Marian continuait de nous hanter » (Flynn, 2006, p. 253).

Dans les rêves de la journaliste, Marian apparaît lui soufflant : « Je suis fatiguée de mourir. » (Flynn, 2006, p. 255). Comme si la mort n'était pas irrévocable...

Tout s'éclaire donc : Camille revient enquêter sur son propre meurtre, sur celui ou celle qui a tué l'enfant (Marian) en elle d'où le fait que les trois sœurs forment une même entité.

Seulement, Camille parviendra-t-elle à se sauver ?

Après l'incarcération de sa mère, Camille s'apprête à écorcher son dos, ce rond intact aux mutilations, là où Adora voulait marquer son nom. Par chance, Franck Curry, son rédacteur en chef, accourt juste à temps avec son épouse Eillen pour l'en empêcher et l'emmener vivre chez eux.

Le couple peut certes faire office de bons parents sachant que Curry l'a poussée à écrire sur cette enquête. Pour Camille, privé de père, taxée de « bâtarde de la famille¹¹ » (Flynn, 2006, p. 122.) Curry, constitue de manière emblématique, le géniteur de sa nouvelle naissance.

Eillen, par sa douceur et sa stabilité, contraste avec la figure castratrice d'Adora et incarne par conséquent l'image de la mère bienveillante : « J'apprends à être choyée. J'apprends à avoir des parents. Je suis retombée en enfance, le lieu du crime. Eillen et Curry viennent me réveiller le matin et me bordent le soir avec des baisers (dans le cas de Curry, avec une gentille chiquenaude sous le menton). Je ne bois rien de plus fort que le pétillant de raisin que Curry aime tant. Eillen me fait couler des bains et parfois me brosse les cheveux. Cela ne me donne pas la chair de poule, et nous trouvons que c'est un bon signe » (Flynn, 2006, p. 378).

Celle qui, enfant, ébauchait sur son jean les répliques de *La Petite Maison dans la prairie*, pleurait, adulte, parce qu'elle « [n'a] jamais eu de maison »

10 En italique dans le texte.

11 *Ibid.*

(Flynn, 2006 p. 349) et se saoulait fréquemment est désormais devenue sobre et vit au sein d'une véritable famille.

Après avoir *creusé* dans son passé et non plus sur sa peau, Camille, libérée de la figure maternelle, ayant pu élucider les mystères de l'enquête qui ne s'avère être que sa propre histoire, peut ainsi, avec toutes ses cicatrices, renaître à la vie. Par le biais de la sublimation¹², avec cet article écrit de ses *mots* sur ses *maux*, elle a exorcisé son mal-être sans pour autant renier ses blessures.

Références

Corpus

Flynn, G. (2018). *Sur ma peau*. Paris : Le Livre de Poche.

Ouvrages

Freud, S. (2001). *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot.

Anzieu, D. (2006). *Le moi-peau*. Paris : Dunod.

Articles

Brossard, B. (2010). « L'automutilation : un rituel à même la peau ? Modifier l'expérience par la manière dont on l'exprime », in *Enfances & Psy* (n° 49), p. 53-64. DOI 10.3917/ep.049.0053

Scaramazzino, S. (2004). « Pour une approche psychiatrique de l'automutilation : implications nosographiques », in *Champ psychosomatique* (n° 36), p. 25-38. DOI 10.3917/cpsy.036.0025

Sitographie

« Syndrome de Münchhausen par procuration (SMPP) ou la symbolisation transgénérationnelle par procuration (STPP) » par Gérard Decherf, in *Le Divan familial* 2001/2 (n° 7), pages 167 à 178. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2001-2-page-167.htm>, consulté en mai 2019.

12 Par sublimation, Freud entend le processus par lequel un individu parvient à dévier l'énergie de ses pulsions à des créations artistiques ou littéraires, comme des activités valorisées socialement.

- « De l'idée freudienne de narcissisme primaire à celle de subjectivation, deux approches complémentaires en psychanalyse » par Bernard Penot in *Revue française de psychanalyse* 2009/2 (Vol. 73), pages 487 à 503. Récupéré de <https://www.cairn.info/le-narcissisme--9782130564119-page-109.htm>, consulté en mai 2019.
- « LXIV La logique du fantasme » 1966-1967 Leçon du 10 Mai 1967. Publié le 24 septembre 2013 | Par admin_@11. Leçon du 10 Mai 1967. Récupéré de http://www.gnpl.fr/Recherche_Lacan/2013/09/24/lxiv-la-logique-du-fantasme-1966-1967-lecon-du-10-mai-1967/, consulté en mai 2019.
- « Dostoïevski et le parricide » [1928] dans *Revue française de psychosomatique* 2011/1 (n° 39), pages 109 à 125. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2011-1-page-109.htm>, consulté en mai 2019.

Du texte à l'écran

La représentation de la peau chez Andrée Chedid et Agnès Varda

Carmen BOUSTANI

Université libanaise

Résumé

Le sujet de cet article est un hommage à Agnès Varda qui nous a quittés en mars 2019 et qui a été mise à l'honneur lors de l'ouverture de la 72^e édition de la grand-messe du septième art. Un siège vide avec son nom inscrit sur le dossier trônait sur la scène du grand théâtre *Lumière*. Cet article rend également hommage à Andrée Chedid l'amie qui a consacré la plupart de son œuvre à décrire le corps féminin et sa surface. La cinéaste et la nouvelliste ont donné une analyse pertinente du vieillissement de la peau l'une en s'investissant dans sa peau et celle de ses personnages l'autre en filmant la peau de son compagnon dans les dernières heures de sa vie.

Mots-clés : Peau ; vieillissement ; surface ; rides ; taches ; mains ; œuvre du temps ; nouvelles ; film. Voix off ; écriture.

La peau surface vivante et vibratile, réagissant autant aux événements intérieurs qu'extérieurs va nous servir de point d'appui pour penser la possible interface entre récit verbal et récit filmique. Notre approche sémiotique du sujet implique le corps et sa surface. Sur ce versant l'observation des modifications de la peau est liée chez Chedid aux effets de l'âge, dans le film d'Agnès Varda à ceux de la maladie. Tous les deux sont montrés de très près comme si l'on pouvait en capter la quintessence. Une exposition au regard de l'autre par le biais d'une production littéraire ou cinématographique met en avant la dimension sensorielle

et charnelle. La peau est une surface vitale qui unit toutes les zones érogènes du corps. Grâce au système nerveux cutané, elle est source du toucher. Elle transpire rougit, pâlit, trahit et se fripe. C'est un lieu de mémoire affecté par le passage des saisons. En elle et par elle se tisse et se noue à sa frontière le contact avec l'autre.

Je partirai de l'idée selon laquelle chaque sens aspire à échanger ses pouvoirs avec l'autre sens. Goethe l'a dit dans une élégie célèbre : « Les mains veulent voir, les yeux souhaitent caresser ». À quoi pourrait s'ajouter la peau qui devient parole et journal d'une vie. Par le recours à la sémiologie (Corraze) nous allons analyser les représentations de la peau chez Andrée Chedid et Agnès Varda, une écrivaine et une cinéaste qui intègrent la peau à la genèse du moi (Anzieu, Winnicott). Il s'agit d'une écriture du corps qui zoome sur la peau dans les trois nouvelles de Chedid « Le Verbe et la Chair » du recueil *Mondes, miroirs, magies* et « Le corps d'Eva » du recueil *Les corps et le temps* suivi de *L'étroite peau* puis, en dernier, « Quarantaine ». Nous analyserons aussi cet inépuisable champ narratif qu'est le corps à l'écran dans le film *Jacquot de Nantes* dans lequel Agnès Varda filme son compagnon le cinéaste Jacques Demy, en train de mourir du sida. La caméra s'arrête longuement sur sa peau nue et crue avec ses rides, taches et vergetures où s'inscrit l'état d'une vie avant qu'elle ne se retire.

1 Agnès Varda, (*Jacquot de Nantes*, film de Varda de 118 minutes 1991)

Agnès Varda a partagé la vie de Jacques Demy mort en 1990. Seule femme de la *Nouvelle Vague* photographe et cinéaste, son nom est inséparable de celui de son mari, rencontré au festival du court-métrage à Tours. Ils ont formé un duo mythique du cinéma français. Le réalisateur Demy écrivait les dialogues des films de son épouse. Il est mort du sida à l'âge de 59 ans. Elle compose le film qu'elle lui consacre en trois strates : le récit de l'enfance, la vocation du futur cinéaste et le portrait de cet artiste peu de temps avant sa mort, l'accent y est mis sur l'aspect de la peau. Il faut ajouter à ce triptyque les chansons d'époque, les films et les spectacles vus par le cinéaste enfant avec ses parents et les extraits des films qu'il a réalisés. Les montages sont une association d'unités narratives succinctes passant du noir et blanc aux couleurs des citations.

La construction du scénario est fragmentaire comme la mémoire, alors que la structure globale du récit est linéaire. Elle suit une chronologie à partir des années d'avant-guerre (1938-1939) le départ de Jacquot à Paris ses études à l'école *Louis Lumière*, puis sa carrière. Le récit commence à l'âge de huit ans, les années de la première enfance demeurant flous. Le film présente trois Jacquot successifs incarnés par des acteurs différents : le premier est interprété par Philippe Maron, le deuxième par Édouard Joubeaud et le troisième par Laurent Monnier. Nous

sommes à l'automne de 1948, Jacquot élève à l'école technique s'ennuie, il va de plus en plus au cinéma, c'est la fin du printemps 1949. La naissance de la vocation du cinéaste parcourt toute l'enfance de Jacquot. Les films qui l'intéressent sont les dessins animés puis les films de marionnettes et *Blanche neige*. L'adolescent fils de garagiste devient un cinéphile nantais c'est-à-dire un spécialiste et un érudit. Il découvre le cinéma de la *Nouvelle Vague*, mais s'en écarte car il n'exerce pas de métier critique comme François Truffaut et Jean-Luc Godard. Il privilégie la pratique technique à l'écriture critique. Varda dans cette biographie imaginaire intègre des fragments réels des films de Demy.

Les films révélateurs de sa formation de cinéaste sont *Les parapluies de Cherbourg*, *La baie des anges*, *Les demoiselles de Rochefort* pour ne citer qu'eux. Une mise en relation intertextuelle les justifie et tisse des liens inattendus avec son œuvre. Deux intertextualités se superposent celle du cinéma topographique dont Demy est l'auteur et celle de Varda pour la partie sonore de la voix. On peut penser à une double signature. Le carton du générique ne dit pas autre chose : « Une évocation écrite et réalisée par Agnès Varda d'après les souvenirs de Jacques Demy ». C'est un film qui constitue une personnalité qui aurait le corps de Demy et la voix de Varda.

Le cinéaste est doublement présent en chair et en os filmé en gros plan près du corps par la caméra de Varda qui scrute de manière quasi géologique la texture de sa peau, la pigmentation, les taches de vieillesse. Elle veut montrer par ces signes l'œuvre du temps sur le corps de l'être aimé. Mais aussi les effets du sida sur sa peau, l'acheminement vers la fin de celui qu'on a aimé avant sa disparition. Le cinéaste est présent par les citations directes sur son œuvre. Demy meurt quand le film de Varda est achevé.

Malade Jacques Demy entreprend d'écrire ses souvenirs, dans lesquels la référence à l'enfance est dominante. Après quatre-vingts pages, Varda lui dit qu'il s'agit d'un scénario. Ce sera le point de départ du film dont elle complétera les dialogues. Elle filme en couleurs les choses qui ont impressionné Jacques et montre les détails de sa peau comme si elle était armée d'une loupe. Le cinéaste Demy -sous l'œil de la caméra de la cinéaste Varda- cheveux gris et costume en toile de jeans, est allongé sur le côté. Filmée en gros plan, sa main prend du sable qu'elle laisse filer. La cinéaste enchaîne sur une toile où Jacques Demy a peint, entre ciel et mer, un couple nu allongé sur le dos face à face. Les jambes entrelacées, la main de l'homme tient le pied de la femme, tandis que la voix off de Varda récite *Le Balcon* de Baudelaire.

Le film est le travail d'un corps, d'une main éclairée par la présence d'une voix. La voix off du film est toujours celle de Varda. Elle est parole, jamais corps à l'exception d'une apparition inattendue dans une caresse sur l'épaule de Demy, qui, lui, est visible tout le long du film puisque la caméra est plaquée sur sa main, sur le sable. Chaque citation dans le film est bornée par des mains signalétiques qui traduisent le lien qu'elles tissent entre séquences biographiques et scènes des films de Demy. Chaque main renvoie à d'autres mains qui constituent l'un des motifs principaux de *Jacquot de Nantes*. L'importance de la présence de celles-ci est également le signe d'une manualité croissante puisque Jacquot confectionne des marionnettes, avant de projeter des films, de manipulation textile d'objets qui se transforment entre ses mains au gré de son imaginaire.

La peau filmée est marquée par la maladie. On est entre la vie et la mort avec les images du visage fatigué de Demy aux dernières heures de sa vie à Noirmoutier. Varda donne au passage du temps la plasticité d'un corps matériel et une géographie à travers ses souvenirs et son imagination. Il s'agit d'une immersion dans l'histoire vécue à partir de la surface de la peau dans le moment présent.

2 Andrée Chedid trois nouvelles sur la peau : « Le Corps d'Eva », « Le Verbe et la chair » et « Quarantaine »

Andrée Chedid réintroduit une sensibilité par le corps souffrant de maladie, de catastrophe naturelle, d'attentat, d'accident ou de désir non partagé dans ses romans. Elle réserve à ses nouvelles et à sa poésie, les motivations profondes du corps, sous l'effet de l'âge. À travers le corps, elle raconte une histoire où perce une espèce de solidarité, puisque la jeunesse s'effrite et qu'il faut l'accepter. Elle établit ainsi une façon de penser à laquelle nous croyons tous. Avec les prémices de l'âge, le corps violenté, prend une dimension symbolique quand l'effet des années est associé à un sens. Il faut dire que l'étude de la corporéité est l'un des principaux pivots de la réflexion de son écriture. Chedid spécifie dans ses textes courts la description de l'apparence du corps, en particulier le féminin, qui tient à son organisation biologique. Cet angle d'attaque rend possible une lecture plus globale de l'œuvre, comme création s'écartant par cette orientation de l'humanisme qui l'a qualifiée, pour formuler un rapport au corps, donc à soi, donc au monde- inédit.

La nouvelle devient une véritable expression corporelle établissant des corrélations avec le corps signifiant. Il s'agit essentiellement d'une écriture-corps aux prises avec l'imaginaire dans la plupart de ses nouvelles. Elle examine très finement le corps en zoomant sur le visage et le corps féminin dans son sens et contresens. Dans « Le verbe et la chair » du recueil *Mondes, miroirs, magies*,

elle décrit un défilé de corps quelconques que Julia tente d'habiter avant de constater qu'elle ne peut pas quitter le sien même s'il lui semble étranger sous l'effet des années. Une idée similaire apparaît dans « La joyeuse mort de Fassola ». La nouvelliste offre une ambiance proche du fantastique dans « Le corps d'Eva » tirée de *Les corps et le temps* suivi de *L'étroite peau* (Chedid, 1978). Toujours dans cette perspective, Chedid qui s'interroge sur la connaissance des corps des autres, réserve une place à l'étude du sien. Elle signale l'expérience du passage du temps dans le court récit « Quarantaine » tiré de *Petite terre vaste rêve* (Chedid, 2002).

Ces modèles de corps sont sexués. On est humain, mais on est homme ou femme, même si Andrée Chedid a consacré la plus grande partie de son œuvre à la description du corps féminin comme nous l'avons déjà signalé. Le corps renvoie au sexe et à l'âge. Différence entre les sexes, différence entre le vivant et le mort, fonctionne comme un incessant déplacement le long de la chaîne des représentations. Ces nouvelles sélectionnées cherchent à cerner la réalité fuyante du corps dont le statut renvoie au fantasme, au langage et au mythe.

Les nouvelles n'ont pas été écrites pour former un tout homogène. Elles ont été rédigées à des moments différents, toutefois les recueils relevant d'un complexe thématique se concentrent sur le passage du temps. Ses nouvelles se répartissent entre les récits autobiographiques et les autres. Leur forme est souvent insaisissable dans une variété « à mille visages ». Elles s'apparentent au fait divers, au quotidien et à l'Histoire. La peau et le corps constituent leur inépuisable champ narratif.

Un rapport se crée entre les mots et le corps, de sorte que les mots deviennent eux-mêmes créateurs d'un langage du corps. Chedid fait parler les gestes et les images. Elle recourt aux mimo-faciaux, en particulier aux mouvements des yeux qui sont un stimulus d'images, pour découvrir ce qui est caché. La politique du regard détermine chez elle le contact visuel par le recours au syntagme « yeux ». Le contraste des mouvements des yeux apparaît dans la signification des infinitifs *fermer, ouvrir*. Elle décrit aussi le contact communicationnel de ceux-ci, traduisant l'attitude du regard mobile ou immobile. Les mains jouent également un rôle essentiel dans l'espace textuel. Elles expriment les affects, révèlent les traits d'une personnalité. Les mains sont excessivement parlantes dans sa fiction. Le recours au toucher est développé chez cette auteure de culture orientale qui accorde au physique une place de choix. Il sert de fondement à son écriture de la gestualité qui décrit les femmes du Sud sensuelles et chaleureuses. Ceci nous ramène à Maria la femme de Bless dans la nouvelle « L'œuf » : « elle était gloutonne, expéditive, Maria ! Fonçant sur les gens et les choses, en fille du sud effervescente et passionnée. Il l'imaginait avec des centaines de bras, des dizaines de poitrines, pressant contre elle ses enfants, ses petits-enfants, tous les enfants du monde, les

enduisant de baisers humides. Serrant la vie à -bras – le- corps, ou la rejetant avec des cris d'entrailles ! ».

Les significations des messages cutanés donnent une densité aux affects des personnages des nouvelles et du film. Les mains sont comme une religion, comme un rite chez Chedid et Varda : il y a les mains qui créent, qui manipulent, qui prient, qui maudissent, qui touchent et qui caressent. Les échanges non-verbaux permettent de comprendre les capacités de communications des personnages âgés.

Face-à-face

Dans la nouvelle « Le verbe et la chair » Julia, la protagoniste, rejette la nature éphémère de son corps, cherchant à s'incarner dans un autre. Ce dernier devient un objet de rechange comme si l'on en fabriquait. Julia abandonne son vieux corps, après soixante-seize ans de vie commune. Elle ne veut plus de ce « corps pétri d'années ». (« Le verbe et la chair » p. 93) Évoquons à cet égard ce vers de *Tant de corps et tant d'âme* : « captifs de l'étrange machine/ Qui nous mène de vie à trépas » (Chedid, 2013, p. 767). Et un peu plus loin dans le même poème « Tu t'émancipes de l'arbre de chair/ Vers les récits du monde/ Vers l'image inventée » (Chedid, 2013, p. 768).

La résolution de Julia est prise, elle ne cédera pas. Elle veut se débarrasser de son corps qui accumule rides et fêlures, défaillances et infirmités. Elle pénètre dans ce hangar bleuâtre sans attraits particuliers. Elle se trouve face à une trentaine de figures féminines qu'elle sait inhabitées et qui tournoient au même rythme. Elle se mêle à leur danse. Son corps s'évade pour un autre soi et pour d'autres sensations. La ronde des danseuses devient la découverte et l'expression d'une nouvelle naissance. Elle prend le temps de choisir. Julia enfile ces corps comme on enfile un vêtement.

Elle choisit tout d'abord la forme de la fillette, mais le rythme accéléré de sa vie l'épuise. Découragée, elle décide de se débarrasser de ce corps trop jeune pour elle. Elle est alors accueillie dans l'enveloppe d'une jeune gymnaste. Elle ne supporte pas la contrainte de ce corps culturiste où elle se sent marginalisée. Elle se retire donc de celui-ci qui se construit musculairement et se révèle autrement. Elle passe au troisième corps qui lui donne satisfaction. « Elle se délecta de la minceur de ses hanches les siennes avaient toujours eu tendance à l'ampleur- autour desquelles flottait sans contrainte, une jupe en mousseline multicolore. Elle se réjouit de la fermeté de ces seins qui tenaient seuls sous le maillot en peau de soie ; s'enchantait de la longueur, de la minceur des cuisses, de la souplesse de cette nuque, de la mobilité de cette tête aux cheveux courts, bouclés et blonds. Bref, elle s'y plut, tout

en éprouvant un sentiment croissant d'étrangeté. Peu à peu, ce malaise la poussa à la séparation » (Chedid, 1988. « Le Verbe et la chair » p. 218).

Pour son dernier essai, Julia s'approche décidée à élire son domicile définitif, d'un corps dans la quarantaine qui lui convient probablement plus. « Elle s'y glissa d'un trait ; sans effort. À l'intérieur, elle n'y trouva aucune servitude, aucune cloison. » (« Le Verbe et la chair » p. 218). Julia paraît satisfaite de son choix. Tout à coup, elle se rappelle son vieux corps, gisant au pied de l'armoire à glace. De ce corps, dont elle s'était débarrassée comme d'une défroque, émergeait une chanson triste. L'image et la plainte sont déchirantes. Sentant que cette partie d'elle allait disparaître, Julia songe à la retenir. « Elle pensa, avec émotion, aux veines bleutées de ses mains, de ses cuisses ; aux taches de son éparpillées sur ses bras et son cou ; à toutes ses rides venues insensiblement. Ils avaient eu, ensemble, elle et ce corps, le privilège de vivre tous leurs âges, tandis que tant d'autres mouraient avant l'heure... De quel droit le larguait-elle ainsi ? » (p. 219)

Julia veut bondir hors de sa nouvelle peau pour aller retrouver son ancienne. Elle cherche la sortie et ne la trouve plus. Nulle trace de porte d'entrée, ni d'aucune autre issue. Subitement comme par magie, une brèche s'ouvre dans le mur et Julia se trouve face à son vieux corps qui l'attendait. « -Je te suis revenue dit Julia -Je le savais, reprit l'autre. Alors ils partirent, ensemble, d'un même et formidable éclat de rire, qui fut comme l'heureux auspice de leur dernier parcours » (p. 221) Le vieux corps émerge en laissant ses traces énonciatives dans le langage. La prise de conscience de cette condition humaine part du corps pour ensuite se manifester au niveau verbal. Andrée Chedid a mis l'accent sur cette sensation d'étrangeté du moi face à un corps dégradé par rapport à son image première. Elle décrit la déchéance du corps capturée dans les mots. L'auteur a tenu à montrer par le biais de Julia que chaque individu a un modèle de perception solidaire de son corps.

Devant cet intérêt pour le physique, il convient d'affirmer avec Julia alias Chedid « je suis mon corps » par opposition à « j'ai un corps ». Cela sous-entend une expérience interne, transcendante du corps. Elle concilie le présent du corps avec l'effet du temps sans mesure. Elle focalise sur la vie éphémère de l'organisme et la permanence du souffle humain qui tend vers l'infini.

Dans la nouvelle « Le Corps d'Eva » Chedid crée un corps rebelle qui veut abandonner Eva qui avance en âge parce qu'elle ne sait plus aimer. On se trouve dans un rapport au corps différent de celui de Julia avec sa vieille enveloppe. Eva cherche l'effet du temps sur elle et s'interroge : « Quel âge avait-il ce corps, à présent ? un peu plus de la quarantaine. Elle cherche attendrie, la trace des années sur cette peau ; reconnut les vergetures de l'accouchement, les genoux

moins lisses ; palpa, sans la chair plus limoneuse, le muscle moins tendre ; effleura le ventre alourdi d'épreuves. » (Chedid, 1988. « Le Corps d'Eva », p. 143) Si l'horizon de ce corps s'est rétréci, rien n'est cependant conclu. Les rencontres restent possibles, et l'amour n'a pas perdu ses chances.

L'histoire d'Eva cumule les faits et multiple les péripéties du chemin suivi par le corps à travers les âges. Son corps s'affiche devant elle dans toute sa nudité. L'auteur lui donne des pouvoirs qu'il est en mesure d'exercer. Notamment celui de sortir de soi, de pouvoir se poser en face, de se mouvoir, et le pouvoir transcendantal dans l'autorévélation de la vie absolue. « À la suite de son corps nu qui marchait devant elle ; Eva pénètre dans le jardin public. L'heure d'été prolongeait les dernières clartés qui s'acheminaient vers leur extinction. Il restait encore une soixantaine de minutes avant la fermeture des grilles » (Chedid, 1988. « Le Corps d'Eva », p. 141) Le corps se détache du moi et se promène dans le jardin. Son corps bondit devant elle, gambade autour des enfants ou se faufile entre les étudiants exposés torse nu aux derniers rayons de soleil. Chedid trace le corps en mouvement jouant un rôle catalyseur entre le réel et le rêve.

De temps en temps le corps d'Eva lui revient cherchant à renforcer le lien qui l'attache à elle. « Eva se laissait conduire : s'éloignant, adaptant, s'écartant, puis se ralliant à ce corps qui jaillissait autour d'elle comme une balle, ou filait comme le vent » (Chedid, 2013, p. 768). Elle a l'idée de le contempler : Il lui était dans sa totalité plus étranger qu'un autre. Elle s'exprime par sa gestuelle parce que sa parole est désincarnée, déléguée à une autre voix, celle du narrateur. On peut penser au phénomène de « transvocalisation » dont Gaston Bachelard a donné une merveilleuse traduction poétique en écrivant dans *L'Eau et les rêves* : « la voix projetée des visions » (Bachelard, 1942, p. 254).

La nouvelliste décrit Eva remontant les âges, mais pas seulement les siens. « Eva se fit corps de toutes les femmes. Elle rebroussa les siècles et visita d'autres lieux. Elle se fit torpeur, elle se fit Orient, se fit misère, ignorance et puits » (Chedid, 1988. « Le Corps d'Eva », p. 144) L'histoire d'Eva multiplie les péripéties suivies de son corps à travers les âges. Ce « moi percevant » se met à construire son histoire : il était une fois le moi. Avec le temps ce moi prend conscience que l'histoire qu'il se raconte est passagère, soumise au travail du temps dans la ronde des siècles. Le corps renvoie à une multitude de signifiés constituant ainsi une mosaïque de corps.

Aventure commune

Dans cette version de l'histoire du corps, Andrée Chedid apparaît en parlant du sien propre. Elle a voulu le sentir au sein d'une aventure commune dans « Quarantaine » en abordant à la fois la jeunesse et la vieillesse. À travers son corps, elle essaie de comprendre cette évolution et révèle ses émotions.

Cette nouvelle publiée chez Pauvert, département de la librairie Arthème, Fayard en 2002, a, au départ, été écrite à la demande de Pierre Bordage. Celui-ci constituait un recueil collectif, sur le thème de la quarantaine, paru sous le titre *Avoir quarante ans*. Il a été édité avec une couverture fan art, chez J'ai Lu en 1998. Le texte d'Andrée Chedid y côtoie ceux de Michel Houellebecq, Henri Troyat, Calixthe Beyala et bien d'autres. Pour ces auteurs quarante ans sont l'âge d'une nouvelle jeunesse, mais aussi l'âge où l'on regarde derrière et devant soi. Ce thème trouve des échos en chacun de nous. Il s'agit d'une belle prise de conscience de la moitié de la vie, l'âge de la maturité et du corps qui commence à être marqué par les effets du temps.

Chedid entre en empathie avec son propre corps et nous permet de l'habiter. Nous pouvons lire ce qui le traverse comme émotions tout en sentant que ce n'est pas de nous qu'il s'agit. Ce corps qu'on ressent fait entrer la vie intérieure de l'auteur dans la réalité, dans notre réalité. Elle essaie de mieux comprendre son corps. « En attendant d'être à mon tour atteinte-tout en gardant un œil scrutateur-, je savourais mes jeunes années et me délectais du bel âge qui m'était encore imparti. Bien que lucide, j'en imaginais difficilement la fin. Ce temps élastique, ne se réduisait que peu à peu, et bien plus tard » (Chedid, 2002. « Quarantaine », p. 34).

Tout à coup la quarantaine s'annonce pour l'auteur. Plus elle avance en âge, plus elle se félicite de vivre et valorise l'existence avec la certitude que la mort fait partie de la vie. Elle prend conscience de la complexité de son corps. Ce sont les liens entre ses différentes parties qui comptent en priorité. Dans la jeunesse tous les organes communiquent, mais avec le temps, le langage s'interrompt. La pensée du corps est psychique et pas seulement biologique. Cette surface du « moi-peau¹ » est en fait un lieu de naissance avec le psychisme ou une promesse du « moi pensant » capable de relations.

1 Je prends cette expression à Didier Anzieu qui a développé l'idée des enveloppes psychiques du corps à partir de la notion du « moi-peau » qui permet de synthétiser l'image du corps, relations contenant-contenu, peau psychique, etc. et surtout de comprendre comment les fonctions du « moi-pensant » se développent par étayage sur les fonctions du « moi-peau ».

Plus Chedid vieillit, plus elle réalise la chance qu'elle a de vivre encore. Elle est guidée par une sagesse antique et commence à se consoler d'avoir atteint son âge. Elle pense aux générations qui l'ont précédée et aux personnalités historiques illustres qui sont mortes avant d'atteindre la quarantaine. Elle recense aussi les noms de ceux qui se sont distingués sur le tard. Elle parle à la première personne, en parlant de son propre corps étant le « je » de ce corps – là et son lien même. Ce corps lui est pourtant devenu étranger. Il la lâche et avec lui le monde. Ce sentiment d'étrangeté face au corps vieilli, provient de l'image de soi renvoyée par l'inquiétude des regards ou le troublant reflet des miroirs. Il organise un autre rapport au monde. Sous le regard d'autrui, le corps existe comme un corps désarmé et quasi nu.

Cette nouvelle autobiographique, nous fait découvrir l'état d'âme de Chedid qui n'a jamais aimé parler d'elle qu'en revenant au passé lointain. Elle s'explique d'ailleurs à ce sujet avec Antoine Sassine : « ce n'est donc pas une mémoire qui raconte des choses à moi, des autobiographies. Maintenant que je commence à avoir un certain âge, je commence à parler de mon enfance parce que c'est tellement loin que ça peut être amusant comme thème. L'autobiographie, si vous voulez, je commence à en parler de certaines scènes. C'est tellement loin que ce n'est plus moi, que je me sens décrochée, indépendante envers tout cela »² Elle est libre de cette belle enfance et cette belle jeunesse qu'elle ne peut que regretter.

Par une sorte de jeu de miroirs, les trois nouvelles sur le corps de Chedid et le film *Jacquot de Nantes* de Varda renvoient les uns aux autres. Ils s'entrecroisent provoquant chez le lecteur et le spectateur un plaisir d'ordre poétique. Le temps n'est plus dans les personnages, il figure aussi sur l'écran comme paysage. Le personnage du film et ceux des nouvelles sont aussi prisonniers dans leurs contours humains dans l'espace et le temps. Un souffle se dégage qui dépasse les contours et s'identifie au temps destructeur. Chedid veut « détitiser » le temps comme elle le dit dans *Territoires du souffle* afin de se raccorder au temps sans mesure.

Dans cette histoire de la peau, Andrée Chedid et Agnès Varda donnent plusieurs visions des membres d'un corps ou des systèmes de pensée liés à une époque de la vie, afin de nous laisser libres de commenter si nous le voulons. Ces bouleversements sur la peau humaine sont porteurs de sens sous la plume de Chedid et se font chez Varda par le recours à la voix off qui lui permet d'écrire par la plume de sa voix.

2 L'entretien est mené avec Antoine Sassine : <http://Lire.Journals.Yorko.Ca/index.php/little/article/viewfile/28134/25846>....

Chedid et Varda démontrent qu'il y a un ruban d'ADN dans les cellules de tous les êtres vivants qui lie les hommes à leur peau. L'aventure du corps se trame dans un récit de l'impuissance généralisée dont elle est le nœud le plus visible.

Références

Corpus

Chedid, A. (1988). *Mondes, miroirs, magie*. Paris : Flammarion.

Chedid, A. (1978). *Les Corps et le temps suivi de l'étroite peau*. Paris : Flammarion.

Chedid, A. (2002). *Petite terre, vaste rêve*. Paris : Pauvert.

Chedid, A. (2013). *Poèmes*. Paris : Flammarion.

Varda Agnès, Jacquot de Nantes, tournage 1990/sortie en salles : 1991/format : 35mm/durée : 118mn scénario Agnès Varda, Images : Patrick Boissier, Agnès Godard, Georges Strouve. Montage Marie-Jo Audiard Musique Antonio Vivaldi, Jean -Sébastien Bach avec Philippe Maron, Édouard Joubeaud, Laurent Monnier, Brigitte de Villepoix.

Ouvrages

Anzieu, D. (1995). *Le moi-peau*. Paris : Dunod.

Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*. Paris : José Corti.

Corraze, J. (2001). *Les communications non verbales*. Paris : PUF.

Varda, A. (1994). *Varda par Agnès*. Paris : Cahiers du Cinéma.

Nudity in Lebanese Art in the Early 20th Century

Diana JEHA

Holy Spirit University of Kaslik (USEK)

Abstract

Nudity has been incorporated and a key element in both fine art and sculpture in nearly all stages of art extending from the early Aegean world, classical Greece, renaissance, baroque, reaching modern art.

Throughout history nudity has been used to express emotions and to reflect on the beauty and sensuality of the subject in question.

In this article we will reflect on some paintings and sculptures that have been accomplished by leading Lebanese artists to include Youssef Hoyeck (1883-1961), Gibran Kahlil Gibran (1883-1931), Khalil Saleeby (1870-1928), and César Gemayel (1898-1958).

It is well known that the Lebanese artists mentioned above have studied and lived in Europe during an era when nudity in art was well established. The focus of this paper is to analyse the work of these Lebanese artists and evaluate the impact and influences that studying in the west might have had on their art work, particularly the master pieces that were produced by them and included nudity.

In addition to evaluating the Western influences on their work, the paper will discuss the personal circumstances that these artists were living in during that era and how they have challenged the Eastern and conservative culture by introducing nudity to their art work.

Keywords: Nudity ; Humanity ; emotion ; sculptures ; nude woman.

Introduction

The main aim of this paper is to critically evaluate the impact and influences that western art and genres might have had on pioneering Lebanese artists in the early twentieth century.

Four leading Lebanese artists are included in this paper all of which have studied in Europe at one stage of their lives. These are: Youssef Saadallah Hoyeck, Gibran Kahlil Gibran, Khalil Saleeby and César Gemayel.

The paper will not only provide comparative analysis on the impact of western art and culture on the four mentioned artists but will also examine how their background and oriental culture have amalgamated what they were exposed to in the west to produce a truly unique and powerful style.

1 Youssef Saadallah Hoyeck (1883-1961)

Background to Hoyeck's Life

Youssef Saadallah Hoyeck was born to a religious Christian Family in the North of Lebanon on the 9th of March 1883. His uncle was the Patriarch Elias Hoyeck (1843-1931). Due to political, social and a personal thirst to expand his artistic knowledge, Hoyeck spent most of his young adulthood between Lebanon and Europe particularly Paris and Rome (Khater & Yammine, 2004, p. 23-25). (Namour, 1990, p. 86-87).

Two main incidents played a major role in shaping the life of the young artist at that time:

- 1– Leaving the North and joining the prestigious “EL Hikmah” school in 1897. It is here that Hoyeck met Gibran Kahlil Gibran for the first time (Namour, 1990, p. 86-87).
- 2– Meeting Gibran again in Paris where it is narrated that Gibran was the one who encouraged Hoyeck to focus on sculpture and told him “Youssef, the east is in need of a sculpture artist” “and from that moment Hoyeck started work on rocks and marble” (Fakhoury, 1993, p. 76).

During their stay in Paris the bond between the two artists strengthened and developed into a professional partnership where both artists practiced together and shared and paid the same models.

What made this partnership possible is the similar interests of the two Lebanese friends in progressive art and new emerging styles whilst keeping to the classical genres (Chayboub, 2001, p. 89).

Both Hoyeck and Gibran left Paris at the end of 1910. Whilst Gibran immigrated to the United States to later become a well-known and successful artist and writer, Hoyeck returned to Lebanon where in addition to continuing his art work he was also involved in local politics (Khater & Yammine, 2004, p. 23-25-29). Hoyeck's stay in Lebanon was, however, cut short due to the start of the Second World War. He left on the last ship that departed Beirut Port heading to Italy where he initially settled in Rome and then moved back to Paris ((Khater & Yammine, 2004, p. 23-25-31). In 1925 Hoyeck got married to an Italian marquise (Anna Marina Polini), but this marriage did not last due to Anna showing signs of mental illness. Hoyeck left her although she was 6 months pregnant, something that he regretted throughout his life as his son George grew up without his father. George later became a solicitor and he visited his father once in Lebanon before Hoyeck's death in 1962 (Sultan, 2013, p. 36).

When Hoyeck returned to Beirut in 1939 he was faced by difficult conditions and had nowhere to live (Khater & Yammine, 2004, p. 23-25-51). He was treated badly and deceived by his closest friends and was driven to despair. Hoyeck narrated that the poor and miserable conditions that he was facing made him decide to live a reclusive life in his village Aoura until his death at the age of 79 (Khater & Yammine, 2004, p. 23-25-51); (Hoyeck, 1991, p. 51); (Sultan, 2013, p. 34).

Hoyeck artistic style and western influence

The sculptures done by Hoyeck covered a wide variety of genres and used different materials from rock, bronze, marble and wood. He sculptured faces, naked figures, statues and religious themes. Through his work he addressed a variety of issues especially femininity, Lebanese traditions and worked on commissions for famous political and cultural figures.

As seen in the work included in this paper Hoyeck was hugely inspired by Auguste Rodin (1840-1917) in both the technique and the subjects that inspired the great master and also was inspired by Aristide Maillol (1861-1944).

Naked woman (Figure 1)



Figure 1: Youssef Hoyeck, *naked woman*
Marble, (n.d.) Khater,
N.& Yammine, G.E, p. 25 (2004).



Figure 2: Aristide Maillol, *Mediterranean*
also called Thought, between 1923 & 1927,
Marble 110.5×117.5×68,5 cm,
Musée d'Orsay, Paris¹.

In this work Hoyeck sculptured a naked woman on white marble, her features are extremely feminine and there is a mixture of sensuality and meditation in the way she is kneeling and supporting her head. Although there are differences in the position of the meditating figures, the influence of Aristide Maillol is clearly demonstrated in Hoyeck's work, particularly when analyzing the details of Hoyeck's sculpture (figure1) against the sculpture Mediterranean (Thought) by Aristide Maillol (figure 2).

Both figures use fine and soft marble and adopt the triangle technique using diagonal lines where the top of the triangle is the head and the base of the triangle is on the toes and knees of the woman (Cahn, Davan & Lorquin, 1996, p. 18).

There are also other commonalities between the two sculptures including the hair style, the positioning of the head and using the arms to reflect thoughtfulness,

1 Hervé Lewandowski, https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/sculpture.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=1957, retrieved on May 19, 2019. https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/sculpture/commentaire_id/the-mediterranean-3182.

concern and other difficulties that women can be subject to and that are often dealt with through reflecting and meditation.

Hoyeck was brilliant in understanding and expressing the mood and sensuality of women and he excelled in his ability to embody the femininity of woman on Stone, Marble and various materials.

Meditating Nature (figures 3A, 3B and 3C)

This sculpture is currently on display at a secondary high school in North Lebanon. The body is engraved on a rough stone contrasting the smooth body of the woman who has fine European features.

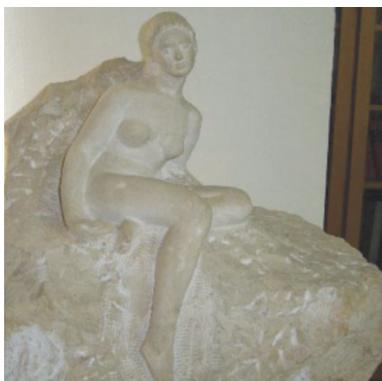


Figure 3A: Youssef Hoyeck, *Meditating nature*. Without signature- rock, (n.d).
Body & face 37 cm Batroun. High school Lebanon. Personal photography.

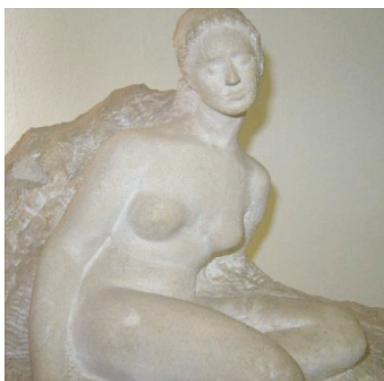


Figure 3B: Detail from the front



Figure 3C: Detail from the back

Astarte the Phoenician Goddess (Figure 4)

In this work Hoyeck reemphasizes again his feeling of belonging to the Phoenician culture. Astarte is the day goddess of war and hunting but at night she is the goddess of fertility. She often appeared in Phoenician art as a naked woman and she is best known in the Greek mythology as Venus.

In this work Astarte is shown as a naked woman carved on a piece of marble with her hands tucked under her breasts. Her hair is tied back and her features are distinctly Phoenicians. She is standing upright and as in all his paintings and sculptures significant details are included in carvings the fingers and toes.

Although the theme of the sculpture is inspired from mythology and Phoenician culture, the techniques used are based on his experience in Europe. The front of the marble was sanded to get the smooth texture whilst the back is left untouched to remain rough and provide a contrast to Astarte smooth figure. This technique is very similar to what have been used by Rodin as shown in (figures 5-6).



Figure 4: Youssef Hoyeck, *Astarte*, 1935.
Marble 100×55×15 cm.
Collection Charles Corm Tomb,
M. & Maalouf, A., p. 64 (2012).



Figure 5: Auguste Rodin, *Eve after the fall* the Art institute of Chicago (1886).
Marble, 76.2×27.4×21 cm.
Note: copyright Luke Filder, 2017.

2 *Eve after the fall* [Online image]. Retrieved May 9, 2019 from Luke Filder, Internet site: https://art.newcity.com/2017/12/07/lionizing-the-master-of-modern-sculpture-once-again-a-review-of-auguste-rodin-at-the-art-institute-of-chicago_



Figure 6: Auguste Rodin, *Muse from the monument to Whistler*, large version, 1914-18, plaster and plasticine, musée Rodin Paris, Rodin donation 1916. Personal photography, Rodin and the art of ancient Greece exhibition, British Museum, UK, June, 2018.

Summary

Hoyeck is a pioneering and one of the greatest Lebanese artists who started life as a painter but then excelled as a sculptor.

Hoyeck used art to express his feelings and emotions and this is reflected in the details that characterized all his work.

Although born in Lebanon Hoyeck was influenced by different cultures mainly those that he visited and lived in. This is strongly reflected in his art and has enriched his cultural and artistic ability.

There is no doubt that many people have also had a significant impact on Hoyeck's life particularly his friend and well known Lebanese writer and artist

Gibran Kahlil Gibran who encouraged Hoyeck to focus on sculpture which was lacking in the Arab world at the start of the twentieth century.

Although Hoyeck was inspired by western artists, such as Rodin, he kept a unique style that always tried to include western elements without jeopardising the Lebanese and Phoenician influences.

Unfortunately Hoyeck led a very difficult life and was not appreciated during his life in his own country. He was given false promises and was let down by people who promised to help him. This led him to despair towards the end of his life where he lived a reclusive life.

2 Gibran Kahlil Gibran (1883-1931)

Gibran kahlil Gibran was born in 1883 in the village of Bsharre North Lebanon. He traveled in 1894 to the United States with his mother and his half-brother and two sisters.

In 1897 he returned to Lebanon to study in AL Hikmah School and as mentioned earlier during this time he met his future long term friend Youssef Hoyeck. During the autumn of 1899 he returned to Boston.

Through the generosity of Mary Elizabeth Haskell (1873-1964) Gibran was able to fulfill his ambition to become a great artist and thinker. He went to Paris and studied art at the Académie Julian and the école des beaux arts.

During his stay in Paris, he became in contact with European literature and was hugely interested in the work of William Blake, who influenced his thought and art. In 1909 he met his old friend (from Al Hikmah School in Beirut) the sculptor Youssef Hoyeck. Both artists met the Sculptor Rodin and although the meeting lasted for only few seconds, it had a powerful influence on Gibran's art.

Gibran Kahlil Gibran died in 1931 and his body was carried to the old chapel of the monastery of Mar Sarkis in Bsharre, a museum has been established there and is currently one of the renowned museums in Lebanon.

Gibran artistic style and western influence:

One of the central motifs in Gibran's art is presenting portraits with second subjects. He frequently portrayed primal family scenes such as mother with child or children.

His art work is often used to deliver a humanitarian and philosophical message. Due to his literary and poetic ability, no poet or philosopher has done

more to bring about a closer understanding between the east and the west than Gibran did. In doing so Gibran was engaged in a struggle between the old and the new as well as between the classical and the romantic tendencies in art.

Gibran was inspired by some European artists: the British artist William Blake (1757-1827), the Pre- Raphaelites Brotherhood especially Edward Burne-Jones (1833-1898), the symbolist Odilon Redon (1840-1916), and Puvis de Chavannes (1824-1989) (Kahlil Gibran exhibition, 1972, p. 10).

He expressed himself through the abstract potentials characteristics of line, color and form that constitute the art of paintings (Khal, 2011, p. 116).

The most striking aspect of Gibran paintings is his portrayal of human spirit.

L'Automne (Figure 7)



Figure 7: Gibran Kahlil Gibran, *L'Automne*. 1909.

Huile sur toile 81.5×54.5 cm. Gibran Museum Bcharre, Lebanon.

<http://www.gibrankhalilgibran.org/PhotoGallery/> retrieved on May 9, 2019.

During his stay in Paris 1909-1910, Gibran drew the painting of l'“Automne”. He participated in an exhibition in Paris at the “salon de printemps” which was one of the annual exhibitions in Paris. He wanted to participate in

an exhibition in Paris before he leaves to Boston and although he submitted three of his paintings only one was accepted by the panel. This work “Automne” shows Rozina the Model that used to sit for Gibran and Hoyeck half-naked. She is gathering her golden hair with her right hand which then integrates with golden and circular background image of the painting. By using the technique of showing the contrast between the light and the dark shadows, Gibran was able to focus the painting on the female body; this was further assisted by using a white fabric to focus the attention on her hand and a part of her body. Also from the position of the model and the color of the background Gibran was trying to illustrate the changes in the human mood between the happiness in the summer and the sadness in the winter (Najjar, 2006, p. 78-79).

During the exhibition at the “salon de printemps” this painting was not hung in the big gallery (room) but in a small hall in the building of “grand ballet”.

Gibran however knew that Rodin will come and visit the exhibition and that he will not pass in the small neglected corner of the small room. So with the help of his friend Youssef Hoyeck and after bribing one of the guards they moved the painting and hung it in the big gallery (Najjar, 2006, p. 78-79).

It is reported that during the encounter with Rodin he told Gibran “I know of no one else (meaning Gibran) in whom drawing and poetry are so linked together as to make him a new Blake” (Raphael, 2015, p. 2).

This painting follows all the impressionists’ techniques whether through the use of color, style, technique and using the light to provide a contrasting background.

Discovery the secrets of nature (Figure 8)

In this painting Gibran portrays a recumbent mother crouched against a Centaur that holds a nude child in his arms. The painting provides a vision of unity between the woman and the Centaur and a three dimensional relationship between the nude mother the child and the Centaur (Kahlil Gibran exhibition, 1972, p. 10).

In this painting the Centaur refers to nature and is based on mythical believes that this creature is characterized by bravery and loyalty. Gibran is comparing in this painting the mother’s strength, beauty, protection and loyalty to that of the Centaur.

As we can see in (Figure 9-10) Gibran was hugely inspired by both Rodin and William Blake and like these two European giants he used watercolors to show and emphasize the interrelationship between the Centaur, the mother and the child, but still managed to use different shades to preserve the individuality of the characters.

From the literature it is clear the Gibran hugely admired and was inspired by the mystic poet and illustrator of the nineteenth century William Blake. Gibran wrote to Mary Haskell: “Blake is the man-God. His drawings are until thus far the most important thing ever written in English-and his vision apart from his poems and his drawings, is most divine (Tomb & Maalouf, 2012, p. 58).



Figure 8: Gibran Kahlil Gibran, *discovery the secrets of nature* (n.d),
Gibran Museum Bcharre, Lebanon
<http://www.gibrankhalilgibran.org/PhotoGallery/> retrieved on May 9, 2019.



Figure 9: Auguste Rodin, *centauress* 1887.
Bronze, 40×45×18 cm, musée Rodin,
Paris, Rilke, p. 74, (2012).



Figure 10: Inferno, Canto XXV, 12-33
Centaur Cacus Threatens Vanni Fucci (n.d)
<https://www.google.com/search?q=william+blake+centaur+paintings/> retrieved
on May 10, 2019.www.william-balke.org

The Silence (Figure 11)



Figure 11: Gibran Kahlil Gibran, *The silence*, (n.d)

<https://lebanonpostcard.com/shop/art-prints/gibran-khalil-gibran-art-prints/the-silence-of-the-prophet-by-gibran-crafted-reproduction/> retrieved on May 9, 2019.

This drawing shows a nude woman closing her eyes and putting her fingers on her mouth. Brown and dark colors are used in the background to emphasize that the nude figure is turned away from the viewers.

This painting has a huge resemblance to the painting of Leonardo Da Vinci (1452-1519) (*Monna Lisa* or *la Gioconda*) but with an additional influence of the British Pre Raphaelite movement especially Edward Burne Jones. The painting also includes the imaginary element that was often used by William Blake.

Summary

Through his art and literature Gibran has always been a link between the East and the West. He used symbolism and ideology in both his art and literature and in his view there was no separation between these two forms of expression.

Gibran used his paintings to express his thoughts and subconscious and to deliver a message. Gibran often used his art to tackle philosophical and spiritual

issues that were impacting on his personal life. Through his work Gibran tried to understand the complex relationship between the human body, spirituality and nature and its powers. His work is hugely driven by his impulsive and romantic nature and there is a feel that through his work Gibran was trying to communicate with his spiritual rather than his cognitive side.

In a letter to Haskell dated May 1922, Gibran explained his artistic work stating, “there is something powerful and latent in me that I cannot bring forth. It is a silent “giant entity” that observes my “small entity” preoccupied by little things. It appears to me that all my work are a lie. They do not express what I wish to express. I am always conscious that procreation is taking place” (Tomb & Maalouf, 2012, p. 58).

Nudity was used in his art to reflect on the symbolism, complexity, beauty and the truth of what surrounded him. Gibran imaginative mind helped him create the characters for his nude paintings.

Gibran was inspired by many western artists but he mostly referred to William Blake whom Gibran idealized.

3 Khalil Saleeby (1870-1928)

Khalil Saleeby was born in 1870 in the village of Batloun near bhamdoun Lebanon. He moved to Beirut in 1881 to continue his schooling with the American and British missionaries and in 1886 he enrolled at the Syrian Protestant College now the American University of Beirut (AUB). He traveled to England in 1890 where a cousin of his lived and then to Scotland where he met the painter John Singer Sargent (1856-1925), who had a profound impact on the young artist through encouraging him to travel to Philadelphia (Eşanu, 2012, p. 10-11) [Brochure].

During that period he met his future wife (Carrie Aude) an American descendent of German origins and traveled with her to America, France and UK. In Paris he met the impressionist artist Pierre- Auguste Renoir (1841-1919) whose nude art had a profound impact on the wok of Saleeby (Howling, 2005, p. 71-72).

In 1898, he moved back to London and remained there until 1900. Although he became a well-known portraitists whose work was compared to those of his spiritual peers, Sir Joshua Reynolds (1723-1792) and Sir Thomas Lawrence (1769-1830), he missed Lebanon and was gripped by the nostalgia of returning home (Saleeby, 1986, p. 18).

He returned to Lebanon and opened a workshop in Bliss Street, opposite the main gate of AUB. From his studio emerged two artists who became founders of the Lebanese impressionist (Omar Onsi 1901-1969)) and César Gemayel whom we will discuss later on in this paper (Howling, 2005, p. 68-72).

All through his life, he stayed in close contact with the artistic activities of the west as well as Cairo and Istanbul, where he painted a number of political and cultural personalities.

He tragically died over a village dispute in 1928 at the prime of his age and fame (Saleeby, 1986, p. 35).

The relative of the painter Dr Shaheen Saleeby (1893-1989) rescued more than thirty canvas paintings of the artist and kept them in London during the Lebanese civil war (1975-1990) for safekeeping. This collection was brought back to Beirut during the early nineties (Eşanu, 2012, p. 8-9) [Brochure].

Other paintings for the artist are present at private homes in Lebanon, the United Kingdom and the USA but unfortunately others were burned or lost during the war in Lebanon (Saleeby, 1986, p. 29).

Khalil Saleeby artistic style

Khalil Saleeby's paintings are distinguished by the firm stroke and the abundance and sensitivity of distribution of color. In his paintings light and color interact forming no rigid limits almost suggesting that the painting has created itself by itself.

With the exception of one painting "the crucifix" Saleeby did not paint religious themes and did not feel the need to use religious piety to promote his art (Howling, 2005, p. 72), (Saleeby, 1986, p. 29).

In Lebanon, he discovered his true- self. The »land of sunshine and beauty" offered his palette rich colors that he could expose all over his painting material. His style was marked by personal inspiration, feeling and taste. He was known as "the Rebel" like Renoir, because of his opposition to the academic style of his time. He rejected its traditional themes. He founded his own school of painting, and guided the first steps of a new generation of artists (Saleeby, 1986, p. 20-16).

Saleeby strived to uncover his subject's true beauty through a brilliant palette of natural and luminous colors. He endeavored to reveal the way light could transform materials and textures, and accentuate the softness of a woman skin (Tomb & Maalouf, 2012, p. 44).

Saleeby's Nude

The nude paintings by Saleeby have a common artistic style as presented in the pictures below.

Eve (Figure12)



Figure 12: Khalil Saleeby, *Female Nude (Eve)*, 1901.
Oil on canvas, 81.5×44 cm, personal photography, 4 December 2012.
AUB Art Gallery, Rose & Shaheen Saleeby collection.

The above painting “Eve” shows a nude woman standing without any shyness or reservations but her eyes are avoiding a direct contact with the viewer.

The artistic skill of the artist is demonstrated through using contrasting colors and a dark background to focus and provide emphasis on the nude body.

Two Nudes (Figure 13)



Figure 13: Khalil Saleeby, *Two Nudes*, 1901.

Oil on canvas 80.5×60 cm. 4 December 2012, Personal photography.

AUB Art Gallery, Rose & Shaheen Saleeby collection

The painting of “Two Nudes” is another example of Saleeby’s work, but in this painting he shows two nude figures, one female and one male.

The two nude figures are standing towards the viewers with the male closing his eyes and the female looking at him. As in the previous painting, Saleeby used contrasting colors and a dark background to emphasize the details of his painting. In the background he separated the female from the male by the difference of color. In addition, he painted the female body in white color showing the classical anatomy of her body, however, he painted the male body with a mixture of yellow colors to show strength and defined muscles. Saleeby also used color to create a physical barrier and an artificial line of separation between the two bodies, this was further emphasized by physically separating the bodies by making them stand on two individual carpets with different colors. The woman in the above painting is standing on a red carpet and the man on a green one.

Adam (Figure 14)

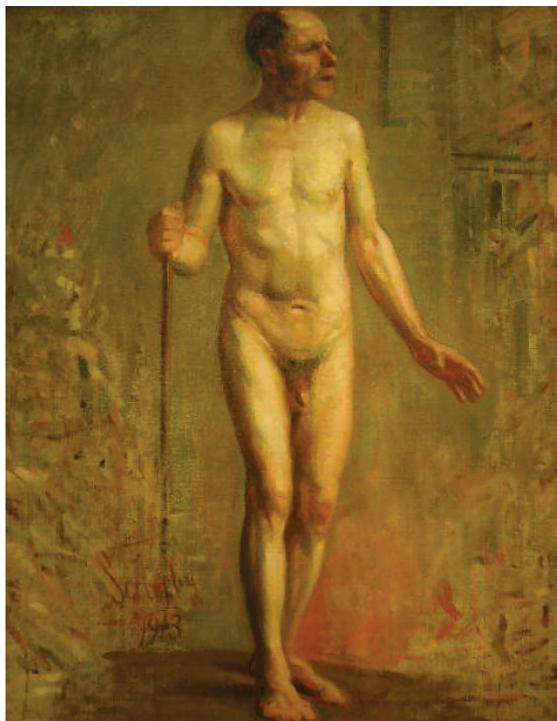


Figure 14: Khalil Saleeby, *Male Nude* (Adam from Eden), 1913.
Oil on canvas, 100×77 cm, 4 December 2012, personal photography.
AUB Art Gallery, Rose & Shaheen Saleeby collection.

“Adam from Eden” was commissioned in 1913. The naked man in this figure is holding a stick in his hand and the expression on his face indicate that he is telling something or talking to someone.

Again the same artistic skill was used in this painting, where the artist has used different colors to project the color of the skin and the details of the male nude body.

The background is painted using a mixture of color with small brush strokes from green, yellow and orange. The male figure is also standing on a green carpet as in the previous painting and the dark tone is used to reflect on the strength and power of Adam.

Carrie (Figure 15)

Carrie represents one of Saleeby's favourite artistic subjects, as she was his wife. Throughout their life together she was his model and inspiration. According to Saleeby Carrie was a beautiful blonde with auburn hair, a nice figure and a pleasant smile. She understood his moods, shared his tastes and feelings, appreciated his frankness and stood by him all through her life (Saleeby, 1986, p. 12).

He painted her under a multitude of poetically colorful poses and it is hard to favor one painting over the other, for there is beauty, majesty and mastery in every one of them.



Figure 15: Khalil Saleeby, *Nude* (Nude – Carrie), 1922.

Oil on canvas, 92×65 cm. AUB Art Gallery, Rose & Shaheen Saleeby collection.
<https://www.onefineart.com/artists/painters/Khalil-Saleeby>, retrieved on May 9, 2019

In this painting the body of his wife Carrie leans against a deep fawn colored wall, turned away from the viewer's gaze. In this painting Saleeby celebrating the beauty of his wife and showing his skill in presenting the sensuous curve of the waist, the shadows that convey bodily flesh, the ever-slight protrusion of the

shoulder blade. Carrie's head in this painting is resting downward, and her left hand tightly grasps her right wrist as if holding the fatigued limb in place (Eşanu, 2012, p. 18) [Brochure].

Summary

Saleeby translates visual pleasure into a desire to touch. In his painting he tried to reveal the social status of the sitter as well as the underscore of the artist's technique.

There is significant similarity between the techniques used by Saleeby to those used by Sargent. Both artists trained in Paris among a group of impressionist's artist, who applied paint directly onto the canvas in short thick visible brushstrokes. Saleeby was known to the impressionists groups in Paris and it is reported that he exhibited in the impressionist gallery Durand Ruel in Paris (Eşanu, 2012, p. 11) [Brochure].

4 César Gemayel (1898-1958)

César Gemayel was born in the village of Ain al Tuffaha, near Bikfaya Lebanon. His artistic talent was discovered by the painter Khalil Saleeby who gave him lessons in his studio on Bliss Street. He went to Paris in 1927 where he studied at the Académie Julian under the French painters Eugène Robert Pougheon (1886-1955) and Pierre Louis Rodolphe Julian (1839-1907) for three years. In Paris he received the premier prix l'exposition colonial.

He was among the founders of the first school of painting in Lebanon, the Académie Libanaise des Beaux arts (ALBA) in Beirut.

He was influenced in organizing a young group of painters who were enthusiastic followers of the impressionistic movement but at the same time were ready to explore the realm of cubism and abstract art. Gemayel was romantic in nature and his own works of art reflects Renoir's impressionist style (Al-Kaissi, 2011, p. 123).

César was a dynamic leader; he was able to introduce the first model in the drawing classes at the Académie Libanaise des Beaux arts (ALBA). He seemed to have removed public prejudice of the idea of drawing the human figure in the nude. However, it was only a small segment of society that began to show interest and to understand art. The struggle against public opinion about artists continued to restrain the growing of the art movement in Lebanon. The profession of painting was not taken seriously by most of the Lebanese and although a small number

of people might have appreciated paintings and could afford to buy work of art, they did not invest much in Lebanese paintings because it was more fashionable to possess European reproductions with gilded frames (Howling, 2005, p. 11).

César Gemayel died after a heart attack in 1958. Seven years later the Sursock museum incorporated homage to his work in the fifth salon d'Automne and in 1974 a postal stamp was dedicated to him (Tomb & Maalouf, 2012, p. 98).

Gemayel artistic Style and western influence:

In Paris he was exposed to many artistic styles (impressionism, Fauvism, Cubism, Modernism) but he decided to create his own style and to diverge from both pure academic painting techniques and from his first teacher Khalil Saleeby.

He moved to adopting the tones and gestures of fauvism and was influenced by contemporary artists such as Maurice de Vlaminck (1876-1958). He was often compared by the style of Renoir, Joshua Reynolds (1723-1792), and the rococo style of François Boucher (1703-1770).

Gemayel didn't choose the traditional religious themes in his paintings but painted landscapes and scenes from Lebanon and its society in addition to nudes and historic scenes (Tomb & Maalouf, 2012, p. 97).

In his art he linked the worlds of the orient and the west and the two Lebanese eras of the French mandate and Lebanese independence.

Fire dance (Figure 16)



Figure 16: César Gemayel, *The fire dance*.
Oil on canvas, (n.d) Al Kaissi.O, p. 47, (2011).

This painting is showing a celebratory scene (event) the fire dance with nude woman dancing around the fire in a circle. The center of the painting is on the fire and the women are lying down on the floor.

Blue and red colors are used to show the contrast between the nude figures and the surrounding. The artist shows clear brush strokes surrounding the nude females.

The fire dance is describing a scene from a ballet which is inspired by the mythology of a gypsy girl who is haunted by the ghost of her dead husband. To get rid of his spirit all the gypsies make a large circle and start dancing around their camp fire at night.

Inspired by the traditional religious ceremony of a dance fire. The nude woman with the black hair is the center of attention in the painting.

The two bathers (Figure 17)



Figure 17: César Gemayel, *the Two Bathers*.
Oil on canvas, 68×45 cm, (n.d). Collection Mr.Pierre Naufal.
Conseil des relations économiques extérieures, p. 47, (1985).

This painting for César Gemayel shows two nude bathers in nature. This theme has been covered by the impressionist Auguste Renoir.

In his painting Gemayel is showing two women, one is standing with her back to the viewers and the other one is sitting in the water. Three main dimensions are well defined in this painting, the two nude woman, the water and the trees in the background.

Looking closely one can also see the shadow of the color of the skin as reflected in the water. This is further emphasized by the degradation of the green and brown colors and the reflection of light on the skin. The skill of the artist in drawing human anatomy is well demonstrated in this painting.

César have several paintings which shows bathers. For example using the same brush and color techniques he painted three bathers on shore (figure 18) and a lying nude (figure 19).



Figure 18: César Gemayel, *The Three Bathers*.

Oil on canvas, 31×40 cm, (n.d). Collection Sheikh Imad Gemayel.
Conseil des relations économiques extérieures, p. 47, (1985).



Figure 19: César Gemayel, *lying nude*.
Oil on canvas, 54 × 81 cm (n.d). Private collection.
Conseil des relations économiques extérieures p. 53, (1985.)



Figure 20: Auguste Renoir, *reclining nude* 1907.
Oil on canvas, 70×155 cm. Musée d'Orsay, Paris.
Renoir, p. 212-213, (2005).

Gemayel was hugely inspired by Renoir paintings and the similarity in technique and subject are well demonstrated in (figures 20-21).



Figure 21: Auguste Renoir, *the large Bathers*, About 1887.
Oil on canvas, 115×170 cm. Museum of Art, Philadelphia.
Renoir, p. 172-173, (2005).

In all his nude woman paintings Gemayel used the same technique of clear brush strokes with parallel and small lines. He also used light to direct emphasis on the woman's body and included scenes from nature or still life in the same painting (vase with flowers) as shown in (figure 22) seated nude, back view.



Figure 22: César Gemayel, *seated Nude*, back view.
Oil on canvas, 79 × 64 cm, (n.d). Collection Mr. and Mrs Nassib Lahoud.
Conseil des relations économiques extérieures, p. 50, (1985).

Summary

César Gemayel shared the impressionist's fixation with light, color and warmth. His colors are warm and spontaneous and they reflect his poetic soul and feelings. He expressed his poetical outlook in both his landscape and nude paintings. He mostly painted nude ladies from the bourgeoisie society with their charm and daintiness. These portraits and figures bear the mark of his feelings; he not only infused them with sparkling colors, but also added to them a touch of fullness to become an ode to joy (Lavenant, 1974, p. 4950-).

Although Gemayel was inspired by French artists, particularly Renoir, he followed his own style and brush strokes.

As can be seen from the painting presented above Gemayel didn't focus on the portrait and facial expressions of the nude bodies as he wanted to show the beauty of the female body and the shadows created by the sunlight on the skin.

Conclusion

The findings from this paper show some commonality between the four Lebanese leading artists of the early twentieth century.

The artists Hoyeck, Gibran, Saleeby and Gemayel had an important role and impact on Lebanese fine art. As can be seen from the sample of their work that has been presented in this paper, they all studied abroad and were influenced and inspired by various western artists at different capacities to include both ideas and techniques.

All four artists were trained in the best academies of art in the west, and were exposed and knowledgeable in both classical and modern art.

Painting nude figures was not a genre common in the Lebanese art and through their exposure to western art and culture these four giants were able to bring this form of art to Lebanon. They painted and draw new theme especially naked figurine in different themes inspired from the western. This cultural mix created some challenges to the artists all of which were not understood or appreciated in their life time.

What is common between Hoyeck and Gibran is that they both studied and lived in Paris and shared the same model and socialized in the same artistic circles. However, whilst Gibran was mostly influenced by William Blake, Hoyeck was influenced by Rodin.

Saleeby is the most travelled amongst the four artists and the least reserved in expressing his thoughts through nudity. He was an extremely liberal man and did not shy away from painting nude figures even of his wife. Saleeby was inspired by Sir Sargent Singer in both themes and techniques and like Singer he painted a number of nude male and female figurines.

As for César Gemayel, although he was the student of Saleeby he worked on different themes including oriental paintings. César artwork mixes influences that he was exposed to in Paris, especially the impressionist influence, with his love to his country and the Middle East.

It is needless to say that although these pioneering artists were influenced by Western art and culture they maintained their own unique styles and although this paper focused on their nude work they have covered a variety of other genres all of which have included a Middle Eastern feel and reflected on their Lebanese background and upbringing.

References

- Al-Kaisi, O. (2011). *Contemporary Arab Art: Legacy & Modernism*. Beirut: Lebanese national commission for Unesco.
- Bachrouni.S & Atallah. S. (1972). *Khalil Gibran Exhibition*. The Gibran National committee. Beirut: American University of Beirut.
- Cahn, I.,Davan,J.,Lorquin, B. (1996). *L'ABCdaire de Maillol*. Paris : Flammarion.
- Howling, F. (2005). *Art in Lebanon, the Development of Contemporary Art in Lebanon (1930-1975)*. Beirut: LAU Press.
- Khal, H. (2011). *Resonances, 82 Lebanese Artists Reviewed*. Beirut: Cesar Namour and Gabriel Schaub Fine arts publishing.
- Lavenant, R. (1974). *L'art contemporain au Liban*. Beyrouth : Dar el-Machreq.
- Rapahel.A. (2015). *Twenty Drawing Khalil Gibran*. Beyrouth : Éditions de l'Université Antonine.
- Renoir, (2005). *Londres*, UK: Sirrocco.
- Saleeby, S. (1986). *Khalil Saleeby, a Painter from Lebanon*. Beirut: Lebanese University Publication.
- Tomb, M., & Maalouf, A. (2012). *Art from Lebanon: Modern and Contemporary Artists 1880-1975*, volume I, published under Abillama, N.S: Wonderful Editions.
- The Ardent Brush. (1985). *César Gemayel*. Beirut : Conseil des Relations Économiques Extérieures.

Online book resource

- Rilke, M. (2012). *Auguste Rodin*, edition 2. Parkstone international. New York, USA. Retrieved from <http://gen.lib.rus.ec>.

Online Resource

- Retrieved from <https://art.newcity.com/2017/12/07/lionizing-the-master-of-modern-sculpture-once-again-a-review-of-auguste-rodin-at-the-art-institute-of-chicago>.
- Lionizing the Master of Modern Sculpture Once Again: A Review of Auguste Rodin at the Art Institute of Chicago, December 7, 2017. Retrieved from <http://www.gibrankhalilgibran.org/PhotoGallery/> retrieved on May 9, 2019.
- Gibran Kahlil Gibran, The silence, (n.d). Retrieved from <https://lebanonpostcard.com/shop/art-prints/gibran-khalil-gibran-art-prints/the-silence-of-the-prophet-by-gibran-crafted-reproduction/> retrieved on May 9, 2019.

Retrieved from <https://www.onefineart.com/artists/painters/Khalil-Saleeby>, retrieved on May 9, 2019.

Inferno, Canto XXV, 12-33 Centaur Cacus Threatens Vanni Fucci. Retrieved from <https://www.google.com/search?q=william+blake+centaur+paintings/> 10 May, 2019. www.william-balke.org.

Lewandowski, H., Retrieved from https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/sculpture.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=1957, retrieved on May 19, 2019. https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/sculpture/commentaire_id/the-mediterranean-3182, retrieved on May 19, 2019.

Newspaper and magazine

موريس الحويك، ١٩٩١، مجلة الرابطة تصدر عن اللجنة الثقافية في رابطة البترون الإنمائية الثقافية بإشراف الدكتور جورج قبلان، الأستاذ عبدالله عبدالله، العدد الثاني.

Brochure

Eşanu, O. (2012). *Khalil Saleeby (1870-1928), a Founder of Modern Art in Lebanon*.

Arabic sources and references

إسكندر نجار، جبران خليل جبران، نقله عن الفرنسية بسّام حجار، دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة الأولى، أيلول ٢٠٠٦.

سلطان فيصل، ٢٠١٣، كتابات مستعادة من ذاكرة فنون بيروت، الطبعة الأولى، دار الفارابي، بيروت.

شيبوب إديك جريديني، ٢٠٠١، جبران والحويك في باريس، طبعة ثالثة، دار الإبداع الحرف الذهبي.

فاخوري رياض، ١٩٩٣، حديقة ضيوف الفن الإنطباعي اللبناني (أضواء على الماهدين) مكتبة هنري صعب، حقوق الطبعة الأولى محفوظة للمؤلف ولـ "غاليري بخعازي"، بيروت.

نزبه خاطر، غسان يمّين، غسان تويني، ٢٠٠٤، يقظة الحجر يوسف الحويك أعمال نحتية مصوّرة بعدسة مانوغ، دار النهار للنشر، بيروت.

Black, the color of resistance in Tayeb Salih's *Season of Migration to the North*

Pamela LAYOUN

Holy Spirit University of Kaslik (USEK)

Résumé

When Tayeb Saleh published his seminal novel *Season of Migration to the North* in Arabic in 1966, he was met with fierce opposition in his native Sudan for having described the sexual adventures of his main character, Mustafa Sa'eed, with explicit details. Too often, the body offends and the skin scandalizes. Sa'eed's skin, however, represents more than merely the thirst of a black African man for a white British woman. In fact, this postcolonial novel, which functions as a counter-narrative to classical colonial works like Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1899), exposes the vengeful rebellion of its protagonist against the former colonizer. Rather than falling for the white women he seduces, Sa'eed uses his black skin as a fatal weapon to ensnare them and, subsequently, destroy them. As such, his blackness underlines a postcolonial act of resistance and seems to assert his identity as an Arab, a Sudanese, and a previously colonized subject. Sa'eed, however, embodies what Frantz Fanon describes as the inferiority complex of the Black Subject in *Black Skin, White Masks* (1952). Even more so, Sa'eed struggles to come to terms with his identity, as he oscillates between conforming to the image the white women draw of him, that described by Edward Said in *Orientalism* (1978) as the sensuous, exotic, but barbaric black Other, and asserting his blackness as an entity separate from whiteness. This paper investigates the postcolonial themes of resistance and identity as represented through the black skin of Mustafa Sa'eed in Tayeb Saleh's *Season of Migration to the North*.

Key words: black ; white ; skin ; resistance ; identity ; postcolonial.

Introduction

Based on his personal experience as a Sudanese intellectual who went to England to complete his studies in the 1950s, Tayeb Salih published *Season of Migration to the North* (original title: موسم الهجرة الى الشمال) in 1966. The novel centers on an unnamed Sudanese narrator who returns to his native village after having spent a few years studying in England. Upon his return, he finds that a stranger, Mustafa Sa'eed, has settled in the village. Intrigued by Sa'eed's reserved manners and taciturn nature, he slowly gains his trust and becomes his confidant, discovering that he had also studied and lived in England before choosing to return to the Sudan. In the style of a confession, Sa'eed begins his narrative and invites his listener to accompany him through the different phases of his life which helped shape his ambiguous identity. In this manner, he leads him from the benches of his Sudanese intermediate school, where his classmates dubbed him "the black Englishman" (Salih, 1991, p. 53), to the bed in his English apartment, where white English "women fell for him like flies" (p. 120). Throughout his stay in England, Sa'eed is made aware of his skin color: its impact, its connotations, its blessing, and its curse. As a result, he arms himself with this awareness and uses it to avenge his forefathers and all those who suffered under colonial oppression. Instead of surrendering to his English conquests, Sa'eed uses his black skin as a fatal weapon to ensnare and, subsequently, destroy them. As such, his blackness underlines a postcolonial act of resistance and seems to assert his identity as an Arab, an African, and, hence, a previously colonized subject. Sa'eed, however, has been deeply tainted by his English education to the extent that he combats his own demons in vain in a bid to rid himself of the former colonizer's presence in his life. In fact, his black skin is in conflict with his white 'Englishness', which pushes him to struggle continuously with his identity, a dilemma that is not strange to the postcolonial subject. Thus, in a journey that is very similar to Marlow's journey to find Kurtz in the heart of Africa in Joseph Conrad's *Heart of darkness* (1902), the unnamed narrator sails into the darkest areas of Sa'eed's life. Much like Kurtz who had come like a white-skinned god to Africans, Sa'eed becomes the black-skinned god of the English women he seduces in Salih's postcolonial counternarrative. In a strange twist of events, Sa'eed ultimately drowns in the Nile, leaving the unnamed narrator to speculate over whether he was truly successful in reconciling the two components -black and white- of his identity upon returning to the homeland.

This article examines the representation of the black skin in the postcolonial novel *Season of Migration to the North* (1969). The first section investigates the skin as an erotic apparatus that feeds on Orientalist discourse, as Sa'eed deliberately

consolidates the Orientalist projections formed by his English lovers. The second section probes into the conversion of the black skin from a generator of desire to a destructive weapon which reveals Sa'eed's act of defiance and involvement in postcolonial resistance. The final section of the article examines the implications of skin color and culture in the formation of identity in the postcolonial subject.

Eroticizing and Orientalizing the Skin

Departing from Paul Valéry's observation that "[t]he most profound thing in man is his skin" (as cited in Segal, 2001, p. 24), one can begin to understand why Mustafa Sa'eed chooses to highlight his encounter with Mrs. Robinson at the beginning of his narrative. Aged twelve, he is sent by his English headmaster, who recognizes an exceptional intelligence in him, to Cairo. As Mrs. Robinson welcomes him there, he experiences a rush of sensorial excitement: "At that moment, as I stood on the station platform amidst a welter of sounds and sensations, with the woman's arms round my neck, her mouth on my cheek, the smell of her body – a strange, European smell – tickling my nose, her breast touching my chest, I felt – I, a boy of twelve – a vague sexual yearning I had never previously experienced. I felt as though Cairo, that large mountain to which my camel had carried me, was a European woman just like Mrs. Robinson, its arms embracing me, its perfume and the odour of its body filling my nostrils. In my mind, her eyes were the colour of Cairo: grey-green, turning at night to a twinkling like that of a firefly" (Salih, 1991, p. 25).

Profoundly affected, Sa'eed confounds Europe (the West) with Cairo (the Orient) in Mrs. Robinson, who is the first embodiment of desire that is stimulated by the contact of her white skin with his black skin. This first experience later triggers Sa'eed's lingering thirst for sexual contact with other English women. It is noteworthy to mention that Sa'eed's first encounter with the white woman takes place on Oriental soil; for, it is the European colonizer who is in the land of the colonized.

In recent years, psychoanalysis has given significant importance to the skin and the role it plays in forming a person's identity, personality, and interpersonal, as well as intrapersonal, relationships. In 1985, Didier Anzieu, a leading French psychiatrist, published an influential book entitled *The Skin Ego*. The concept of the skin ego or "moi-peau" revolutionized traditional Western thought which was accustomed to prioritizing depth at the expense of surface. Basing his approach on Sigmund Freud's theorization of the ego, Anzieu developed the skin ego to illustrate how "somatic exteriority has all the explanatory power of psychic interiority" (Lafrance, 2001, p. 22). He describes how a baby, who is initially

unaware of its own body's delimitations, experiences "its skin and the stimuli impinging on it though phantasy" which, in turn, "relate[s] not only to its own skin, but to the skin of its caregiver" (p. 24). Thus, the baby develops a "phantasy of a 'shared skin'" whereby it "perceives the caregiver's skin as its own" (p. 24). At a later stage of development, the child sheds his 'shared skin' to acquire a 'skin ego' that is individualized and distinct from that of the caregiver. Much like an infant, Sa'eed fantasizes over Mrs. Robinson who takes on the role of the caregiver, the mother. In his own words, he reminisces: "Perhaps she knew I desired her. But she was sweet, the sweetest woman I've known; she used to laugh gaily and was as tender to me as a mother to her own son" (Salih, 1991, p. 26). The fact that he sees in her a "bronze complexion that harmonizes with Cairo" (p. 26) confirms his desire for 'shared skin', since he glosses over her English origins and considers her as part and parcel of Oriental geography instead. It is only when he becomes an adult and moves to the metropolis, England, that he becomes aware of his black skin as a racial, social, and cultural marker of difference. At that point, he becomes the black colonizer who can no longer maintain a superficial relation with the white woman; he has to penetrate her depths to possess her. As Naomi Segal (2001) points out, "[s]elf relates to other by means of contact – a term which is tellingly close to contagion. For after the primary relation of surface to surface by means of caress, feel, or trace, there is the secondary relation – this is as near as we will get to profundity – of an outside to an inside, container to content, being-in to coming-out" (pp. 17-18). If Sa'eed had a platonic primary relation with Mrs. Robinson in Egypt, his secondary relation with each of Sheila Greenwood, Isabella Seymour, Ann Hammond, and Jean Morris in England acquires a far more sexual dimension.

What attracts these women to Sa'eed is his difference from everything they know or are. According to Edward Said, he comes to represent 'the Other', a term he extensively used in 1978 when he published his groundbreaking book *Orientalism*, where he contended that Western imperialism emerged as an idea from the works of European philologists and writers who used their knowledge about the Orient to exercise an academic authority over it, before it later became an actual political administration through colonialism. In addition, he maintained that the encounter of the West with the Orient led to the formation of essentialist ideas about the Oriental and the European whereby the "Oriental is irrational, depraved (fallen), childlike, "different"; [whereas] the European is rational, virtuous, mature, 'normal'" (Said, 1979, p. 40). Sa'eed's women, as representations of the English colonizer, demand that their lover conform to the image of the Oriental, and Sa'eed, as a representation of the colonized, is only happy to oblige, since he realizes that he can play that card to his advantage. Thus,

he creates an Orientalized setting in his bedroom to heighten the erotic moment: “on the walls were large mirrors, so that when I slept with a woman it was as if I slept with a whole harem simultaneously. The room was heavy with the smell of burning sandalwood and incense, and in the bathroom were pungent Eastern perfumes, lotions, unguents, powders and pills” (Salih, 1991, p. 31). As such, Sa’eed’s decorative taste seems to be reiterating “the figures of speech associated with the Orient - its strangeness, its difference, its exotic sensuousness, and so forth” (Said, 1979, p. 72). Unsurprisingly, his strategy works perfectly well, as he reinforces an Orientalist image in the process. For example, he mentions how Sheila Greenwood associated his black skin with the occult: “How marvellous your black colour is! The colour of magic and mystery and obscenities” (Salih, 1991, p. 139). Sa’eed is almost portrayed as an enticing, obscure land that is begging to be explored. Likewise, he recounts how Isabella Seymour elevated him to the supernatural world, as she was making love to him one day, calling him a “black god”, an “African demon” (p. 106), and a “pagan god” (p. 108) that she was willing to worship blindly. Finally, he remembers how Ann Hammond was attracted to his difference and fascinated by the binary oppositions their relationship underscored: “Unlike me, she yearned for tropical climes, cruel suns and purple horizons. In her eyes I was a symbol of all her hankerings. I am South that yearns for the North and the ice” (p. 30). The women’s perception of Sa’eed seems to confirm what Said (1979) considered as the “romantic representation of the Orient” in Western eyes, that is, “an exotic locale” filled with “sensuality, promise, terror, sublimity, idyllic pleasure, [and] intense energy” (p. 118). As Sa’eed becomes the nexus of erotic desire for these European women, he posits himself as Object that strives to please the Subject, thus complying with the white-colonizer-black-colonized dynamics. Yet, he has a developed sense of skin ego, which allows him to detach himself from the white Other. It is true that, in one erotic moment, his black skin ensnares them in an Orientalized world; however, that sensual moment soon ends on a destructive note.

The skin as a postcolonial weapon of resistance

When Mustafa Sa’eed ‘migrates to the north’, he arrives in England as a black colonizer, thus reversing the history of the white colonizer ‘migrating to the south’. If Joseph Conrad’s Marlow muses over “the conquest of the earth” as “the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than [the Europeans]” (2002, p. 6), Sa’eed wishes to reclaim the land, culture, and heritage that have been taken away from him by the institution of imperialism. Similarly, if Conrad’s Kurtz gives himself the authority to represent

the black woman as mute, “draped and blindfolded, carrying a lighted torch” against a “sombre – almost black” background (p. 35), Sa’eed articulates his desire to regain control over his representation and voice by subjugating the white woman. As it was discussed in the previous section, Sa’eed eroticizes his black skin to fit the Orientalist expectations of his women. However, his true motives are to plot revenge against the colonizer, to challenge Orientalist stereotyping, and to rebel against imperialism as an institution. As a colleague of his recounts, “[h]e used to say ‘I’ll liberate Africa with my penis’, and he laughed so widely you could see the back of his throat” (Salih, 1991, p. 120). As such, Sa’eed regards himself as the black savior of the colonized African people, and, consequently, he approaches his English victims as a sexual predator, a merciless conqueror, and a violent invader.

Seen under an Orientalist light, Sa’eed captivates; nevertheless, the European alienates the Oriental because he is “under-humanized, antidemocratic, backward, [and] barbaric” (Said, 1979, p. 150). In fact, Sa’eed’s lovers see him as a devil (Salih, 1991, p. 42) and “a naked, primitive creature, a spear in one hand and arrows in the other, hunting elephants and lions in the jungles” (p. 38), while Jean Morris, who calls him “a savage bull that does not weary of the chase” (p. 33), swears she has “never seen an uglier face than [his]” (p. 30). The association of black people with animals or devils can be traced back to the medieval age in which they “are marked by their skin color as even more fallen and are described in demonic or animal imagery, a common trope in medieval lore. Medieval religious writings often identified the color “black” with the devil, aligning those with a darker skin tone different from that of most northern Europeans with the ultimate enemy of Christianity. Skin color is also associated with culture – religion, class, language, body language, geography, etc.” (Hawes, 2017, p. 23).

Although in love with him, the English women maintain the medieval discourse and treat Sa’eed with white supremacy. In this manner, he is constantly reminded of his black inferiority and the colonial situation that radicalizes the opposition between black and white, Muslim and Christian, civilized and barbaric, and so on. Stirred by anger, he pledges to make them pay for their insults by imagining a world in which he dominates them. In fact, Sa’eed reenacts what Frantz Fanon (1967) described as the native’s self-consciousness: “The native knows all this, and laughs to himself every time he spots an allusion to the animal world in the other’s words. For he knows that he is not an animal; and it is precisely at the moment he realizes his humanity that he begins to sharpen the weapons with which he will secure its victory” (p. 33). In Sa’eed’s postcolonial

world, love verges on hate, the lover becomes an enemy, and love-making converts to a destructive war.

Sa'eed admits: "My bedroom became a theatre of war; my bed a patch of hell" (Salih, 1991, pp. 33-34). When describing his intimate moments with Isabella Seymour, he reports how he imagined himself an Arab soldier meeting Spain for the first time (p. 42). Reversing the European colonization of the Orient, he conquers Isabella, "a fertile Andalusia" (p. 42), and glorifies his ancestors' pre-colonial past. In another instance, Sa'eed indulges in the role of the master, while Ann Hammond agrees to play the part of the slave girl (p. 146). War imagery abounds in Sa'eed's narrative, as he triumphantly declares: "I came as an invader into your very homes: a drop of the poison which you have injected into the veins of history. 'I am no Othello. Othello was a lie'" (p. 95). In an act of retaliation, he inflicts on the colonizer the same damage the latter had inflicted upon his people for centuries. The reference to Shakespeare's Othello is not accidental. Just like the black Moor, Othello, kills his white Venetian wife, Desdemona, in a passionate fit of jealousy, so does Sa'eed murder Jean Morris, realizing that she was his "destruction... an icy battlefield from which [he] would not make a safe return" (p. 160). Desire and destruction have always been interconnected in sexuality studies, which have analyzed the sexual intercourse in terms of power relations between genders. Within a feminist context, Catherine Waldby (1995) explains that "[m]en... are so concerned with the maintenance of their sovereign selfhood that they cannot tolerate its infringement by another. They seek instead to be always the destroyer, to refigure their women in their own interests but to resist such refiguration themselves. In this case the transformational possibilities offered by the limited destructions of erotic intimacy are perverted into the very real destruction of one partner, the woman, whose sense of self is not merely refigured but systematically dissipated" (p. 267).

Sa'eed's intimate interaction with the white woman might contain the narcissistic desire of a man to destroy a woman. However, when Sa'eed murders Jean Morris in rapture, at the moment of orgasm, he is not merely a man killing a woman: he is the oppressed colonized who is regaining a 'sovereign selfhood' by reclaiming power over and destroying the colonizer, thus satisfying his thirst for revenge. The destructive sexual act symbolizes postcolonial resistance against the colonizer.

In his influential book entitled *The Wretched of the Earth* (1967), Fanon analyzes the relationship between the colonizer and the colonized which is based on "[t]error, counter-terror, violence, counter-violence" (p. 70). His observations lead him to conclude that it is one that is governed reciprocally by violence and

aggression, since colonialism was itself a violent phenomenon that established the white colonizer as the master and the black colonized as the slave. According to him, violence, though of a destructive nature, purges the colonized people, allowing them to achieve freedom ultimately. To violence Fanon adds eroticism and body expression which also provide a release in the native, and so he exorcises himself, liberates himself, explains himself (p. 44). In the same manner, the protagonist of Tayeb Salih's novel is united with his English wife in a justified final act of violence and pain to achieve liberation and pleasure. He blames the Europeans for importing "the germ of the greatest European violence" to his people (1991, p. 95), and explains in erotic terms how he "pressed down the dagger with [his] chest until it had all disappeared between her breasts" (p. 164). Desire and destruction become two sides of the same coin in every sexual relation Sa'eed has with a white woman. He proudly flaunts his postcolonial achievements when he describes how Sheila Greenwood "entered [his] bedroom a chaste virgin and when she left it she was carrying the germs of self-destruction within her" (p. 35). All three women Sheila, Isabella, and Ann commit suicide because of him. But because history has sealed the destiny of the colonizer with that of the colonized, Sa'eed shares their fate, and the same skin that enthralled and destroyed the European is, in its turn, destroyed in the Nile.

Identity: Black or White?

As soon as he arrives in his native village, the unnamed narrator of *Season of Migration to the North* embarks on a mission to find out who Mustafa Sa'eed is. Through his autobiographical account, the latter elucidates a few dark areas in his past, but he does not reveal everything. What complicates the task is that Sa'eed himself is unable to provide a clear-cut answer to the question of who he is. As such, his search for a stable identity plagues him throughout his life. To his Sudanese friends, he is the "black Englishman" (p. 53), yet, to his Oxford teacher, he is "the best example of the fact that [the European] civilizing mission in Africa is of no avail" (p. 93). Located at the border of two worlds, Sa'eed painfully realizes that he belongs in neither one. Nevertheless, he attempts to come to terms with his black identity by coming back to his native country, marrying a Sudanese woman, and settling down, only to realize afterwards that he has remained English at heart.

Sa'eed's identity seems to preoccupy all those who come into contact with him. In a very interesting conversation with Isabella Seymour, he asserts he is like Othello, both an African and an Arab:

“What race are you?” she asked me. “Are you African or Asian?”

“I’m like Othello – Arab-African,” I said to her.

“Yes,” she said looking in to my face. “Your nose is like the noses of Arabs in pictures, but your hair isn’t soft and jet black like that of Arabs.”

“Yes that’s me. My face is Arab like the desert of the Empty Quarter, while my head is African and teems with a mischievous childishness” (p. 38).

Although Sa’eed seems to be confident in the face of the white Other, who tries to fix his identity through essentialist stereotypes, he is, in fact, internally lost. The stories he tells skilfully fool the narrator into thinking that he overcame his English attachment; that is, until the narrator enters his home and discovers its shocking interior: “Lamp in hand, I went up to it. How ridiculous! A fireplace – imagine it! A real English fireplace with all the bits and pieces... on either side of the fireplace were two Victorian chairs covered in a figured silk material” (p. 136). Looking across the room, he spots a private library where books are scattered everywhere with “[n]ot a single Arabic book” in sight (p. 137). Sa’eed’s duality inspires betrayal in his confidant, and brings him to wonder whether Sa’eed did not really wish to be white instead of black.

In 1952, Frantz Fanon published *Black skin, white masks* in which he scrutinized the construction of identity and consciousness in the Black Subject, who, because of the colonial past, comes to perceive himself or herself as an inferior and dependent subject. In a chapter dedicated to the man of color and the white woman, Fanon (1961) describes the lust of black men for white women as soon as they land in Europe, and sees that, in the case of the “Negro who wants to go to bed with a white woman...there is clearly a wish to be white. A lust for revenge, in any case” (p. 14). He bases his analysis on a novel by René Maran entitled *Un homme pareil aux autres* (1947) in which his protagonist, Jean Veneuse, like Salih’s Sa’eed, is black and has lived in Europe for years. Through his marriage to a white woman, Veneuse expresses his wish to “be acknowledged not as black but as white” (Fanon, 1961, p. 63). Fanon further illustrates the inferiority complex of the black man by translating his union with the white woman as the following: “By loving me she proves that I am worthy of white love. I am loved like a white man. I am white man. Her love takes me into the noble road that leads to total realization... I marry white culture, white beauty, white whiteness” (p. 63). Sa’eed is similar to Veneuse in his desire to lead a white existence. However, as Fanon asserts, this desire to marry a European is “not so much out of love as for the satisfaction of being the master of a European

woman; and a certain tang of proud revenge enters into this" (p. 69). As seen in the previous section, Sa'eed's formation of identity appears to rest on revenge against the white colonizer and the need to reverse the roles by exerting power over the former colonial master. Although Sa'eed achieves this in England, he still desperately struggles with his identity upon returning to the homeland, thus proving that "what is often called the black soul is a white man's artifact" (p. 14). In short, Mustafa Sa'eed is a white creation, not a black reality.

As he raves about his past one night, Sa'eed contradicts his earlier assertion that he is like Othello by stating: "I am no Othello. Othello was a lie" (Salih, 1991, p. 95). The narrator, who is now immune to Sa'eed's hypocrisy, declares: "... Mustafa Sa'eed was a lie" (p. 107). Just like the character of Othello was created by a white English playwright, so is Sa'eed created by the white, English civilization. And as Othello desperately sought to belong to Venice and failed, Sa'eed also wanted to belong to England and failed. Sa'eed ultimately acknowledges he is a lie, a white fabrication, since he refers to himself as "a false dawn" (p. 30). Fanon (1961) would not be surprised at the desperate struggle of the black man to "discover the meaning of black identity"; for, he admits that "[w]hite civilization and European culture have forced an existential deviation on the Negro" which is very difficult to straighten (p. 14). Sa'eed who is an African in the eyes of the English and an Englishman in the eyes of the Sudanese feels abandoned by both races and experiences what Fanon (1961) calls the abandonment neurosis (p. 72). Other postcolonial critics have equally examined the feelings of abandonment and betrayal described by Fanon in relation to identity. Homi Bhabha, for instance, sees a far more complex problem of identity in the postcolonial subject. In fact, he coins the term 'in-between' to refer to a consciousness which, instead of being abandoned, is critically located at the rim of two cultures and existences. He explains: "Private and public, past and present, the psyche and the social develop an interstitial intimacy. It is an intimacy that questions binary divisions through which such spheres of social experience are often spatially opposed. These spheres of life are linked through an 'in-between' temporality that takes the measure of dwelling at home, while producing an image of the world of history. This is the moment of aesthetic distance that provides the narrative with a double edge, which like the coloured south African subject represents a hybridity, a difference 'within', a subject that inhabits the rim of an 'in-between' reality" (1994, p. 19).

This interstitial intimacy with the adopted country and the homeland allows for the maintenance of such binary divisions as white and black, civilized and barbaric, master and slave in Sa'eed. At the end of the novel, Sa'eed's in-between existence is echoed in the narrator's realization that he, too, has been tainted by

English imperialism, as he can pledge his allegiance neither to England nor to the Sudan. This dilemma of belonging is summarized in his words: “Turning to left and right, I found I was half-way between north and south. I was unable to continue, unable to return” (Salih, 1991, p. 167). The narrator, however, opts to accept this in-betweenness and live with it; unlike Sa’eed, whose inability to achieve a fully stable identity in one location, leads to his final demise.

Conclusion

There is no limit to the power of Sa’eed’s skin in its paradoxical representation as a sensuous catalyst for the erotic exchange and a violent weapon of destruction. As Dider Anzieu points out, the skin is a “filmy layer with a dual face [...] one turned towards the outside world, the other towards the inner world: an interface, thus, which both separates and links these two worlds [...] the envelope of excitation and the envelope of communication and signification” (as cited in Segal, 2001, p. 28). Sa’eed’s Janus-faced interaction with the English women he seduces accentuates the separation between his outer image as an appealing Oriental man, whose skin inspires “the smell of rotting leaves in the jungle of Africa, the smell of the mango and the pawpaw and tropical spices, the smell of rains in the deserts of Arabia” (Salih, 1991, p. 142), and his inner self as a black man who, filled with anti-colonial rage, is “the depository of maleficent powers” and “the corrosive element, destroying all that comes near him” (Fanon, 1967, p. 32). His skin’s dual face reflects his double existence which leaves him suspended in an in-between state of being. On the one hand, this unbearable condition of not knowing where to situate the self pushes Sa’eed to put an end to his days, but, on the other hand, it incites the narrator of *Season of Migration to the North* to choose life in a postcolonial world where induced forgetfulness is always an option if forgiveness is impossible (Salih, 1991, p. 169). Through his novel, Tayeb Salih is successful in portraying the fluidity of identity in a contemporary world which has been shaped by colonialism, immigration, and, more recently, globalization. In the end, he invites his readers – other potential Sa’ees – to follow in the footsteps of his narrator by reconciling the different components within them and making peace with the past, so that they are able to lead a harmonious existence.

References

Primary reference

Salih, T. (1991). *Season of Migration to the North*. (Denys Johnson-Davies, Trans.). Heinemann.

Secondary references

Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Conrad, J. (2002). *Heart of Darkness*. Beirut: York Press – Librairie du Liban Publishers.

Fanon, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. (Charles Lam Markmann, Trans.). New York: Grove Weidenfeld.

Fanon, F. (1967). *The Wretched of the Earth*. London: Penguin.

Said, E.W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Hawes, J. (2017). "Saracens in Middle English romance". In *Islam and Postcolonial Discourse: Purity and Hybridity*. New York: Routledge.

Lafrance, M. (2013). "From the skin ego to the psychic envelope: An introduction to the work of Didier Anzieu" In *Skin, Culture and Psychoanalysis*. New York: Palgrave Macmillan.

Segal, N. (2001). "Skin and desire". In *Sensual Reading: New Approaches to Reading in its Relations to the Senses*. Associated University Presses.

Waldby, C. (1995). "Destruction: Boundary erotics and refigurations of the heterosexual male body". *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. New York: Routledge.

II. VARIA

Lettres & Sciences du langage

Classroom Management Empirical Study

Sonia BSAIBES

Holy Spirit University of Kaslik

Abstract

Center school students encounter significant changes in their cognition, comprehension, and emotion while they develop. They have blended sentiments, which may contrarily influence their inspiration, confidence, and scholarly accomplishment because of various classroom management procedures of their instructors. There is accessible research about inspiration of center school students and classroom management methodologies of center teachers. Anyhow, experimental examinations are missing to give adequate data about the connection between student confidence and classroom management in center schools. In this study, classroom management of center school teachers and self-esteem of center school students were examined. A sum of eight center teachers and 60 center school students from an urban center school in western United States took an interest in the study. Information gained from the Classroom Management Self-assessment (CMSA) and the Coopersmith Self-Esteem Inventory (CSEI) were investigated with autonomous examples t-tests. The discoveries of the investigation showed a huge distinction between instructors on CMSA and between students on CSEI.

Keywords: Cognition; comprehension; emotion; inspiration; classroom management; self-esteem.

Introduction

In spite of the fact that there is the requirement for a special classroom management procedure for center school students, who develop socially, inwardly, and intellectually while getting viable instruction has been talked about for quite a long time, the instructive network is yet to achieve an accord as to a fitting classroom management technique for this age gathering. Classroom management refers to anything that would create effective student learning in the classroom (Wong and Wong, 2005). Teachers' classroom management skills could be verbal or nonverbal, formal or informal, systematic or unsystematic, rigid or flexible. The way that teachers exhibit classroom management skills and their interests in the student may change students' behavior (Blanton et al., 1994). Of these skills, the ones that encourage student autonomy create a higher level of student engagement (Nelson, 1984).

Instructors with viable classroom management aptitudes will probably trust that all students can learn, to show higher desires, to acknowledge greater duty regarding making associations, and to display a more elevated amount of investment (Smith and Strahan, 1991). Instructors who expect less of students, will probably allude them to uncommon projects, and frequently faulted students' absence of progress for attitudinal elements (Finn, 1992). Educators who set exclusive standards for their students make a positive relationship among students and school (Wehlage, 1989). The positive relationship between students' relationship with school and levels of scholastic commitment and accomplishment has been settled (Finn, 1992; Goodenow, 1993; Goodenow and Grady, 1993; Wehlage, 1989). Essentially, students building up a feeling of distinguishing proof with school are probably going to encounter more noteworthy instructive increases, explicitly because of dynamic investment in the classroom exercises (Finn, 1989).

Development and advancement of teenagers in center schools are essential of their scholastic achievement. Educators must know about and devoted for the requirements of students (Lunenburg, 1983). The writing shows that students accomplish an enhanced confidence, have fewer clashes with instructors, and are more persuaded on the off chance that they have educators with successful classroom management abilities, and are presented to a humanistic learning condition (Foley and Brooks, 1978). Instructors, who know about the necessities of their students, esteem and regard all students, along these lines improve student inspiration and confidence (Ames and Miller, 1994). At the point when instructors actualize disciplinary methods, they should know qualities, shortcomings, the necessities, and individual contrasts of students to keep up an abnormal state of confidence among students, and make a student focused setting.

Respect of students is vital in advancing social help and accentuating fundamental abilities preparing. Shared respect is a key factor of classroom management (George et al., 1992). Such respect makes trust amongst instructor and students. Students display best practices when they have educators who regard them (George et al., 1992). Instructors who have earned the regard of their students can effectively educate and persuade students since they will be reasonable without giving endlessly specialist, and evoke student reaction free of risk and terrorizing (Cross and Markus, 1994).

A learning situation ought to be free of pressure and keep up exclusive standards for students. Instructors with viable classroom management abilities make peaceful conditions so that notwithstanding when dissatisfactions or disappointments are experienced, students should at present keep up their inspiration and participate in classroom exercises (Cross and Markus, 1994). While writing is accessible about the connection between student inspiration and successful classroom management, insufficient is thought about the connection between educators' classroom management practices and confidence of students in center school (Bean, 1992). Accessible research about this subject has given clashing confirmation about classroom management and student confidence.

Experimental confirmation is missing in regards to the connection between instructors' classroom management aptitudes and confidence of students in center school. This examination in this way means to investigate the connection between classroom management of center teachers and confidence of center school students. In accordance with this point, the accompanying inquiries are examined:

- 1– How does confidence of center school students get influenced by the educators with poor or solid classroom management abilities?
- 2– What are the convictions of center teachers all alone classroom management?

Literature Review

Instructors, who encounter teaching issues in their classrooms, wind up disappointed with students and may invest the majority of the instructional energy in student conduct and significantly less time on direction. Advancing obligation regarding student conduct is more helpful for successful guideline than discipline. Teachers need to enable youths to develop sincerely and socially. Research proposes that setting up consistency in actualizing discipline principles and strategies is urgent in light of the fact that students can encounter perplexity

between what instructors say and what they do. Students, who don't have any perplexity about classroom principles, will attempt endeavors to imitate positive conduct (Good and Brophy, 1994).

Students with positive practices esteem school and display superior in learning exercises (Pintrich and DeGroot, 1990). Research demonstrates that the measure of instructor inclusion and support, how much educators focused on request and association, and development, was emphatically connected with general student accomplishment. Then again, the measure of educator controls over students was contrarily connected with students' scholastic achievement (Ryan and Grolnick, 1986). In an examination, analysts found that instructor student conflicts, which incorporate forceful bad conduct, are seen as side effects of poor classroom management aptitudes of educators. Gettinger (1988) inferred that effective classroom management required conveying desires in a proactive approach, which included averting issues instead of responding, concentrating on dealing with the classroom as a gathering as opposed to the conduct of individual students, and empowering proper student conduct with guideline that energizes student accomplishment of scholarly goals.

At the point when instructors see the student practices as interruptions, they raise their voices, and will probably react in cautious styles, attesting their capacity in tyrant ways (Purkey and Strahan, 1986). Such instructors venture a fierce position, which heightens pressures, bring down student confidence, and influence students to feel confrontational (George et al., 1992). Viable teach techniques try to energize capable conduct, debilitate mis-direct, and advance a larger amount of confidence. Student train issues are an impression of the student confidence level inside the classroom. Raebeck (1992) inferred that when train issues are high, student confidence is low, and the other way around. Concentrating on reasons for activities as opposed to manifestations gives powerful answers for train issues and energize positive confidence among students (George et al., 1992).

The center school students are best portrayed by nature of the progress and changes they encounter amid their initial improvement (Moss, 1969). Educational systems need to understand that all students can learn with adequate time and help despite the fact that they encounter generous changes in their bodies and sentiments. The thought behind center school instruction attests that teenagers advance into an extended social and scholarly world that incorporates new ideas, learning, and scholastic desires, new good examples and kinships, and different social communications (Jung and Gunn, 1990).

Simultaneously, center school students' observations, and desires for his/her self-esteem and capacities, of school and society, of his/her choices and obligations, and of others are in a steady condition of progress and addressing. This transitional period might be very trying for some educators concerning order and classroom management. Positive associations with center teachers saw to enable students' confidence. Confidence is an individual judgment of value that is communicated in the states of mind the individual holds toward himself, either by his own feeling of capability or the ideas of others (Coopersmith, 1967).

The formative attributes of center school students may build students' conduct issues. A portion of the conduct issues are related with educators' dispositions towards students, showing methodologies and student confidence (Shockley and Sevier, 1991). Educators' misconception of the fundamental formative needs of the center school students is basic in raising student confidence (Shockley and Sevier, 1991). Center school students continually consider school and how instructors esteem their activities in the classroom. Students have seen an instructor's regard as a demonstration of giving specific consideration or thought, high or unique respect, the quality or condition of being regarded, and respect (Hunter, 1990). Educators' positive reinforcement has strengthened students' good behaviors. Some examples of reinforcements incorporate positive remarks by the educator on students' verbal commitments, tolerating commitments by positive verbal and composed honors, and different cases of support which can expand student exertion, and sentiments of being esteemed. These fortifications help characterize educator regard of students (Wiersma, 1995).

Instructors have elevated requirements for young people so they can accomplish particular instructive objectives and targets. They concur that the impression of students clarifies the impact of school and practices of educators on their learning. Instructors expect students to comply with specific principles and methodology for an effective learning condition. These standards and techniques should help sort out the classrooms and bolster guideline. A few instructors, who utilize humanistic procedures to build up and keep up compelling classrooms, have a tendency to be more effective than the individuals who put more accentuation on being legitimate figures. The legitimate instructor figures are seen as custodial in their instructional techniques (Good and Brophy, 1994). Since this age amass has certain psychosocial needs, center school students are defenseless against dismissal in the classroom (George et al., 1992). Research recommends that center school students must be regarded by the adults in their lives on account of these psychosocial needs on the off chance that they are to succeed both socially and scholastically in school. Students can ace essential

learning abilities in a climate which makes eagerness for learning. They esteem their instructors' reasonableness, wellbeing, consistency, and reliability (George et al., 1992).

Student confidence has turned into an urgent factor in the counteractive action of teach issues (Newmann et al., 1992). Students with a more elevated amount of confidence are scholastically effective, and don't present an issue for teachers (Goodenow, 1993). Be that as it may, the individuals who end up angry with their instructors are less inclined to succeed and more prone to be related with negative learning practices, for example, bring down levels of classroom support and association in scholastic exercises, brought down scholarly inspiration and consideration, verbal and physical mishandle of school, troublesome conduct in the classroom, and a lower confidence (Finn, 1989; Goodenow, 1993). Instructors with viable classroom management methodologies are the individuals who grin to acclaim and compliment students. Such educator abilities are to a great degree viable in expanding alluring student conduct and confidence.

Students have tendency of making attributions or straightforward clarifications for practices, activities, and practices of instructors in classroom (Kelley, 1967). Along these lines, this quantitative examination utilized attribution hypothesis to clarify the instructors' classroom management approaches and their impacts on students' confidence. Understanding what causes situations to occur in the world provides perceivers with some perception to foresee the consequences of events and with knowledge to guide their own feelings, understandings, and personal behavior. The feeling of belonging to school may improve students' scholarly development in learning. Maslow demonstrated that if the requirement for having a place or being incorporated isn't fulfilled, the quest for higher objectives will be hindered. Students who do not experience a sense of being included and valued early in their educational settings often have difficulty sustaining a commitment to school rules throughout their learning career (Goodenow, 1991). Therefore, a sentiment of estrangement may have genuine negative impacts upon students' confidence and scholarly achievement (Goodenow, 1991). Research demonstrated that educators' activities and their classroom management encounters will have results, which can substantially affect achievement, inspiration, confidence, and practices of students all through their instructive professions (Berliner, 1989).

Methodology

This exploration was directed as a quantitative report and included arbitrarily choice of members. This outline was utilized in light of the fact that it gauged certainties and targets (Taylor and Bogdan, 1984, for example, classroom

management self-evaluation of instructors and student confidence. This technique offered numerous open doors for the specialist to gather data through overviews in a center school. It utilized factual strategies and displayed the results equitably (Powdermaker, 1966). For legitimacy and unwavering quality of the examination part checking and triangulation were utilized.

Participants

Overview instruments were led at an urban center school in Western United States. The aggregate school enlistment was around 1,100 students. The school had an assorted student populace originating from low-pay families. It had Hispanic students at 80%, African - American students at 10%, Caucasian students, 8%, and alternate students at 2%. The school had around 68 educators with changing long periods of experience. The examination included arbitrary determination of the members including center teachers and students from sixth and seventh grades. It included four review 6 and four review 7 instructors to survey their own particular classroom management systems. Furthermore, the investigation evaluated confidence of 30 review 6 students and 30 review 7 students.

Data Collection Tools

This examination incorporates two instruments. The Classroom Management self-assessment (CMSA) study was utilized to quantify the classroom management self-evaluation of school teachers. The instrument included 10 questions, and was created by Sugai (2008). The review was changed and pilot-tried with 18 center teachers to determine the readability and appropriateness for center teachers. The analyst figured the coefficient alpha (Cronbach, 1951) to evaluate the dependability of the instrument with his example. After the pilot testing, the specialist found that the study was strong, as the coefficient alpha might have been .78. Then again, a study called Coopersmith Self-Esteem Inventory (CSEI) was utilized to gauge student confidence. The instrument included 25 questions, and was produced by Coopersmith (1967). The reliability coefficient of this instrument observed to be .76. The two instruments incorporated a 5-point Likert scale, with 1 demonstrating strong contradiction, 2 showing difference, 3 demonstrating neither disagreement nor understanding, 4 demonstrating assent, and 5 demonstrating strong assent. The members filled in the air pocket comparing to the right answer decision on the reviews.

Findings

In this section, the outcomes are exhibited by the connections between classroom management aptitudes of classroom instructors and confidence of center school students. The free examples t-tests comes about showed that there were measurably noteworthy outcomes after the investigation of information. The motivation behind this examination is to investigate center teachers' self-evaluation of classroom management and student confidence in a urban school area. In the wake of dissecting information, it was discovered that there were significant mean scores between instructors on CMSA overview and between students on CSEI review.

The Levene's test was led to inspect homogeneity for both members bunches keeping in mind the end goal to decide if fluctuations in the populaces were ordinarily dispersed. The Levene's test demonstrated that the fluctuations in the two populaces were ordinarily circulated as the critical incentive for this test was more prominent than .05 (Table 1). In the wake of examining information on the convictions of center teachers all alone classroom management in CMSA, the discoveries demonstrated that with an alpha level of .05, sixth grade instructors (M = 4.09, SD = .30) had an essentially higher mean score (see Table 2) than seventh grade educators (M = 2.98, SD = 0.64) with conditions, $t(6) = 3.12$, $p = .02$ (see Table 2). The convictions of seventh grade instructors were negative about their own classroom management.

Data Analysis

The members were enabled 30 minutes to answer all inquiries on the reviews. Upon the completion of data collection, the data set was foreign made for facilitate the study. Consequences of the information examination were then analyzed in the light of research and writing about the classroom management self-assessment of educators and student confidence in a center school. For the analysis of the data with respect to this study, graphic and inferential factual examination was utilized. SPSS 21.0 was utilized to direct free examples t-tests so as to decide the huge means and appropriation of differences between the gatherings in the examination.

Table 1 : Results of independent samples test

Levene's test for equality of variances		
Self-Esteem	F	Sig
	2.70	.10

Table 2 : Summary of ranges, means, and standard deviations on CMSA

Group	n	Min-Max	M	SD	t	p
6 th Grade Teachers	4	3.85-4.54	4.09	.3	3.12	.02
7 th Grade Teachers	4	2.50-3.88	2.98	.64		

Note. CMSA=Classroom Management Self-Assessment. This construct consisted of 10 Likert scale items with a possible score of 1-5.

As it can be found in Table 3, out of 60 student members of CSEI overview, 61.7% were females and 38.3% were guys. As the examination utilized a quantitative procedure, which included irregular determination of members, there were a greater number of females than guys in the investigation.

Table 3 : Percentages of genders participating in the study

Group	n	Percent	Cumulative percent
Female	37	61.7	61.7
Male	23	38.3	100.0
Total	60		

Dissecting information on how confidence of center school students get influenced by the educators with poor or solid classroom management aptitudes indicated huge contrasts on implies. The investigation discoveries indicated critical mean contrasts between students in sixth and seventh grade levels on CSEI. With an alpha level of .05, sixth grade students ($M = 3.75$, $SD = .46$) had an essentially higher mean score than 7th grade students ($M = 3.33$, $SD = 0.36$) with conditions, $t(58) = 3.91$, $p = .00$ (Table 4). Students in 6th grade classrooms were more positive about their own confidence.

Table 4 : Summary of ranges, means, and standard deviations on CSEI

Group	<i>n</i>	Min-Max	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>t</i>	<i>p</i>
6 th Grade Teachers	30	3.08-4.58	3.75	.46	3.91	.00
7 th Grade Teachers	30	2.69-4.00	3.33	.36		

Note. CSEI=Coopersmith Self-Esteem Inventory. This construct consisted of 25 Likert scale items with a possible score of 1-5.

By thinking about these outcomes, it can be presumed that instructors, who showed solid classroom management abilities, had students with higher confidence. Notwithstanding these discoveries, it can be seen that students, who showed low confidence had educators with poor classroom management abilities.

Discussion

It is realized that classroom management systems utilized by instructors in the classrooms may have a positive or a negative impact on student confidence. There are not very many investigations which have inquired about regardless of whether there was a connection between classroom management and student confidence. Students, who see that instructors are sufficient in classroom management, have expanded their level of confidence (Calabrese, 1987). While instructors with solid classroom management abilities might have the capacity to influence associations with their students and add to student self-to regard (Berliner, 1989); those with absence of classroom management aptitudes may adversely influence student confidence (Barber and McClellan, 1987).

This examination explored the impression of educators on their classroom management aptitudes and how such systems affect student confidence. As indicated by Blanton et al. (1994) and Nelson (1984), classroom management practices of educators affect student conduct, inspiration, and confidence. Viable classroom management abilities not just use compelling learning conditions, it advances student confidence (Blanton et al., 1994; Nelson, 1984). In parallel research discoveries, Gettinger (1988) found that classroom management was straightforwardly connected to student confidence since instructors, who had less conduct issues in their classrooms, could build up an important learning condition and advanced a more elevated amount of confidence than educators who needed in classroom management.

The discoveries of this examination showed consistency with those of research went for testing educators' classroom management self-evaluation and

student confidence (Blanton et al., 1994; Gettinger, 1988; Nelson, 1984; Ryan and Grolnick; 1986). The investigation comes about showed that instructors, who had positive convictions about their own particular classroom management aptitudes effectively settled desires for student mentalities to create confidence among all students (Cross and Markus, 1994).

In their examination, Pintrich and DeGroot (1990) and Berliner (1989) found that students with a constructive conduct and high confidence had classroom educators with great identities and successful classroom management systems. In any case, in their investigation, Ryan and Grolnick (1986) found that educators with absence of classroom management were dictator and limitingly affected student confidence. The discoveries of this investigation propose that it is important to accurately comprehend the reasons and thought processes behind connections, not simply actualities and data, and understanding the traits of other individuals. At the point when students confuse or misjudge qualities of their educators, it is more probable that students may feel awkward, discouraged, and display negative conduct and low confidence in school (Kelley, 1967). Instructors should be reasonable when they deal with their classrooms on the grounds that the results of their activities will enable students to increase confidence, and be more fruitful in learning exercises (Kelley, 1967).

The larger part of concentrates in writing on the connection between classroom managements aptitudes of educators and student confidence has discoveries in parallel with those of the present investigation. In this manner it is conceivable to recommend that there is a connection between classroom management and confidence. The critical discoveries of this examination can be assessed as students with bring down confidence have instructors with poor classroom management abilities in the classrooms, and the other way around.

Limitations

This study has vital restrictions that must be considered if the discoveries are to be enough translated. To begin with, the little example size may not be summed up to the whole populace of instructors and students in the state or the country. Second, the homogeneity of the example may influence the generalizability of this study to the bigger populace. In conclusion, conceivable analyst inclination, because of the specialist being the sole individual in charge of information gathering and investigation. To limit analyst predispositions and to reinforce the contextual investigation outline, procedures were utilized to upgrade the dependability and legitimacy of this examination, and additionally adherence to conventions of information gathering and investigation.

Recommendations

Future research should expand on these investigations by imitating information educated discoveries for educators and students from various school settings.

Future efforts should expand on this examination with instructors at upper review levels to test their classroom management self-evaluation and its association with student confidence.

Moreover, future efforts should try to utilize a bigger example size of instructors to build the generalizability of results and consolidate ventures to fortify interrater reliability.

Conclusion

The key outcomes and conclusion of the data revealed that classroom management abilities could influence students' confidence. Instructors, who lacked in classroom management strategies had frequent problems with classroom control, utilized the vast majority of the instructional time on classroom management, and negatively affected student confidence. School people group require educators with a superior comprehension of classroom management approaches. Schools ought to give preparing and proficient improvement on classroom management techniques for all educators with the goal that they can be productive using classroom management approaches and have the capacity to advance student self-esteem. Otherwise, instructors, who are deficient in classroom management will keep having conflicts with their students and utilize the greater part of instructional time to control student conduct. Thus, partners in training should be one stage in front of the circumstance and comprehend the essential formative needs of the center school students, as these students keep on experiencing considerable changes in their body and cognition.

References

- Ames, N.L. & Miller, E. (1994). *Changing Middle Schools, How to Make Schools Work for Young Adolescents*. California: Jossey-Bass.
- Barber, L. & McClellan, M. (1987). *Looking at America's Dropouts: Who Are They?* Philadelphia: Delta Kappan.

- Bean, R. (1992). *Honesty, Perseverance and Other Virtues: Using the 4 Conditions of Self-Esteem in Elementary and Middle Schools*. Santa Cruz, Ca: ETR Associates.
- Berliner, D. (1989). "Furthering our Understanding of Motivation and Environments". In *Research on Motivation in Education*.
- Blanton, C., Short, P.M. & Short, R.J. (1994). *Rethinking Student Discipline*. Thousand Oaks, CA: Corwin Press.
- Calabrese, R. (1987. N° 22). "Adolescence: a Growth Period Conducive to Alienation". In *Adolescence*.
- Coopersmith, S. (1967). *The Antecedents of Self-Esteem*. San Francisco: WH freeman.
- Cronbach, L.J. (1951. N° 16/3). "Coefficient Alpha and the Internal Structure of Tests". In *Psychometrika*.
- Cross, S.E. & Markus, H.R. (1994). *Self-Schemas, Possible Selves, and Competent Performance*. J. Educ. Psychol.
- Finn, J.D. (1989). *Withdrawing from School*. Rev. Educ.
- Finn, J.D. (1992). *School Engagement and Students at Risk. National Center for Education Statistics Research and Development Reports*. Washington, DC: National Center for Education Statistics.
- Foley, W.J. & Brooks, R. (1978). *Pupil Control Ideology in Predicting Teacher Discipline Referrals*. Educ. Adm.
- George, P.S., Stevenson, C., Thomason, J. & Beane, J. (1992). *The Middle School and Beyond. Alexandria. VA: Association for Supervision and Curriculum Development*.
- Gettinger, M. (1988). *Methods of Proactive Classroom Management*. School Psychol.
- Good, T.L. & Brophy, J.E. (1994). *Looking in Classrooms*. Harper Collins. College Publishers.
- Goodenow, C. (1991). "The Sense of Belonging and its Relationship to Academic Motivation among Pre-and Early Adolescent Students". Chicago: Paper presented at the Annual Conference of the American Educational Research Association.
- Goodenow, C. (1993). *The Psychological Sense of School Membership among Adolescents: Scale Development and Educational Correlates*. Psychol. Schools.
- Goodenow, C. & Grady, K.E. (1993). *The Relationship of School Belonging and Friends' Values to Academic Motivation among Urban Adolescent Students*. J. Exp.
- Hunter, M. (1990). *Discipline that Develops Self-Discipline*. El Segundo, CA: TIP Publications.
- Jung, P.W. & Gunn, R.M. (1990). *Serving the Educational and Developmental Needs of Middle Level Students*. NASSP Bulletin.

- Kelley, H.H. (1967). "Attribution Theory in Social Psychology". In *Nebraska symposium on motivation*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Lunenburg, F.C. (1983). *Pupil Control Ideology and Self-Concept as a Learner*. Educ. Res.
- Moss, T.C. (1969). *Middle School*. Boston: Houghton Mifflin.
- Nelson, G. (1984). *The Relationship between Dimensions of Classroom and Family Environments and the Self-Concept, Catisfaction and Achievement of Grade 7 and 8 Students*. J. Commun. Psychol.
- Newmann, F.M., Wehlage, G.G. & Lambore, S.D. (1992). "The Significance and Sources of Student Engagement". In Newmann, F.M. *Student Engagement and Achievement in American Secondary Schools*. New York: Teachers College Press.
- Pintrich, R.R. & Degroot, E.V. (1990). *Motivational and Self-Regulated Learning Components of Classroom Academic Performance*. J. Educ. Psychol.
- Powdermaker, H. (1966). *Stranger and Friend: The Way of the Anthropologist*. New York, NY: W.W. Norton.
- Purkey, W.W. & Strahan, D. (1986). *Positive Discipline: A Pocketful of Ideas*. Columbus, OH: National Middle School Association.
- Raebeck, B. (1992). *Transforming Middle Schools*. Lancaster, PA: Technomic Publishing Company.
- Ryan, R.M. & Grolnick, W.W. (1986). *Origins and Pawns in the Classroom: Self-Report and Projective Assessments of Individual Differences in Children's Perceptions*. J. Pers. Soc. Psychol.
- Shockley, R. & Sevier, L. (1991). *Behavior Management in the Classroom: Guidelines for Maintaining Control*. Schools in the Middle.
- Smith, R. & Strahan D (1991). *From the School of Hard Knocks to Schools of Success: Research on Teachers' Perceptions of Students at-Risk*. J. Emerging Adolescent Education.
- Sugai, G.H. (2008). *Schoolwide Positive Behavior Supports*. Teach. Exceptional Children.
- Taylor, S.J. & Bogdan, R. (1984). *Qualitative Research Methods: The Search for Meanings*. New York, NY: Wiley.
- Wehlage, G.G. (1989). *Reducing the Risk: Schools as Communities of Support*. Philadelphia, PA: The Falmer Press, Taylor and Francis Inc.
- Wiersma, W. (1995). *Research Methods in Education: an Introduction*. Needham Heights, Mass: Allyn and Bacon.
- Wong, H.K. & Wong, R.T. (2005). *How to Be an Effective Teacher: the First Days of School*. Mountain View, CA: Harry K. Wong Publication, Inc.

« L'urne est-elle funéraire¹ » ?

Représentation et démocratie chez Françoise Collin

Marisa FORCINA
Université de Salento

Résumé

L'essai analyse comme Françoise Collin, à la lumière de la pensée de différence, est capable de se détacher d'une conception de la démocratie fondée seulement sur les normes et la procédure correcte invoquée par la science juridique.

Bien qu'elle fasse référence à l'urne funéraire, Françoise Collin ne célèbre pas la fin de la démocratie, ni ne cède au post mais elle interroge la démocratie, elle en analyse l'origine et elle en montre les développements et les solutions possibles en utilisant la pensée de la différence qui met en lumière de façon subversive les nœuds les plus problématiques de l'organisation humaine, à commencer par les nœuds politiques.

F. Collin, qui sait glisser avec des images qui souvent s'estompent l'une dans l'autre du moment électorale, qui est caractéristique et constitutif de la démocratie, au moment symbolique, qui comprend aussi la représentation des vécus et des expériences spirituelles que l'image de peuple contient en soi mais qui, souvent, sont oubliées en faveur du concept « peuple » conçu comme entité abstraite ou définie par un territoire.

La proposition de Collin est de redécouvrir, de raconter une autre culture constitutive du peuple et des femmes, qui pourrait encore réunir justice et vérité, présence et représentation.

1 C'est le titre des réflexions développées par Françoise Collin pour le colloque sur la démocratie représentative organisé par Michèle Riot-Sarcey en 1995 à Albi. Elle m'en avait proposé la lecture, lors d'une de ces nombreuses venues à Lecce. Nous avions par ailleurs un projet de traduction et de publication en italien qui continue de faire défaut.

Mots-clés : Démocratie ; représentation ; urne électorale ; volonté générale ; justice ; féminisme.

J'ai choisi de proposer ici la réflexion de Françoise Collin sur *Démocratie et Représentation*, parce que, bien qu'elle fasse référence à l'urne funéraire, Françoise Collin ne célèbre pas la fin de la démocratie, ni ne cède au *post* mais elle interroge la démocratie, elle en analyse l'origine et elle en montre les développements et les solutions possibles en utilisant la pensée de la différence qui met en lumière de façon subversive les nœuds les plus problématiques de l'organisation humaine, à commencer par les nœuds politiques.

En outre, il faut mettre en évidence que, dans la langue française le mot *représentation*, exprimant à lui seul les deux significations des termes italiens *rappresentanza e rappresentazione*, consent à F. Collin de glisser avec des images qui souvent s'estompent l'une dans l'autre, du moment électorale qui est caractéristique et constitutif de la démocratie, au moment symbolique qui comprend aussi la représentation des vécus et des expériences spirituelles que l'image de peuple contient en soi mais qui, souvent, sont oubliées en faveur du concept « peuple » conçu comme entité abstraite ou définie par un territoire. Enfin, la *représentation* désigne également l'élément symbolique de la représentation de soi et de la culture qui a nourri ou qui nourrit le geste électorale. F. Collin évite ainsi, non seulement ce lexique dans lequel le terme « crise » ou le rappel au *post* reviennent constamment mais évite aussi le manque de confiance envers une situation qui semblerait, aux politologues, offrir peu de solutions, si ce n'est, celles qui réaffirment les normes et la procédure correcte invoquée par la science juridique.

En contraste avec les positions de F. Collin, il sera donc nécessaire, du moins, de mentionner la ligne de fonds sur laquelle les dernières études sur la démocratie ont été présentes ; Je ne ferai que les évoquer cependant elles permettent de faire émerger l'originalité de l'analyse de Françoise Collin et la solution, tout à fait particulière, qu'elle nous a offerte avec une proposition qui a vraiment été d'un tout autre genre et qui peut encore nous aider dans notre pensée même après sa mort survenue le premier septembre 2013².

2 Sur l'originalité et la fécondité de la pensée de Françoise Collin je revois aux actes du congrès organisé en son honneur à Paris sous le titre *Femmes, Genre, Féminismes en Méditerranée « Le vent de la pensée »*. *Hommage à Françoise Collin*. Sous le même titre se trouve le recueil de textes et documents sous la direction de Christiane Veauvy et Mirelle Azzoug, éditions Bouchène, Paris 2014. Le livre témoigne également de l'éco que la philosophie politique

La démocratie et ses experts

Si les années quatre-vingt se sont terminées avec la certitude de Dahl qui, « comparée à n'importe quelle alternative possible, la démocratie présente au moins dix avantages » (Alan Dahl, 1997), ces dernières vingt années ont été caractérisées par toute une série de réflexions et textes sur la démocratie où, même par un simple calcul linguistique des occurrences, nous pourrions constater que le mot crise ne manque jamais. Nous devrions cependant nous demander si, avec ce terme, on a voulu entendre une question qui concerne, ou a concerné, l'histoire de la démocratie occidentale ou qui, au contraire, concerne la méthode même de la démocratie.

Du point de vue conceptuel, le rappel à une prémisse a été pratiquement constant, celle qui est constituée du post qui, si elle n'a pas célébré la chute et la fin de la démocratie, a fait comprendre la complexité de l'affaire, avec tout son malaise (Galli, 2011³), ses contradictions, l'épuisement de sa force vitale,

de Françoise Collin a eu dans les pays méditerranéens et pas seulement. En ce qui concerne les rapports avec l'Italie, je renvoie à mon essai publié dans le même volume : cfr. *Postface, Ibidem*, pp. 251-275, dans lequel j'ai amplement analysé le lien culturel et poétique que Françoise Collin a eu de façon générale avec l'Italie et, en particulier, avec l'environnement intellectuel de certaines universités et revues philosophiques. Parmi celles-ci, le rapport avec Lecce, son université et son milieu, fut un lien privilégié qui se prolongea jusque dans nos relations personnelles, faites d'estime et d'amitié réciproque. En italien cfr. *Una filosofia femminista. In dialogo con Françoise Collin*, a cura di Chiara Zamboni, Manni ed. San Cesario di Lecce, 2015, atti del al Seminario di studio "Quando è una donna a pensare. In dialogo con Françoise Collin" congrès dédié à Françoise Collin qui s'est tenu auprès de l'Université de Verone le 14 février 2014 ; pour une lecture de la pensée politique de la philosophie je renvoie à mon intervention "Il valore politico del dialogo in Françoise Collin".

- 3 Dans ce texte très intéressant, précise dès le début qu'il ne s'agit pas d'une pensée contre la démocratie, ni d'une inquiétude vis-à-vis de la démocratie qui pourrait ressembler à l'angoisse que Tocqueville éprouvait face à la démocratie, ni de quelque chose qui pourrait être assimilé à la consternation décrite par Ortega dans *La révolte des masses*. Le mal-être lu par Galli est celui qui est provoqué par les institutions politiques de cette même démocratie et par sa réalité sociale. L'auteur se demande : y aura-t-il aussi un mal-être après la démocratie, ce sera celui de la post-démocratie ? Galli constate que, tandis que ceux qui n'en jouissent pas luttent pour sa réalisation, ceux qui en profitent découvrent le tarissement de sa force vitale et il soutient que, tandis qu'elle semble être l'unique forme politique légitime, la démocratie rencontre de graves problèmes qui l'assaillent de l'extérieur et de l'intérieur et qui peuvent déboucher sur une crise complexe. Les paradoxes que C. Galli met en évidence ne font pas obstacle à la transparence de la reconstruction généalogique historique et conceptuelle, et c'est même cette reconnaissance généalogique qui permet d'éclairer cette affaire compliquée qu'est la démocratie, sur ses innombrables significations, sur ses contradictions et sur les principales réflexions qui l'ont accompagnée et critiquée. A la fin est suggéré que si la démocratie n'est

ses ennemis extérieurs et ses plus intimes, qui sont en fait véritablement les plus problématiques (Todorov, 2012⁴). En somme, le recours au terme post-démocratie (Crouch, 2003) a raconté tout le démantèlement, qui a coïncidé seulement en partie, avec la définition que L. Canfora, en 2008, a donné de la démocratie comme idéologie (Canfora, 2004⁵). Pour le reste, le démantèlement de la démocratie a été perçu comme consommation et décadence de ses propres valeurs et pratiques. Cependant, un tel mot devrait justement être remplacé dans son acceptation étymologique (de = *négative*, mantèlement = *mante*, qui rappelle un acte négatif, un « faire ». Donc un « faire » deconstructif, mais également indicatif d'une fabrication, pour utiliser un terme arendtien, encore en grade de

pas un destin, toutefois, revisitée sans dogmatismes et sans triomphalismes, elle conserve en elle-même le faible espoir en une humanité capable de se donner une loi dans la dignité et dans la liberté de tous.

- 4 Todorov soutient que la vision d'une démocratie qui meurt sous les coups des rivaux de l'extérieur, peu importe que ce soient les régimes, les religions ou les idéologies, n'est pas exacte et même qu'elle est fallacieuse et nuisible. Aujourd'hui la démocratie n'a plus d'ennemi de l'extérieur capables de la mettre en danger. Les dangers pour la démocratie, au présent, se trouvent, au contraire, en son sein : ce sont l'individualisme poussé à l'extrême, le néolibéralisme avide et sans règles, la dérive populiste. C'est justement pour cela que, pour survivre, la démocratie a besoin de se retrouver. La solution semble être dans la recherche d'un nouvel équilibre parmi les valeurs sur lesquelles elle se fonde. Le rappel de Todorov au XIX^e siècle, marqué par la lutte de la démocratie contre les régimes totalitaires, par l'échec du fascisme et du nazisme en 1945 et par la chute du mur de Berlin en 1989, semblerait accréditer l'hypothèse que tous les ennemis de la démocratie se trouvent hors d'elle. Ce sont, au contraire, les modalités qui ont permis l'effritement physique et idéologique du mur de Berlin, qui confirment pour Todorov que le communisme servait à maintenir en vie l'ennemi de la démocratie. Ainsi, tout comme aujourd'hui le défi à la démocratie n'arriverait pas seulement du côté des fondamentalismes religieux et du terrorisme aussi bien que des brutales dictatures qui les protègent. Pour Todorov, au contraire, la démocratie contient en elle-même des forces menaçantes et la nouveauté de notre époque est que de telles forces sont plus puissantes que celles qui l'attaquent de l'extérieur. Les combattre et les neutraliser est plus difficile parce qu'elles font justement référence à l'esprit démocratique et apparaissent ainsi légitimées. Le mal déchaîne le bien. « *Les nouveaux démons* », pour utiliser l'image efficace de Simona Forti, naissent de la démocratie elle-même : de « *hybris* » qui transforme le bien en mal. Cfr. Simona Forti, *I nuovi demoni*, Feltrinelli, Milano 2012.
- 5 Pour l'auteur, la démocratie est une idée extraordinairement ductile qui a façonné le cours de l'histoire européenne, de la Révolution anglaise à la Révolution française, de la Première guerre mondiale jusqu'à la guerre froide et à la chute du Mur. Reparcourant les idéologies qui l'ont nourrie et soutenue, Canfora formule sa propre thèse : le mécanisme électoral est loin de représenter la démocratie. Aujourd'hui, dans ce monde riche du marché, c'est autre chose qui a gagné, ce n'est pas la liberté de la démocratie, avec toutes les terribles conséquences. La démocratie est renvoyée à d'autres époques.

souligner la différence entre l'action créative, dans ce cas l'action démocratique, et sa copie la plus médiocre, fabriquée, de série, bonne pour le marché, voire pour le supermarché global avec les soldes de fin de saison et la publicité mensongère sur les marchandises à vider, à commencer par celle qui est appelé force-travail, que l'on a cru pouvoir défaire à loisir. De cette déconstruction serait ensuite née ce qui désormais semble être avérée comme la post-démocratie Crouch, C.⁶), avec son lexique⁷ vérifié, démontré et conceptualisé, voire historifié entre vieilles idéologies et nouveaux paradigmes.

Et cependant, avant de céder complètement au *post*, la démocratie est encore source de matière pour les réflexions des philosophes : M. Cacciari en tête, qui, lors d'une récente conférence à Lecce intitulée *Démocratie aujourd'hui*⁸, en fait une question de culture et de vérité et de beauté, ingrédients sans lesquels la démocratie ne pourrait pas se maintenir en bonne santé. Il faut dire que les politologues, aussi, avaient depuis longtemps invité à apprendre la démocratie (Zagrebel'sky, 2007), en rappelant qu'elle se fonde sur les individus et non pas sur la masse, ils ont mis en garde sur toute homologation qui représente toujours un danger mortel pour l'ordre démocratique qui, au contraire, doit toujours être une conquête pour les individus. En ligne avec Habermas, Zagrebel'sky a reproposé la démocratie comme discussion, raisonnement, ouverture vers des identités

-
- 6 L'auteur considère que c'est de la faute de la croissante passivité des citoyens occidentaux, qui s'exprime par la non-participation active au débat politique, si une société démocratique va vers sa propre fin et cède au *post*. Les élections, instrument fondamental de la démocratie, sont transformées en un spectacle fermement contrôlé par des groupes rivaux de professionnels experts dans les techniques persuasives, et, tandis que la politique est de plus en plus décidée en privé à travers l'échange de faveurs entre les gouvernements élus, les lobbies représentent de façon toujours plus insistantes, les intérêts économiques. La thèse de Crouch est que la démocratie représentative est au crépuscule, les personnes vivent la politique comme un corps étranger, loin et insaisissable.
- 7 Pour plus d'informations, se référer à (2016). *Lessico postdemocratico, a cura di Salvatore Cingari e Alessandro Simoncini*. Perugia : Perugia University Press.
- 8 Il s'agit d'une conférence tenue à Lecce le 3 juin 2017 : Cacciari citait Thucydide qui avait soutenu que les athéniens gagnaient sur les persans parce qu'ils étaient démocratiques. Pour Cacciari la démocratie, plus qu'être isonomie et équivalence entre vérité et justice, était et est amour du beau. Une beauté qui ne se traduit pas dans l'esthétique mais dans la pratique, dans la recherche de la perfection dans son propre travail, dans sa propre activité. Aimer le beau, c'est pratique la démocratie parce que cela signifie ne pas se contenter jusqu'à ce qu'on arrive à produire quelque chose de beau, qui est « in-forma » « en-forme », en bonne condition physique et qui fonctionne et est utile. Cacciari ne l'ajoutait pas mais on pourrait dire que l'être *en-forme* de la démocratie a besoin de pratiques saines et de bonnes habitudes quotidiennes pour rester vive.

différentes, recherche commune, indulgence des rapports dans le cadre général de la fermeté des normes et dans le cadre encore plus général d'une modalité théorique qui, cependant, justement parce que telle, selon moi, risque de rester éloignée de la réalité. En sommes, nous pourrions dire que le plan de référence de la démocratie est toujours resté, même s'il n'est jamais explicitement cité, celui que suggère Rousseau qui réfère à l'autogouvernement complet des citoyens et à l'autonomie de la morale kantienne qui rappelle au pouvoir de se donner sa propre loi.

Même dans la plus récente réflexion de C. Galli (2017), *Democrazia senza popolo*⁹, ce cadre de référence rousseauiste kantien devient nostalgie d'un autre temps qui ne coïncide certainement pas avec aujourd'hui. La démocratie d'aujourd'hui est vue dans sa déformation comme une post-démocratie qui risque de la faire devenir une pseudo-démocratie. C. Galli écrit : « Jamais comme aujourd'hui la revendication que la politique ait un quelconque rapport, même négocié, avec une quelconque élaboration de pensée est vilipendée et dénigrée comme une élucubration intellectuelle "lunaire" ; jamais comme aujourd'hui la politique se réclame orgueilleusement acéphale, complètement concentrée sur la tactique, sur le calcul pragmatique, sur l'action, sur l'émulation et absolument pas sur la réflexion ; tout entièrement sur le «faire» et absolument rien sur le "penser" » (Galli, 2017, p. 13). Les résultats, dit-il, sont la déconsidération, la cécité,

9 Déjà dans *Perché ancora Destra e Sinistra*, Galli avait mis en évidence l'érosion que la distinction entre droite et gauche était en train de subir, qui toutefois restait encore pour lui une alternative valable, si employée dans son sens radicale, c'est-à-dire non pas tant par rapport à tel ou tel autre contenu mais quant à l'origine et à la finalité de l'action politique. Il en trouvait l'origine dans la modernité, née de la perte de l'Ordre traditionnel durant les guerres civiles de religion du seizième et dix-septième siècle. Une telle perte de l'ordre a posé deux problèmes: comment passe-t-on du désordre à l'ordre, et quel rôle politique a le sujet ? Galli avait déjà montré que l'ensemble des 'familles politiques' de droite perçoivent le désordre comme une donnée primaire et au fond insurmontable. Pour les droites, en fait, le réel est intrinsèquement instable, à savoir une objectivité continuellement menacée et exposée à deux solutions possibles : « dans le premier cas, la droite exprime l'idée nihiliste, et la politique peut tout faire parce que rien n'est réel et objectif, et tout est fiction et propagande (la droite euphorique de Berlusconi) ; dans le deuxième cas, la droite (sobriété de Monti) exprime l'idée que rien ne peut être fait dans les matières sérieuses et importantes parce que leur fonctionnement est si fragile qu'on ne peut pas le déranger mais seulement le mettre en œuvre : l'objectivité que cette droite défend, la Loi inexorable à laquelle elle fait référence, n'est pas disponible pour l'action politique qui la modifierait mais seulement pour la technique qui en ferait la manutention ; le temps historique est rythmé par la logique Vieux/nouveau, qui est menacée par celui qui n'accepte pas cette chronologie, ce genre de calcul » p. 29. L'autre, à son tour, est défini de façon menaçante, comme l'adversaire archaïquement non digne.

l'impotence de la démocratie. C. Galli recherche ainsi les causes et, au contraire, il trouve les résultats dans les dérives de la politique italienne qui va à la rencontre d'une profonde métamorphose. Les institutions du système représentatif restent apparemment intactes mais elles se vident de leur fonction et sont dépassée par le populisme qui est actif d'en haut comme d'en bas. Et, toutefois, le même espoir fragile mais sain, qui avait secouru le mal-être de la démocratie, en l'aidant sans dogmatismes et sans triomphalismes, se trouve encore, pour Galli, dans cette humanité capable de se donner une loi à elle-même et dans la dignité et dans la liberté de tous.

La démocratie de tout le monde

Mais c'est encore dans ce « tout le monde » que le problème de la démocratie est trompé. Déjà avant Collin, une autre femme « maitre/prêtresse de la philosophie », Diotime avait posé la question à Socrate : « Tout le monde, qui est-ce ? » (Platon, *Le banquet*. 202b, 202c) ? Et, vues les réponses du philosophe qui, désorienté, faisait référence à l'évidence et au général, elle, elle le harcelait en lui demandant à maintes reprises de lui rendre compte de la différence : « Quand tu dis « tout le monde », parles-tu seulement des ignorants, ou de ceux qui savent à quoi s'en tenir aussi ? » Diotime ne voulait pas du tout dire que tous ceux qui savent et – en plus- également ceux qui ne savent pas. Diotime montrait que la totalité n'est pas indéterminée mais qu'elle est au contraire toujours constitué par la différence¹⁰.

De cette façon, elle dévoile la fiction avec laquelle la politique et la démocratie ont considéré l'espace public, en le considérant comme constitutivement neutre, comme la chose et l'espace tout un chacun et où tout le monde devrait être libre mais en réalité ne l'est pas. Et elle dévoile aussi la fiction avec laquelle aujourd'hui on tente une réhabilitation du privé : parce que, même s'il est vrai que la politique ne se décide pas en privé, il est également vrai qu'elle est décidé par l'interaction entre les gouvernements élus et *élites* qui représentent presque exclusivement des intérêts économiques privés. Et, en outre, le privé est de plus en plus envahi par des normes qui proviennent du pouvoir politique et est utilisé pour les procès politico-sociaux de la biopolitique qui légifère sur les corps et les vies privées et, en même temps, les choix politiques sont aussi déterminés par les évaluations et les intérêts de sujets privés. Si bien que la politique, dans une maladroite tentative de réhabilitation du privé, se sert, toujours plus, de lieux et de temps et de

10 Sur ce thème je me permets de renvoyer à mon *Ironia e saperifemminili. Relazioni nella differenza*. 1995. Milano : Franco Angeli.

désires privés et, par des rencontres informelles auxquelles elle donne cependant le maximum de visibilité, délibère sur les arguments privés. C'est ainsi que la politique est démasquée et présentée pour ce qu'elle est aujourd'hui: une somme d'intérêts privés, c'est-à-dire individuels. Tout cela arrive, non seulement au détriment de l'espace public et de la démocratie, mais au détriment aussi de cet espace privé à l'origine séparé du public, et destiné à être un lieu de signes de soins et un lieu où de nouveaux vieux gestes auraient pu reprendre avec engagement et responsabilité à cultiver le monde. Collin démontrait que la traditionnelle articulation entre public et privé a faussé le parcours politique et a créé ce mal-être structurel dû à la représentation et attribué par la suite à la démocratie, quand la démocratie est venue s'identifier comme volonté de la majorité ou, pire encore, comme volonté de tous. Effectivement, selon la philosophie, il a été possible de penser et d'instruire la représentation démocratique, à l'homogénéité et à l'universalité de ces « tous » les individualités en en faisant des identités, totalement représentatives, du moins dans l'espace public. D'autre part, tout ne serait pas représentable si ce n'est ce qui est de l'ordre du même, du pareil. Et c'est pour ce motif que la représentation démocratique a toujours eu des difficultés à inclure celui qui se présentait comme non conforme, au partit, à la classe, à la forme prévue et définie.

La difficulté à inclure dans la représentativité/représentation la figure de l'autre, selon Collin, est une difficulté structurelle de la logique et de la démocratie. Mais, dans la réalité, la figure de l'autre existe, à commencer par celle des femmes. Il ne leur a pas été nié une existence réelle et symbolique mais l'organisation politico-sociale, depuis les origines, et cela sans les renier, les a « seulement » reléguées dans le privé et, dans ce privé, il leur a été reconnu tout l'espace sans ne jamais déranger personne. C'est ainsi que un tel espace est devenu normal pour les femmes et normatif pour la politique. Reprenant Arendt, Collin soulignait le fait que, de la même façon que les femmes sont reléguées dans l'espace privé, l'Autre aussi, perçu comme autre que Un, en tant que multiple, c'est-à-dire aux nombreuses typologies par rapport à l'Un, a été exilé, mis de côté, dans des résidences et outre les frontières prévues, sous la protection du public et de l'organisation politique générale, à fin de le protéger, certainement, mais aussi pour le circonscire. Et c'est pour cette raison que, ajoutait Collin, l'organisation politique de la société a renfermé les fous dans les asiles et les étrangers sans papiers dans les centres d'accueil.

Au fait, nous devrions nous demander pourquoi, également au sein aux congrès, les argumentations « de genre » sur la démocratie sont organisées le dernier jour, certainement le plus important, parce que juste avant la conclusion,

mais aussi celui qui est le plus conditionné par le « privé » : entre départs privés et absences, dans un discours circonscrit, réservé aux femmes, qui parle de leurs argumentations et pensées qui, cependant, semblent encore être en marge, en manque d'espace bien défini, déterminé et conditionné, ne fût-ce, par cette reconstitution et construction historico-sociale qui, si elle n'est pas définie tout court comme « autre », est appelée de façon plus politiquement correcte, « de genre ». Parce que, comme disait Collin, l'étronomie ne doit pas se voir : l'autre (altérité doté d'une raison autre), doit être caché ou détruit : « *L'autre comme autre n'est pas représentable et donc pas présentable* » (Collin, 1995, p. 69).

De cette façon, Collin récoltait et exposait une aporie constitutive de la politique : la difficulté ou l'impossibilité de la représentation de l'autre. Il s'agit d'une difficulté conceptuelle qui élimine une telle figure de la scène-même de la politique. N'étant pas présentable, l'autre, en tant que sujet déterminé et non pas en tant qu'abstraction catégorielle, disparaît hors du corps humain et sa présence concrète devient un surplus, un plus inutile qui, s'il a de la peine à être dissolu, il vaut certes mieux qu'il reste caché et éclipsé plutôt que présenté. De là donc la suscitée impossibilité de la représentation de l'autre. A propos de ce signe, qui est sémantique mais aussi symbolique, à juste titre, la langue française n'opère pas de distinction significative : représentation politique et représentation symbolico-politique coïncident et, en effet, sans représentation il ne peut y avoir existence concrète (Collin, 1995, p. 69). Judith Butler aussi, a expliqué que « les domaines de la 'représentation' politique et linguistique exposent à l'avance le critère qui in-forme les sujets, avec comme résultat que la représentation est élargie à ce qui peut être reconnu comme sujet » (Butler, 1990, p. 1-2). En d'autres termes, les critères pour être un sujet politique ou citoyen, doivent être reconnus avant que la représentation puisse être amplifiée.

Ce qui veut dire que, non seulement pour la représentation politique, il est nécessaire d'avoir la représentation de ce qui entre ou est exclu du domaine de la démocratie mais que même pour la représentation il est nécessaire d'avoir une figuration du sujet que l'on veut représenter.

Quand bien même, Collin n'y faisait pas expressément référence, nous pouvons rappeler que déjà Hegel avait expliqué que même chaque action a besoin de la représentation de l'existence de celui qui agit. L'affirmation hégélienne fait retentir, cette fois-ci très clairement, dans l'affirmation « La volonté a devant elle une existence sur laquelle elle agit mais, pour ce faire, elle doit avoir une

représentation de soi » (Hegel, 1971)¹¹. Il se peut que le système hégélien nous donne le vertige avec son théoricisme et sa complexité accomplie mais ce que nous ne pouvons pas dénier c'est la lucidité de l'analyse avec laquelle le philosophe affronte les questions. Effectivement, il rapportait de façon linéaire que tout ce que nous faisons dans la vie, pour pouvoir être présent dans le monde, dans la réalité, dans l'existence elle-même, doit pouvoir être représenté et il ajoutait que si la représentation n'existait pas, la volonté n'aurait aucune prise sur l'existence et même pas l'action, déterminée par la volonté, serait possible sans une représentation de celui qui, en existant, peut réaliser cette action.

Sans représentation, chaque chose, sentiment, vie est condamnée à l'absence ; sans représentation toute volonté est impuissante ; sans représentation de l'existence aucune action n'est possible sur ce qui existe, sans représentations concrètes, aucune volonté et action ne sont concrètes. Sans représentation tout est vague, invisible, absent. Y compris chaque critère démocratique.

Un tel processus a caractérisé la condition féminine. En effet, il est arrivé que les femmes, au-delà du fait d'avoir obtenu le suffrage si tardivement, aient pu sembler absentes ou invisibles mais pas uniquement dans la démocratie mais dans l'histoire sociale, littéraire, juridique, scientifique et politique en générale. Et elles ont été invisibles et absentes, non pas par mauvaise foi ou à cause d'une mauvaise méthode des historiens ou des politiciens ou des politologues et pas même par auto-soustraction mais parce que leur existence, n'ayant pas de représentation, comme aurait dit Hegel, objectivement, n'avait même aucune action. Et c'est pour cela que, encore aujourd'hui, il est presque impossible en sonder l'action démocratique.

Nous commençons à comprendre, maintenant, pourquoi la représentation est si importante pour les femmes et pourquoi le féminisme a souligné de maintes parties l'exigence d'une représentation, à tel point d'avoir forgé le slogan qui affirme que « plus que de représentation politique nous avons besoin de représentativité ». Cependant Françoise Collin mettait en garde constamment sur chaque représentation-réification possible de la différence, affirmant qu'on ne doit jamais l'entendre comme une représentation objectivante et identitaire mais au contraire et mieux encore en faisant appel à la différence elle disait que, une telle représentation se joue et s'inscrit librement dans un contexte et par ailleurs a horreur de n'importe quelle métaphysique des sexes.

11 Hegel soutient cela à ce propos, que tout coïncide aussi avec la responsabilité, en fait il ajoute que il y a une véritable faute en moi seulement si l'existence en question se trouve dans ma conscience. La volonté est finie justement parce qu'elle a un tel préalable ».

L'occultation de l'autre et de soi: privé et public

Le lien entre représentativité et représentation, ou la question de la *représentation* (rappelons une fois encore que la langue française utilise indifféremment le même mot) trouve, selon Françoise Collin, sa réflexion dans la séparation radicale entre public et privé que l'auteur faisait remonter à la séparation de base qui a été placée à l'origine de notre culture : celle qui se trouve entre nature et culture. Et la culture pour F. Collin comprenait la culture du droit et celle de la démocratie, mieux encore ces deux instances étaient fondatrices de la culture elle-même. La séparation entre la nature et la culture, soutenait-elle, a permis aux philosophes et après eux aux politologues, d'affirmer que les relations humaines et, en particulier, les relations de pouvoir ou les relations d'égalité au niveau démocratique peuvent être traitées comme si elles étaient des essences et, au contraire, justement les relations qui s'inscrivent ou décrivent la démocratie s'ouvrent continuellement à l'action et à l'aporie, échappant à toute essence ou synthèse dialectique, échappant à la méthode dialectique qui mesure l'action comme quelque cumulative ou progressive. L'usage, que, comme principe, Collin n'empruntait pas à Marx mais à Arendt, est au contraire plus proche de son origine aristotélique : il entraîne une « action », mais sans la rassurance de l'objet, c'est un geste qui requière de l'imagination, une assomption de risque, mais sans le déterminisme que chaque modèle de conformité porte en soi. Cette forme d'action ne revendique pas la fin de l'histoire ou la fin de la démocratie à enfermer dans une urne et conserver avec plus ou moins de dévotion mais ouvre vers ce qui n'est pas encore, vers ce qui est inconnu. Elle ne demande pas une fabrication conforme à l'original mais elle s'ouvre à l'aventure, à l'avènement, à l'évènement, à l'avenir. La démocratie était pour Collin ce que l'écriture avait été pour Blanchot : une ouverture de possibilités. Jamais comprise comme l'application d'une idée. Et ni pour l'un ni pour l'autre, la démocratie ni l'écriture n'ont jamais été une abstraction ou un modèle à copier ou à appliquer (Collin, 1971). Plusieurs fois Collin s'est demandé si historiquement, une telle aspiration à l'abstrait, et, en définitif au vide, n'avait pas rendu impossible et irréel, n'avait pas vidé jusqu'à la démocratie elle-même. Maintes fois elle s'est attardée à nous expliquer que l'absence programmatique du particulier dans la sphère publique a modelé une certaine sphère du privé, celle d'un privé masculin, où tout y est possible et, où l'introduction de certaines formes et de certains éléments sont enregistrés comme des particularités peu significatives du sujet qui restait essentiellement public. La parabole berlusconienne ne s'était pas encore produite mais les catégories que F. Collin utilise, c'est-à-dire les catégories de la pensée de la différence sexuelle, nous ont permis de l'analyser et de l'interpréter entièrement dans les interrelations publiques d'éléments privés comme sexe-argent-pouvoir,

qui ont marqué fortement l'affaire berlusconienne¹². Cela se produit parce que la sphère publique est celle d'un universel qui est toujours particulier (Sartre l'appelait l'universel singulier). Et cela permettait à Collin d'affirmer qu'il n'existe pas de citoyenneté qui ne soit pas toujours déterminée et soumise à des conditions, conditionnée. De cette façon, Collin se référait à la distinction, déjà énoncée par Arendt, entre le social et le politique. Arendt, en effet, avait souligné le fait que notre société attribue au social un statut faussement public, et Collin ajoutait que le social contient des éléments à la fois publics et privés, donc non neutres et difficiles à maintenir ensemble surtout quand on veut conserver des éléments de démocratie. Parce que la neutralité dans la sphère publique est un tour (une ruse un stratagème) qui commence avec les éléments symboliques qui sont masculins et qui sont fait passer pour neutres ou, quand ils sont féminins, sont 'neutralisés' en images fantômes, représentations illusoires, qui développent une représentation (rappresentanza) absolument apparentes : la Marianne de la République, Collin disait-elle, n'est plus ni Marie ni Anne, femmes concrètes et en chair et en os, et elle n'est même plus Marie et Elisabeth ou Anne représentées comme symboles féminins d'une différence qui génère et maintient fortement la relation avec ce qu'elle a généré. Il manque dans notre culture la représentation du « générer » d'une mère et une fille qui, à son tour, deviendra mère de l'absolument autre (Collin, 1971, p. 70)¹³. La différence n'est pas constitutive d'un « en soi » mais elle est dans ce devenir de possibilité, dans ce « générer » ou représenter aussi l'autre de soi à commencer par la transcendance de l'absolument autre¹⁴.

La différence n'est pas l'opposition (Lyotard)

La différence, qui n'exprime aucun essentialisme, n'est donc même pas dans l'opposition et encore moins exprime la guerre ou le conflit entre deux diversités. En polémique et en opposition à Lyotard et en reprenant explicitement le titre suggestif d'un texte que le philosophe avait publié en 1983, *Le différend* (Lyotard,

12 En effet, récemment, utilisant cette même catégorie l'affaire berlusconienne a été analytiquement analysée Cfr. Dominijanni, I. 2014. *Il trucco, Sessualità e biopoliticanella fine di Berlusconi*. Roma : Ediesse.

13 Dans le texte, Collin confond Marie et Anne avec Marie et Elisabeth, les deux femmes enceintes de la visitation, elles-aussi porteuses de vie nouvelle mais qui sont absentes de la symbologie démocratique.

14 Ces dernières années, Luisa Muraro qui, en Italie, est la plus importante théoricienne sur la pensée de la différence sexuelle, insiste sur le fait de souligner que la différence n'est pas dans le « entre » mais qu'elle est constitutive, comme élément endogène elle est ce que chacun porte en soi, sans être un absolu.

1983), Collin écrivait en 1999 *Le différend des sexes* justement pour faire comprendre que la différence des sexes n'appartient ni au registre des contrapositions ni à celui de la totalité abstraite et ne peut être affrontée avec les traditionnels instruments philosophiques. Et si Lyotard était resté ferme sur son idée que les grandes narrations avaient maintenu solide l'idée de totalité qui, au contraire, avait failli avec l'apparition de la différence qui avait véhiculé la guerre et le conflit, Collin, dans le texte de 1999, évitait toute image qui évoquait l'opposition et le conflit et conservait fermement le gérondif qui exprime une action conjointe à quelque chose d'autre. De cette façon, elle présentait la différence presque comme, pourrions-nous dire, une sorte de différentiel qui est le dispositif qui consent aux roues d'une voiture de tourner à des vitesses différentes pour ne pas se renverser. Se différenciant entre eux, les sexes ne s'ajoutent pas les uns aux autres (comme Diotime l'avait enseigné à Socrate en lui faisant accoucher le concept de 'tout le monde' qui ne devrait pas annuler la différence) ni la totalité, comme déjà dans le Banquet de Platon, se trouve dans une ultérieure addition de quelque chose qui reste identique à soi et est en conflit ou à la différence de la première, ou en est à la suite, comme s'il s'agissait d'un appendice difforme à mettre à côté en contraste ou par addition compréhensive en l'ajoutant au contexte : ainsi comme cela a été fait pour les femmes, dont les droits, et ce n'est pas par hasard, sont arrivés de façon inversée à la séquence avec laquelle les hommes les ont obtenus : en premier les droits sociaux, ensuite les droits civiles et enfin les droits politiques, avec le droit de vote arrivé assez tardivement.

Le parcours constitutionnel de la différence

L'œuvre entière de françoise Collin nous fait comprendre que, de la même façon que la totalité ne finit pas uniquement dans le critère quantitatif, la différence aussi ne se définit pas dans l'opposition et dans la diversité, et elle ne se réfère absolument pas à une identité diverse, qui serait cependant immobile, fixe (*idem entitas*) comme quelque chose qui reste toujours dans la même entité. La différence est constituée et constitutive du soi et de ce que chacun porte avec soi, elle est constitutive d'une situation et d'un parcours, y compris le parcours démocratique, parce que, de par sa propre énonciation, chaque parcours, y compris celui de la suggestivité ou de la démocratie ne peut pas être identique à lui-même et immobile dans sa propre identité.

En effet, dans le mot par-cours (le par indique un passage = mouvement pour lieu, ou temps, y compris celui des âges de la vie), dans le par-cours est présent le mouvement, le fait de différer, donc la différence. Qui n'est pas l'aboutissement d'une identité, ni son opposé, mais est la donnée objective de chaque parcours de liberté.

Collin nous a enseigné, de cette façon, à conjuguer la notion d'identité personnelle et collective avec celle de la différence et de la liberté (personnelle et collective). Parce que, se penser comme réalité qui se construit et devient, come réalité qui n'est pas prédéfinie mais diffère dans la situation, signifie se penser dans la différence.

L'homme a pensé sa propre identité principalement en se reposant sur la logique de lui-même, il a évité de se remettre en question ; en mettant l'autre en dehors de lui ou en tant que lui-même, il l'a ou éloigné ou assimiler. Il n'a jamais réussi à se penser réellement dans la différence. Il a pensé la différence, comme Heidegger, comme Levinas mais toujours dans une dimension verticale. L'horizontalité de la différence lui a échappé ou il a eu peur de l'affronter.

Se penser dans la différence pour Françoise Collin n'est pas un 'penser' bloqué dans la logique de l'identité mais c'est une pensée qui bouge librement non pas vers les cimes abstraites de la liberté mais dans le réalisme de l'existence et dans sa contingence.

C'est un parcours constitutif, fondateur ; ce n'est pas une modalité fondée, à laquelle la réalité doit adhérer. C'est un signifiant, non pas un signifié ou une donnée. La différence au contraire produit des significatifs ou des réalités.

Pourquoi ne pas entrer en-moins dans les institutions ?

De cette façon, pour l'auteur, la différence avec laquelle le féminisme s'identifie dépasse toute parité parce qu'il ne s'agit pas de diviser le pouvoir avec les hommes qu'ils détiennent déjà, selon leur mesure et selon leurs institutions. De cette façon, entrer « *en-moins* » dans les institutions, serait effectivement entré en-moins c'est-à-dire avec une mesure inférieure et non propre. Ce serait renoncer à ce qui est vraiment du féminisme : le début d'un processus de transformation qui est politique et vraiment démocratique.

Françoise Collin soulignait le fait que la philosophie des Lumières qui a accompagné la fondation de la constitution républicaine et de la démocratie a privilégié l'individu autonome, c'est-à-dire celui qui se donne sa propre loi et est lié aux autres seulement par un contrat. De cette façon le lien politique et social a été complètement négligé par rapport à l'identité individuelle, qui, par conséquent, a été pensée comme la seule capable de fonder la liberté : « *L'individu [...] se liant par contrat avec d'autres individus. Le lien est second par rapport à l'identité individuelle* » (Collin, 1995, p. 60).

Collin attribuait à Simone de Beauvoir le tort d'avoir voulu partir, pour affirmer la liberté politique des femmes, c'est justement de cette conception de

l'homme et du citoyen qui, en se basant sur l'identité individuelle, qu'elle traite la différence comme un déchet (un rebus). Mais, comme tout le monde peut le voir, non seulement tous les citoyens ne sont pas identiques les uns avec les autres mais les femmes ne sont pas des hommes ou identiques aux hommes et certainement elles n'ont pas la même identité. Collin, donc, critiquait ouvertement ce féminisme qui, en France et en Italie, a refusé la différence féminine et, affirmant que « *les femmes sont individus comme les autres* », a fini par entériner la sphère philosophique de l'adversaire et sa conception de l'homme et du monde. Il s'agit au contraire de laisser de l'espace, de ramener à la surface une culture différente, il s'agit d'en faire émerger le bagage qui a été complètement mis de côté comme s'il était un poids ou un plus. Et au contraire c'était un bagage plein de savoir. Un savoir construit dans le registre de la vie et non pas dans l'abstraction de la loi. Au contraire, le corpus de la loi, considéré comme l'ensemble des normes, a toujours laissé derrière soi le corpus de la vie. De cette façon, la vie, en tant qu'ensemble des parties vitales et des vivants, est passée au second plan. Et même, faire les lois comme éléments de médiation pour la vie, d'action utilitaire et secondaire est devenue, dans la politique courante, action prioritaire et fondatrice.

Dans le registre de la différence, au contraire, le rapport avec la vie n'a pas de médiations, il est immédiat et par conséquent la vie est la vie et la force est soin et n'est certes pas puissance et encore moins pouvoir. Au contraire, dans le registre de la loi, le droit est organisation politique de la force et le pouvoir autorise le droit (à faire aussi) et c'est seulement à travers le droit que l'on peut prendre soin de la vie, mais uniquement dans les formes définies et prévues par le droit : sans médiation du droit et de la politique, aucune vie. Dans la pensée de la différence, à l'inverse, la vie elle-même est monde et le monde est culture, et la vie est savoir et le pouvoir, partager par tout le monde, est ouvert à l'intervention de chacun.

Collin invitait les femmes et les féministes à ne pas s'arrêter à combattre les structures de pouvoir mais à les contourner pour fonder un monde commun étranger aux structures hiérarchiques « *Il ne s'agissait pas d'investir les structures de pouvoir, mais de les contourner pour fonder un monde commun, étranger à la structure hiérarchique où le pouvoir soit toujours partagé par tous, ouvert à l'intervention de chacun* » (Collin, 1995, p. 60).

Les classiques et les « petites braves femmes »

Collin aimait citer les classiques (dans l'essai dédié à l'urne funéraire elle cite Rousseau, Kant, Montesquieu, Condorcet, Robespierre, Rawls) mais elle aimait aussi citer la pensée d'autres femmes, peut-être moins connues, celles qui certainement ne figuraient pas aux programmes des différentes Écoles. Elle consacra

un numéro entier des « *Cahiers du Grif* » à la pensée de Sarah Kofman. Différentes fois elle en avait utilisé les mots par rapport aussi au thème de la démocratie et de la représentation: elle l'avait fait pour démontrer que la représentation et le processus électoral ne sont pas identifiables et, si le représentant est nécessairement un élu, il fallait ensuite en rendre compte et faire voir quel type de représentation et d'élection étaient consommés dans l'urne. Collin aimait Sarah Kofman parce que, à propos de représentation, elle avait arraché de l'injure nietzschéenne et du poids de cette représentation négative, toutes ces « petites braves femmes, destinées, ou uniquement bonnes à faire les mères », celle qui ne sont pas féministes, c'est-à-dire celles qui ne réclament pas la liberté et les droits concédés aux autres mais qui affrontent quotidiennement le conflit que, nécessairement, le rapport avec l'autre contient et deviennent mères, à l'inverse des féministes qu'elle définissait stériles dans tous les sens. Elle savait, Collin, que Kofman se référait à la maternité de la vie et, vu que à ces petites braves femmes, la maternité symbolique et créative leur avait été arrachée par les hommes, il s'agissait de reconquérir la maternité dans son intégralité, à la lettre¹⁵. Parce que, être démocratique, ne veut pas dire concéder à tous, hommes et femmes, la maternité, pourquoi pas de substitution, (représentation efficace d'un produit médiocre et artificieux) mais démocratique est sauver, à la lettre, la réalité. Et la vie. Pour les hommes et pour les femmes.

Tout cela ensemble, c'était tenir ensemble la vie, tout entière, sans écarter les contradictions. Parce que, disait-elle, la démocratie, tout comme l'être, (bien-être et mal-être) ne fait pas d'économie, et ne répond pas au principe de non contradiction défini par la logique, elle le dépasse. En fait, la démocratie ne répond pas seulement à la logique du pouvoir du peuple, elle le dépasse et en même temps elle le tient ensemble, elle ne l'éloigne pas.

Les droits et la violence

Voilà pourquoi j'ai choisi de relire ici le texte de Françoise Collin qui se meut entièrement au sein de ces coordonnées théoriques et qui montre combien la

15 Dans le texte, Collin ajoute: « Ce fut avec un sourire à demi malicieux que Kaufmann arriva à dire qu'elle regrettait de ne pas avoir fait d'enfants à la place de livres » Et elle commente « Peut être que Nietzsche l'aurait plus aimée. Personne, dans la salle, ne comprit s'il fallait rire. Le masque de l'ironie que Kofmann aimait endosser était une représentation de sa propre subjectivité féminine : les juifs, eux, donnent volontairement l'impression d'être faibles, ils mettent un masque pour rester en vie, Comme femme et comme juive elle connaissait l'exclusion et elle savait que l'on ne combat pas l'exclusion par la force. Mieux vaut le masque pour rester en vie ». Se référer à « L'impossible diététique : philosophie et récit ». In *Les Cahiers du Grif*.

question de la différence est centrale pour la démocratie et sa légitimité et légalité et n'est en fait pas une question d'ajout ou de soustraction.

Il s'agit d'un écrit de Collin consacré au peuple bosniaque, que, comme elle écrivait dans la dédicace « les pays des droits de l'homme laisse massacrer ». Parce qu'effectivement démocratie (représentative) et droits ne voyagent pas toujours ensemble et, même, comme disait Charles Péguy au début du vingtième siècle, « Dans la Déclaration des droits de l'homme se trouvent des motivations suffisantes pour combattre quiconque pour toute la durée du monde » (Péguy, 1913, p. 149). Et si Péguy voulait contraster toutes ces pratiques qui, pour obtenir les radieuses libertés démocratiques étaient toujours prêtes à faire un nombre incalculable de victimes, Collin voulait contraster ces pratiques qui faisaient de la démocratie représentative le modèle unique de la démocratie.

Collin n'invoquait pas l'opposé de la démocratie ou sa fin. À la place de la représentation démocratique, elle ne proposait pas la démocratie directe mais une nouvelle constitution de la citoyenneté où le débat qualitatif ne se termine pas dans le quantitatif, où l'autonomie de la loi n'exclue pas l'hétéronomie de critères nécessaires même si étrangers à la volonté des sujets. Elle désirait formuler l'idée d'une nouvelle constitution démocratique ou de citoyenneté où la légitimité du pouvoir ne tienne pas seulement en compte la question de la légalité et la représentation ne soit pas seulement une réponse dans la procuration mais avait contentement et connaissance de posséder aussi une représentation symbolique de la subjectivité en jeu.

Collin se demandait, « qu'est-ce qui se passe dans l'urne durant le rite électoral? Et elle ironisait en disant : « la chaire se fait cendres ou renaît de ses propres cendres ? » et elle faisait pression (pressait) : « ce rituel est une célébration du sacrifice à travers lequel le citoyen naît d'un homme mort, ou d'un homme mis à mort, ou encore de quelqu'un qui a dû mourir afin que de ses cendres naisse le citoyen ? ». Ou alors, en suivant les analyses de Collin jusqu'à la proposition finale de l'essai, on peut encore penser à une urne, mais en lui restituant sa propre signification originelle de coupe, de jarre, casserole ou une culture différente a conservé et cuit son savoir, peut-être aussi pour une différente forme de démocratie, différente par rapport à celle qui est symboliquement représentée par l'urne électorale, et si proche, sémantiquement aussi à l'urne funéraire ?

Évoquant Levy-Strauss, Collin renvoyait, dans l'essai, à un autre élément fondateur de l'ordre culturel : la cuisson de la nourriture. Elle insérait *l'urne* au sein d'une constellation de synonymes qui au cours du temps ont accumulé des significations complètement différentes. Ce ne sont plus des *urnes*, mais des *pots*

et des *calebasses* dans leurs acceptations littérales. Les coupes et les casseroles renvoient à un soin, à une culture au sens de production (cultiver) et enfin une cuisson qui, comme chez Levy-Strauss, devient, avec la nourriture et son mode de cuisson, un élément fondateur de l'ordre culturel, médiateur du passage d'une société du stade naturel à celui des règles sociale.

Au-delà de la philosophie et de l'idéologie, la méthode de Collin

La méthode avec laquelle Collin affrontait la question politique et la question de la démocratie en particulier, comme du reste toute sa prise de position féministe, n'était pas celle de l'élaboration théorique. En effet, bien qu'étant une philosophe, elle se gardait bien d'exercer la profession de philosophe parce qu'elle était convaincue que chaque théorie comprend un élément de fixité, d'immobilisation qui, si d'un côté est bien rassurant, de l'autre il empêche tout progrès ou, toutefois, tout changement. Et, en outre, la théorie ajoutait-elle, vire trop facilement vers l'idéologie. Et c'est toujours cette confusion possible que Collin a voulu éviter durant toute sa vie, dans son engagement marxiste comme dans son engagement féministe. Face à n'importe quel possible *aut-aut*, même le plus classique, à savoir face au thème du choix de la mémoire kierkegaardienne, Collin ne préférait certes pas l'ancre la plus classique: « *et celui-i et celui-là* » qui fit mourir l'âne de Buridan mais un : *ni celui-ci, ni celui-là*, une sorte de *ni, ni*, où la négation devenait une démarche et une telle démarche l'engageait vers quelque chose qui était encore à dire, à se dire : « *Ce qui m'intéresse c'est, dans ce qui a été dit, ce qui est encore à dire, le reste, ce qui n'est pas encore advenu en quelque sorte : ce qui est resté en friche* ». Il s'agit d'un écrit de Collin dédié au peuple bosniaque, qui, comme elle écrivait dans la dédicace « les pays des droits de l'homme laissent massacrer ». *Penser c'est sortir du cercle qu'on a déjà tracé, en repérer la limite pour la franchir*¹⁶. La devise de Françoise Collin pourrait en fait être : *connaître la limite pour pouvoir la dépasser*. Parce que dans ce qui se disait lors d'un débat l'intéressait tout autant que ce qui était encore resté non-dit et non défini. Par conséquent, elle était intéressée à sonder l'écart entre légalité et légitimité, entre la volonté du nombre, c'est-à-dire la volonté de tous et la volonté générale, entre la démocratie et la république, à savoir la loi du nombre et la loi du bien commun.

La représentation (*rappresentenza*), disait-elle, comprend une dimension d'incarnation et, donc, également de représentation, qui dépasse la fonction

16 « Philosophe et intellectuelle féministe », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 19 juin 2006, consulté le 13 juin 2017. URL : <http://clio.revues.org/1545> ; DOI : 10.4000/clio.1545)

électorale, parce que elle porte en elle une charge symbolique très forte. Parce que la volonté générale, ajoutait-elle, peut aussi être incarnée par un non-élu, elle peut être revendiquée par ceux qui défendent la démocratie mais elle risque toujours de l'être également par ses détracteurs : l'opposition du pays réel au pays légal, est certainement un argument révolutionnaire mais aussi totalitaire (Collin, 1995, p. 46).

Les petites républiques sans programme

L'idée, le rôle et l'importance de l'incarnation et de la conséquente représentation dans la définition de la démocratie lui apparaissaient prioritaires. Et, aux stricts mécanismes de comptabilité que la démocratie semblait apporter avec elle, elle aurait voulu opposer les valeurs de la république, voire de tant de *Petites Républiques*, comme elle aimait dire également à propos de l'école de la différence de Lecce, où elle revenait souvent très volontiers. Dans ces *petites républiques*, la représentation de la souveraineté ou de l'autorité ne se passait pas à travers la délégation mais à travers un autre type de représentation symbolique : la représentation des relations alimentées par l'amitié et la vérité. C'était un autre ordre symbolique, ce n'était pas une autre réalité ; vu que les symboles sont toujours appropriables par toute réalité, faut-il ajouter.

Collin retenait donc qu'il était nécessaire de mieux définir ce qu'elle appelait l'état d'élection avec toute sa portée symbolique et sa promesse de salut. L'état de droit en dépendait¹⁷, avec toute sa portée de justice et de promesse de salut. Le fait que la démocratie républicaine avait décrété le suffrage universel en 1848, le rendant effectif seulement en 1945, lui semblait indiquer comment l'intérêt général s'était transformé en une appropriation bourgeoise et masculine du nouveau pouvoir.

L'idée même que le peuple souverain ait permis à la Révolution de cacher et dissimuler le processus effectif d'exclusion qui concernait la citoyenneté active des femmes, des étrangers, des travailleurs, considérés incapables d'incarner et exprimer de leur propre voix leur propre bien et leur propre intérêt ou celui de la communauté, ne lui semblait pas une déviation de la pensée républicaine mais elle le lisait comme une partie intégrante justement de cette pensée. Une pensée qui avait déjà tout programmé, y compris les exclusions parce qu'il avait mis à la base

17 « une représentation de la souveraineté populaire qui n'est pas identifiable au résultat de l'élection, et qui est fortement lié à la représentation symbolique » p. 47. Voir également le paragraphe dédié à Démocratie représentative et démocratie juridique. pp. 54-57

de tout « le programme » : programme éducatif, programme scolaire, programme de citoyenneté. Le *sapere aude*, le penser par soi-même de Kant, et l'autonomie qu'on enseigne dans tous les programmes de toutes les écoles, correspondait pour elle à la version correcte du programme de philosophie, qui est toujours restée proche du sacré et de sa hiérarchie, avec ses rites et toutes ses toges (Collin, 1997) et qui enseigne, au fond, à *manger à la carte*, comme elle disait, et non selon le *menu*. Et avec l'expression à la carte Collin faisait référence au *déjà fait* ou *tout prêt* que les médias proposent avec des offres auxquelles on ne peut qu'obéir et avec des propositions d'une édition, toujours prête à faire l'économie de la censure.

L'alternative qu'elle proposait n'était cependant pas la démocratie directe. En citant Robespierre qui avait déjà affirmé que la démocratie n'est pas l'état dans lequel le peuple, constamment réuni, règle tout seul toutes les affaires publiques mais la démocratie est cet état dans lequel le peuple souverain, guidé par des lois qui sont le résultat de son œuvre, fait seul tout ce qu'il peut faire et, grâce à des délégués, tout ce qu'il ne peut pas faire seul, elle montrait donc de bien savoir que la délégation ne peut pas être contournée, outrepassée parce qu'elle est nécessaire. Mais ce qui réellement ne lui semblait pas nécessaire, c'était le fait que les délégués soient choisis dans une classe politique prédéterminée et que cela devienne quelque chose de constitutif de la délégation et même de la démocratie. De cette façon elle exposait clairement la façon dont l'aristocratie de sang avait cédé la place à l'aristocratie sortie des grandes Écoles de la République. Dans les nouvelles démocraties, il n'est plus question d'assurer une bonne descendance pour le gouvernement, disait Collin, mais de pouvoir atteindre une classe, une corporation, un groupe de professionnels d'un certain genre (ceux qui sont habitués à utiliser le pouvoir), « passer à la classe successive, voilà le programme de toutes les écoles ». Si bien qu'elle disait clairement que la classe politique a fini par devenir vraiment une classe particulière, où les élus ne sont plus les représentants du peuple, de sa complexité et multiformité mais sont ceux qui sont passés à la classe successive sous le moule de l'institution et dans la confusion de toutes les tendances, qui se sont conformées à elle. Sauf quelque excentrique qui, lui aussi, passe rapidement dans la représentation de la figure alternative. Selon Collin la démocratie, née de la République, n'en épuise pas l'esprit. Parce qu'il ne s'agit pas seulement pour les politiciens et les citoyens d'avoir des relations différentes des rapports de force mais de connaître et pratiquer, des deux côtés, la limite entre la persuasion et la manipulation. Et, citant opportunément J. Rawls, elle disait que quand se présente une version très attrayante d'un point de vue intuitif de son propre sens de la justice, il est bien possible que l'autre reconsidère ses propres jugements mais non parce que on lui présente une version plus correcte de la justice (Collin, 1995, p. 54) consciente et incluant des différences- mais simplement parce que plus persuasive.

La transcendance d'une différence irreprésentable

En résumé, selon Collin, la différence bien qu'étant réelle et concrète, est irreprésentable parce qu'elle se fonde dans la généralité et qu'elle est minée par la diversité des intérêts. N'étant pas représentable et, étant donc dans l'impossibilité de la représentation démocratique, une telle différence réduit en pièces et même pulvérise la démocratie, à un tel point que, nous pourrions dire, en interprétant la pensée philosophique, la poussière qui en reste pourrait être bonne pour une urne funéraire. Mais, en suivant et développant le raisonnement de Françoise Collin, nous pouvons certainement affirmer que la démocratie se pulvérise quand, réduite à une urne ou au rite électoral, elle finit par exprimer et rendre visible seulement un bipartisme stérile dénommé occasionnellement gauche/droite, où la distinction est devenue de plus en plus obscure ou moins claire. Il s'agit en effet d'un processus dialectique où la diversité et la pluralité du peuple est le négatif, et est ce qui reste caché et non exprimé par le système représentatif. De cette façon « *la démocratie se mue en technocratie* » (Collin, 1995, p. 54).

Ni il ne s'agit, de la part des femmes, de promouvoir avec des quotas correctifs l'accès au pouvoir ; parce que, tel qu'il est structuré par la politique, à travers différents niveaux d'exercice de citoyenneté, il n'offre aucune possibilité de changement. L'idée que l'accès au pouvoir puisse permettre automatiquement tous les autres changements, était, en effet, jugée comme illusoire par Collin qui la considérait comme l'idée qui avait guidé tout le féminisme à partir du suffragisme et au-delà, dans une erreur réitérée.

Ce dont la démocratie aurait besoin, est, selon Collin, une nouvelle conception de la citoyenneté. Pour cela, il est nécessaire une claire conception qui fasse abstraction de l'idée que peut être représenté seul ce qui est homogène parce que, en effet, promu au rang de citoyen tout individu est modelé, fixé, programmé, autrement dit qu'il réponde au programme, et dans cette modélisation il renonce au propre de sa propre expérience, pour devenir une copie conforme : un individu.

Mais l'individu, disait Collin, privé de ce qui en fait une personne, est caractérisé seulement par sa propre autonomie c'est-à-dire il est caractérisé par une image quantifiable : le peuple chez qui la singularité est superflue, le capitalisme où la ressource non reconnue est malheur, l'humain chez qui la sexualisation est indifférente, et, encore plus le post humain qui, comme le totalitarisme, rend l'humanité superflue.

La présence des femmes est un démenti permanent à l'idéal de la raison autonome, pas uniquement parce que la réalité de la personne résiste à chaque

homogénéisation réalisée par la généralité¹⁸ mai aussi parce que justement le corps des femmes est porteur d'hétéronomie: un corps gravide représente non pas une, mais au moins deux visions et deux versions de l'humanité, une grande et une petite. Mais, « *la génération comme indice radical de l'irreprésentabilité* » a proliféré seulement dans la représentation symbolique artistique, dans la peinture et dans la sculpture sacrée, pas dans la politique qui s'est fondée, au contraire, sur la conception de la laïcité, de l'identité et de l'identique et, enfin, de l'égalité qui exclut de soi tout rappel à la génération ou simplement au futur d'autres générations.

Françoise Collin rêvait, avec ses continuels jeux de mots, une *démocratie altérée* : c'est-à-dire choisi et dite par l'autre, et réintégrée non pas dans les normes mais dans la pluralité des consciences. Elle aurait voulu qu'une *citoyenneté altérée, migrante et polyglotte* puisse renaître *de l'urne* et, avec une image fabuleuse, littéralement du mot fable, puisse en ressortir '*des pots et des Calebasses*' où elle était restée cachée. Et, avec cette nouvelle métaphore fantastique, elle remplaçait la citoyenneté crue et cruelle de la chasse et de la guerre avec une nouvelle citoyenneté cuite et cuisinée. Cela ressemble à une plaisanterie faite pour rire mais l'image conserve encore toute la profondeur de la référence cultivée à *Le cru et le cuit* de Claude Lévy Strauss, de qui elle tenait sa formation, et où le symbolisme du cuit indique la structure de la société, et est conçu comme un système de signes et un ensemble de relations réciproques.

Collin concluait son essai avec une ultérieure très brève boutade : une telle citoyenneté qui aurait fini par connaître l'art de cuisiner n'aurait pas pu ne pas offrir un « dîner de Babette ». Et avec ces deux mots F. Collin concluait son essai : *l'utopie commande*. C'était l'utopie, cette utopie qui avait déjà été exprimée par Karen Blixen dans le *dîner de Babette* ; c'était l'utopie d'un remerciement non pas pour les pères fondateurs de la Constitution américaine mais un remerciement pour un simple magnifique dîner préparé par une femme qui, à table, avait permis et réalisé ce que même le psaume 85 continuait seulement de promettre. Effectivement le psaume récite :

La bonté et la vérité vont se rencontrer,
la justice et la paix s'embrasseront.
La vérité germera de la terre,
et la justice regardera du haut des cieux (Salmo, 1985, p. 11-12).

18 La référence à Collin est explicite: Hannah Arendt durant toute sa recherche philosophique politique avait voulu rendre compte de l'exceptionnelle unicité de l'humain pas seulement point de vue théorique mais politique.

Les invités de Babette, au contraire, remercièrent pour le magnifique dîner ; il avait coûté une fortune, la fortune d'un symbolique *du cuit* qui donnait de la valeur aux relations réciproques. Si bien que déplaçant les temps et reconnaissant la valeur du présent ou d'un passé encore assez proche, dans la nouvelle de Karen Bixen, le psaume était cité d'une autre façon :

La bonté et la vérité se sont rencontrées,
la justice et la paix se sont embrassées
La vérité a germé de la terre,
et la justice a regardé du haut des cieux

Le temps et l'année jubilaire de la miséricorde étaient loin en 1995, quand Collin avait écrit le texte que nous avons analysé; elle n'a jamais été croyante, mais elle a toujours cru dans le savoir des femmes qui, avec une autre modalité, peut-être avec un dîner ou avec une autre raison, une raison 'altérée', considérée comme folle mais qui est tout simplement 'autre', peuvent encore réaliser une simple utopie possible : concilier justice et paix, nous rendre une vérité sans abstraction et emphase de savoirs abstraits, mais concrète, de terre, sale, boueuse et certainement vraie. Comme Babette, il peut nous être rendue une justice qui renonçant pour toujours à être en terre belliqueuse et violente, se penche du haut du ciel et nous regarde et nous nourrit.

Références

- Arendt, H. (2004). *L'Homme est-il devenu superflu ?* Paris : Odile Jacob.
- Collin, F. (1995). *L'urne est-elle funéraire?* In *Démocratie et représentation*, sous la responsabilité de Michèle Riot-Sarcey, Éditions Kimè.
- Collin, F. (1997). *Cahiers du Griffon*. Hors-Sérien. N° 3. Sarah Kofmann. Persée.
- Collin, F. (1999). *Je partirais d'un mot: le champ symbolique*. Paris : Fus Art.
- Collin, F. (2000). *Le différend des sexes: de Platon à la parité*. Paris : Pleins Feux.
- Collin, F. & Forcina, M. (1997). *La differenza dei sessi nella filosofia. Nodi teorici e problemi politici*. Lecce : Millella.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

- Dominijanni, I. (2014). *Il trucco, Sessualità e biopoliticanella fine di Berlusconi*. Roma : Ediesse.
- Todorov, T. (2014). *Les ennemis intimes de la démocratie*. Paris : Broché.
- Veauvy, C. & Azzoug, M. (2014). (dir.). *Femmes, genre, féminismes en Méditerranée « Le vent de la pensée »*. Hommage à Françoise Collin. Paris : Bouchène.

Lucien de Samosate, portraitiste et satiriste

L' *Hermotimos* et la critique anti-stoïcienne

Franck COLOTTE

Université de Luxembourg

Résumé

Le volume *Portraits de philosophes* (2008) paru aux éditions Les Belles Lettres rassemble un corpus de huit textes¹ dans lesquels Lucien - écrivain polygraphe, auteur (en grec) de plus de quatre-vingts ouvrages en prose de formes diverses (essais, discours, lettres dialogues et histoires), combinant dialogue philosophique et comédie, raille les différentes écoles philosophiques de son temps, une de ses cibles préférées étant le stoïcisme. Comme cet article tentera de le démontrer en mettant en évidence les tenants et les aboutissants de sa démarche, c'est le philosophe en général qui est visé par les attaques diverses et variées de Lucien de Samosate - célèbre pour son « rire sérieux » et satirique, créateur de formes nouvelles. Le portrait qu'il brosse de lui est une caricature répondant aux *topoi* du genre satirique : ses traits physiques sont ceux d'un personnage de comédie ; il est un manipulateur dont Lucien fustige l'imposture et la fourberie - ce dernier anathématisant par là-même la crédulité des foules.

Mots-clés : *Portraits de philosophes* ; rire sérieux ; stoïcisme ; philosophie et comédie ; *topoi* satiriques.

1 *Vie de Démonax – Banquet ou les Lapithes – Le Rêve ou le Coq – Vies de philosophes à vendre – Les Ressuscités ou le pêcheur – Sur la mort de Pérégrinos – Hermotimos – Navire ou les vœux.*

Né à Samosate sur l'Euphrate en Syrie, Lucien de Samosate (environ 117 ap. J.-C. – après 180 ap. J.-C.) est un écrivain polygraphe, auteur (en grec) de plus de quatre-vingts ouvrages en prose de formes diverses (essais, discours, lettres dialogues et histoires), la plupart de ton satirique. Il est célèbre pour son « rire sérieux » et satirique, créateur de formes nouvelles. Influencés par l'Ancienne Comédie, les dialogues de Platon et surtout les satires du cynique Ménippe, ses écrits ne cessent, avec un humour cinglant, de dénoncer les folies de son temps. Vers 160 eut lieu ce qu'on a appelé sans doute de manière excessive la conversion de Lucien : son renoncement à la rhétorique pour se consacrer à la philosophie.

Le volume *Portraits de philosophes* (textes traduits, introduits et annotés par Jacques Bompaire et Anne-Marie Ozanam), paru en 2008 aux éditions Les Belles Lettres (coll. « Classiques en poche »), rassemble un corpus de huit textes² dans lesquels Lucien, combinant dialogue philosophique et comédie, raille les différentes écoles philosophiques de son temps, une de ses cibles préférées étant le stoïcisme. En dépit de quelques nuances qui manquent souvent de subtilité et semblent empruntées de lieux communs, c'est le philosophe en général qui est visé par les attaques diverses et variées de Lucien. Son portrait est une caricature répondant aux *topoi* du genre satirique : ses traits physiques sont ceux d'un personnage de comédie ; il est un manipulateur dont Lucien fustige l'imposture et la fourberie – ce dernier anathématisant par là-même la crédulité des foules.

L'*Hermotimos* (vers 160) est un dialogue platonicien dont la question centrale constitue un enjeu très élevé : « Est-il possible de philosopher ? » – la conclusion inéluctable étant qu'il est impossible de trouver une école philosophique dont la vérité soit garantie. Dans ce « drame métaphysique » (expression de Jacques Bompaire), brosse un portrait au vitriol des stoïciens en critiquant leur orgueil démesuré, leur cupidité, leur gourmandise et surtout le contraste entre la doctrine qu'ils professent et leur comportement. Dans une telle perspective, notre communication, articulée en deux parties qui s'appellent et se complètent, analysera dans un premier temps le contenu de la charge anti-stoïcienne déployée dans ce dialogue, dans l'optique d'en dégager certaines caractéristiques typiques du personnage du philosophe tel qu'il apparaît dans les *Portraits de philosophes*. Dans un second temps, nous nous attacherons à mettre en relief la fonction du portrait satirique anti-stoïcien mis en place par Lucien : légitimer, par la négative, la véritable activité philosophique se traduisant par une posture critique à l'égard des opinions et des pratiques acceptées comme des évidences. Nous tenterons ainsi

2 *Vie de Démonax – Banquet ou les Lapithes – Le Rêve ou le Coq – Vies de philosophes à vendre – Les Ressuscités ou le pêcheur – Sur la mort de Pérégrinos – Hermotimos – Navire ou les vœux.*

de conclure notre communication en avançant l'idée selon laquelle la combinaison de l'activité littéraire de portraitiste satirique et d'adepte à la fois d'une certaine déconstruction philosophique (visant à sortir de l'aporie philosophique) et d'une remise en question épistémologique, constitue l'intérêt et la modernité de Lucien de Samosate et de son dialogue l'*Hermotimos*.

La charge anti-stoïcienne

Le dialogue intitulé *Hermotimos ou les Sectes* est, comme le précise Anne-Marie Ozanam dans son édition, l'œuvre la plus longue et sans nul doute la plus ambitieuse de Lucien de Samosate. C'est également une œuvre que l'on peut dater avec précision (vers 160 de notre ère) puisque Lucien y déclare avoir quarante ans (Ozanam, 2008, p. 319-321). Ce « drame métaphysique » est celui d'une tentative de conversion au stoïcisme que mène le personnage éponyme, Hermotimos, sympathique sexagénaire, passionné par l'étude, suivant avec enthousiasme les leçons d'un maître stoïcien très âgé, auprès de Lycinos (porteur de l'auteur), contradicteur sceptique et cynique qui s'emploie à l'envi, mais non sans subtilité, à le défaire de ses fausses illusions. L'on comprend d'emblée que ce dialogue, d'obédience platonicienne dans son contenu et son organisation formelle, relève du genre du protreptique ou discours d'exhortation à la philosophie - que Lucien de Samosate se plaît, comme à l'accoutumée, à détourner, et ce dans une double perspective polémique : d'une part, en satiriste aguerris, exercer son art subtil et vitriolé du portrait ; d'autre part, pousser son radicalisme critique jusqu'à son point extrême, et ce envers sa cible favorite, à savoir la secte stoïcienne. Or, comme le souligne Sophie Van der Meer en son article sur le protreptique en philosophie, « les protreptiques (philosophiques et non philosophiques) ont pour caractéristique commune, fondamentale et évidente, d'être des textes qui engagent à embrasser soit un mode de vie, soit une profession. Ils se présentent donc sur le mode de l'injonction ; d'autre part, ils sont introductifs et ne dévoilent pas le tout de la pratique à laquelle ils exhortent, mais renvoient à l'existence d'un cursus plus vaste, qu'ils n'exposent pas » (Van der Meer, 2002, p. 591-621 ; en particulier, p. 598). Le protreptique désigne la finalité de la philosophie sous la forme de l'« utilité » de celle-ci. Cela veut donc dire que la philosophie n'est pas un bien en soi, mais qu'elle porte à autre chose ; dans l'analogie, cette finalité apparaît comme la finalité suprême de la vie humaine, à savoir le bonheur – celui-ci pouvant revêtir des contenus variés suivant les écoles. Ces traits définitoires se retrouvent dans le dialogue de l'*Hermotimos*, œuvre abordant une question essentielle – vaut-il la peine de philosopher ? –, posée dans le contexte de la pensée stoïcienne (dont Hermotimos est un adepte

fervent), et qui traverse toute l'histoire de la philosophie occidentale (d'Aristote à Hegel), et ce jusqu'à nos jours. L'enjeu est par conséquent très grave : il ne s'agit pas, comme chez Platon, de s'en prendre à la rhétorique ou à la sophistique ; « ce qui est remis en question, c'est la capacité même de philosopher » (Ozanam, 2008, p. 320). En affirmant avec force qu'il est impossible de trouver une école philosophique dont la vérité soit garantie, Lucien s'en prend précisément au choix d'une école déterminée – comme en témoigne le terme grec « haireisis » qui désigne le choix, l'adhésion passionnée et exclusive. Or c'est précisément la vanité et l'impossibilité de l'adhésion passionnée et exclusive que Lucien de Samosate cherche à démontrer, ce qui ne correspond nullement à une négation de l'acte de philosopher, essentiel s'il en est : « Je ne dis pas qu'il ne faut pas philosopher. Voici ce que j'affirme : puisque nous le devons, et que les routes prétendant chacune mener à la philosophie et à la vertu sont si nombreuses, nous ne savons quelle est la véritable » (Ozanam, 2008, p. 407, § 52). L'on pourrait affirmer, comme le fait Robert Joly dans son article portant sur la réfutation des analogies dans l'*Hermotime* de Lucien, qu'« esprit critique redoutable, adversaire du dogmatisme philosophique et de quelques thèmes religieux qui ont survécu au paganisme, Lucien s'est trouvé, depuis sa propre époque, marginalisé dans une minorité mal pensante et il l'est resté, en fait, jusqu'à nos jours » (Joly, 1981, p. 417-426 ; en particulier, p. 426). En effet, ne serait-ce qu'en raison de la forme de l'argumentation réfutative qui s'y trouve pratiquée, et du personnage « socratique » de Lycinos, l'on comprend aisément que l'*Hermotimos* est bien l'œuvre d'un auteur adepte de l'idée d'un défilé satirique de figures d'autorité intellectuelle : n'imagine-t-il pas dans *Vies de philosophes à vendre* Zeus et Hermès mettant en vente les « vies » des philosophes de toutes sectes ? (Ozanam, 2008, p. 155-203). Dans ce dialogue, Lucien s'imagine faire commerce non pas des philosophes eux-mêmes, mais « des comportements, souvent caricaturaux, qu'ils ont inspirés » (Ozanam, 2008, p. 155). Il est intéressant de noter que le huitième philosophe à être vendu est le stoïcien Chrysippe vertement tourné en dérision par Lucien, qui raille le goût de cette école pour les syllogismes, son jargon compliqué, son orgueil et la cupidité de ses enseignants.

Dans le deuxième chapitre de l'*Hermotimos*, Lucien rappelle que « la vertu a 'construit sa maison à l'écart', comme dit Hésiode [*Les Travaux et les jours*, 289]. Le sentier qui y conduit est long, escarpé et rude : il coûte beaucoup de sueur aux voyageurs » (Ozanam, 2008, p. 325). Au chapitre 14, Lycinos-Lucien pose la question insidieuse de savoir s'il n'existe qu'un seul chemin qui conduit à la philosophie, celui des stoïciens : « Alors dis-moi : y a-t-il une seule route qui conduise à la philosophie, celle que vous suivez, vous, les Stoïciens ? ou est-vrai, comme je l'ai entendu dire, qu'il y a également plusieurs autres philosophes ? »

(Ozanam, 2008, p. 325). Cette question introduit un thème essentiel, longuement développé à partir du chapitre 22 en une géographie : la Vertu est un État-citadelle, « une cité dont les citoyens sont heureux » – eux qui « vivraient dans la paix et l’harmonie », mais dont on ne connaît pas la route. Il ne saurait en effet exister qu’une seule vraie route et beaucoup de gens prétendent la connaître, mais elle est chaque fois différente : « Et pourtant les gens prétendent qu’elles conduisent toutes à la cité, bien que celle-ci soit unique, alors qu’elles mènent dans les directions les plus opposées » (Ozanam, 2008, p. 355-363). Lycinos invite ainsi Hermotimos à se représenter la vertu comme une belle cité dont les citoyens sont heureux, sages, courageux, tempérants, justes et « à peine inférieurs aux dieux », une cité d’où le vice est exclu, et où l’on vit dans l’harmonie et dans la paix. Or, dans la mesure où pour celui qui veut en devenir le citoyen se pose la délicate question de la « distance » et du chemin qui permet d’y parvenir, Hermotimos est invité, au fil des réfutations de son contradicteur, à adopter une posture de recul permettant de remettre en question l’idée selon laquelle une seule secte philosophique – le stoïcisme – constitue la voie royale vers cette la Cité-Vertu. Ce dernier, résigné à l’idée qu’il faut passer par toutes les philosophies, avance, au chapitre 54, l’idée selon laquelle il n’est pas nécessaire de passer vingt ans à apprendre une philosophie ; on peut la juger sur quelques principes, de même que Phidias, « ayant vu seulement une griffe de lion, en déduisit la taille de l’animal entier, qu’il reproduisit en prenant la griffe pour échelle » (Ozanam, 2008, p. 409). Lycinos, quant à lui, réfute cette assertion en arguant du fait que si Phidias n’avait jamais vu de lion auparavant, il n’aurait pu reconnaître le lion à sa griffe, pas plus qu’Hermotimos ne reconnaîtrait une main d’homme sans connaître l’homme par avance : « Quel rapport, en effet, avec notre sujet ? Phidias et toi n’aviez aucun moyen de reconnaître les parties si vous ne connaissiez pas le tout, homme ou lion. Il en va de même en philosophie, pour les Stoïciens par exemple : comment peux-tu voir le reste de leurs enseignements en te fondant sur un seul élément ? Comment peux-tu affirmer que ces autres enseignements sont beaux ? Tu ne connais pas le tout dont ils font partie » (Ozanam, 2008, p. 411). Et de poursuivre : « (...) Mais pour savoir qui dit vrai, il ne suffit pas d’un moment de la journée : il faut bien des jours. Sinon pourquoi aurait-on écrit des centaines ou des milliers de livres sur ces sujets pour démontrer, je crois, la vérité de ces petits détails qui te semblent faciles et vite appris ? » (Ozanam, 2008, p. 411-413).

S’ajoutent à cela d’autres critiques fustigeant les stoïciens et uniquement eux, malgré la précaution oratoire prise par Lycinos au paragraphe 85 : « Tout ce que j’ai dit, mon très cher ami, ne pense pas que je l’aie dirigé contre Portique, animé par une haine particulière contre les Stoïciens » (Ozanam, 2008, p. 457).

Cette sorte de synecdoque particularisante (« pars pro toto » en latin) est, sous la plume de Lucien, un artifice argumentatif destiné à dissimuler le fait que Lycinos adresse différentes critiques – de nature comportementale ou éthique – aux seuls Stoïciens, qui constituent une de ses cibles favorites, et qu’il portait au vitriol. Comme nous le constatons au paragraphe 79, ces derniers se complaisent dans les syllogismes et les apories, ce qui rattache leur activité et leur approche philosophiques à celles du sophiste – dont une des caractéristiques est la fourberie : il est un manipulateur qui enferme les gens dans des arguments irréfutables (Ozanam, 2008, p. 449). Il est remarquable que, dans ce contexte, le terme de « sophiste », qui s’inscrit dans une longue tradition de diatribe, renvoie au final aux mêmes reproches que l’on peut lire dans les dialogues platoniciens. Dans les définitions étymologiques des philosophes de cette époque, l’on a diverses approches, la première parle de « sophrosunê » (sagesse mesure/modération) et une autre de « sophia » (sagesse savoir) – les sophistes enseignant surtout la sagesse savoir. Le terme « sophiste » a ainsi acquis une connotation péjorative au cours de l’histoire de la philosophie : les sophistes ont souvent été « les penseurs maudits », condamnés comme faux philosophes, comme imposteurs. Ils sont les premiers éducateurs du peuple, dérangeants en cela qu’ils ne respectent pas les règles académiques. On peut dire d’une certaine façon qu’ils sont les précurseurs des professeurs de philosophie, puisqu’ils se faisaient rémunérer pour leurs services. Ces critiques ne sont pas sans rappeler celles que leur adressait déjà Aristote dans son *Éthique à Nicomaque* : « De plus, l’argument trompeur prêté aux sophistes est embarrassant. Ils veulent en effet établir des paradoxes en réfutant leurs adversaires pour faire preuve d’habileté et lorsqu’ils y arrivent, l’inférence produite devient embarrassante, car la pensée se trouve alors liée : elle souhaite ne pas en rester là, parce que la conclusion ne lui plaît pas, mais n’est pas en mesure de progresser faute de pouvoir résoudre l’argument » (Aristote, 2014, p. 2126). Lycinos ajoute par ailleurs que les stoïciens négligent leur corps pour courir après son ombre ; il emploie également l’image très symbolique du serpent et de sa mue, les accusant de délaisser le premier au profit de la seconde (Ozanam, 2008, p. 451). Cette image signifie clairement qu’ils s’attardent aux apparences, aux mouvances inessentiels, et qu’ils négligent l’objet fondamental de leur étude : Lycinos dit de même qu’ils négligent les fruits car ils perdent leur temps à observer l’écorce ! À cela s’ajoute le fait qu’ils se font rémunérer leurs leçons, ce que pointe Lucien dans le passage suivant : (s’agissant du vieux maître d’Hermodimos) « il réclamait son salaire à l’un de ses élèves, et s’emportait, disant que la date fixée était passée et qu’il était en retard pour sa dette dont il aurait dû s’acquitter seize jours plus tôt, le dernier jour du mois, comme convenu » (Ozanam, 2008, p. 451). Il est aisé de conclure que Lucien fustige la cupidité des stoïciens-sophistes, notamment

la pratique du prêt à intérêt (Ozanam, 2008, p. 351). En plus d'être animés d'une immodestie confinant parfois à un orgueil démesuré, ils font preuve d'un comportement déviant, en premier lieu sur le plan raisonnememental et langagier, ce qui conduit leur interlocuteur à une aporie. Comme l'on sait, l'aporie (du grec *απορία*, « absence de passage ») est un raisonnement conduisant à un problème insoluble et inévitable, et, dans le domaine de la rhétorique, à un doute, souvent feint (*dubitatio*). À cela s'ajoute la dimension proprement humaine et sociale dans la mesure où le maître d'Hermetimos est « coléreux », « mesquin », « querelleur » et « amateur de plaisirs » (Ozanam, 2008, p. 451). Or c'est de ces vices que Lycinos veut guérir son interlocuteur, et ce d'autant plus qu'il relève un contraste flagrant entre la doctrine stoïcienne et le comportement de ses sectateurs. En définitive, Lucien semble détourner le genre littéraire de la diatribe (du grec ancien *διατριβή*, « conversation (philosophique) ») – pratiqué notamment par les stoïciens – dont la visée est morale et la forme souvent polémique et violente, à des fins satiriques : l'auteur se fait à la fois portraitiste et satiriste, ces deux activités lui permettant d'anathématiser les stoïciens, qui ne sont que des imposteurs. Dans sa version lucianesque, la parénèse procède par la négative, elle est une pédagogie du contre-exemple s'appuyant non seulement sur des *topoi* ancrés dans les représentations collectives, mais encore sur la volonté délibérée de procéder à une (re)conversion philosophique (celle d'Hermetimos), faute de quoi la philosophie ne serait qu'une impasse de la pensée incapable de procurer à l'interlocuteur de Lycinos ce qu'il recherche : s'approcher du bonheur (*eudaimonia*).

Légitimation de l'activité philosophique

La charge anti-stoïcienne de l'*Hermetimos*, sous-tendue par un dispositif portraitistique et satirico-parénétiq, soulève une autre question cruciale, celle des enjeux de l'armature argumentative mise en place dans un dialogue qui, de prime abord, en arrive à remettre en question la capacité même de philosopher dans la mesure où il est impossible de trouver une école philosophique dont la vérité soit garantie. Il ressort en effet des analyses précédentes que la démarche même de l'enquête philosophique est faussée, voire pervertie, par la dénaturati argumentative et éthique qu'elle subit de la part des stoïciens-sophistes dont le portrait a montré au grand jour leurs vices divers et variés, qui sont autant d'obstacles dans le processus d'établissement de la vérité, source de bonheur. Or, comme l'on sait, l'enquête philosophique est ce qui permet de rechercher la vérité et d'avoir pour idéal la connaissance (Platon et Aristote enquêtaient déjà philosophiquement !). Cette dernière a beaucoup à gagner à comprendre ce mécanisme de va-et-vient qui s'opère en permanence entre des croyances que nous

pensons être vraies, et suffisamment justifiées, et les doutes que nous pouvons avoir à l'égard de ces croyances. Le deuxième élément, et non des moindres, est qu'une enquête remet en cause une forme d'idéal classique de la connaissance comme s'appuyant sur l'infailibilité, ou sur des certitudes dogmatiques, ou encore sur certains principes de nécessité et d'apodicticité – pour employer un terme kantien. Dans un style plus « socratique », elle consiste en le fait que nous devons en permanence essayer de nous assurer que les croyances que nous avons correspondent bien à ce qui est. Une approche de la connaissance qu'on pourrait qualifier de « faillibiliste » est donc nécessaire.

Or, l'objectif de Lucien consiste à légitimer l'activité philosophique, et ce malgré les entraves aporétiques et les dérives syllogistiques qui caractérisent, dans sa représentation lucianesque, le *modus operandi* stoïcien. À cela s'oppose l'acte philosophique garant de vérité et de bonheur qui s'appuie sur une lente digestion et innutrition des expériences philosophiques que le *progreadiens* sur la voie de la sagesse peut capitaliser auprès d'écoles philosophiques différentes : « Elle dit que nous devons consacrer à cet examen un temps considérable, tout considérer, et choisir sans nous presser, lentement, en multipliant les observations » (Ozanam, 2008, p. 423). Cette démarche, qu'il ne faut en rien négliger selon Lycinos (Ozanam, 2008, p. 345), constitue même la condition sine qua non de toute spéculation philosophique fondée sur l'idée selon laquelle toute démarche philosophique impose de renoncer au savoir dogmatique et de pratiquer la confrontation des doctrines et des points de vue. L'acte philosophique se veut une démarche cognitive construite s'appuyant sur l'analyse et la comparaison, et non pas se fonder uniquement « sur l'extérieur » comme cela peut être le cas de l'observation de statues : que peut-on ainsi percevoir de ce qui se passe dans l'âme si l'on juge sur la surface, de l'extérieur ? Or, Hermotimos poursuit assidûment les leçons de son maître dans le but d'améliorer sa propre pensée, ce qui ne peut se faire que par une pratique saine de la philosophie, et ce d'autant plus qu'originellement - comme le montre la fable que reprend Lycinos dans sa démonstration -, l'homme, fabriqué par Héphaïstos, souffre d'un certain handicap : ne pas avoir de « fenêtres sur la poitrine, afin qu'en les ouvrant, chacun puisse savoir ses volontés et ses intentions, et s'il mentait ou disait la vérité » (Ozanam, 2008, p. 355). Un tel dispositif dans l'architecture humaine permettrait de voir « non seulement les volontés et les pensées de chacun, mais encore s'il est bon ou mauvais ». Dans une terminologie plus proche de nous, l'on pourrait dire qu'une telle approche constitue un effort pour prendre conscience de soi-même, de son « être-au-monde » et de son « être-avec-autrui » selon la formule de Pierre Hadot (Hadot, 1995, p. 415), un effort aussi pour « rapprendre à voir le monde » comme disait Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1945, p. XVI).

Cela permet aussi de développer d'autres qualités fondamentales telles que le sens critique, la faculté de juger, l'acuité intellectuelle, la rigueur et l'intégrité de la pensée (Ozanam, 2008, p. 423).

Malgré l'assertion péremptoire et dramatisée de l'inaccessibilité de la philosophie pour l'homme – « la philosophie est impossible et inaccessible à un être humain » (Ozanam, 2008, p. 429) –, Lucien fait, par l'intermédiaire de plusieurs métaphores remarquables, une déclaration d'amour à la philosophie. L'impossibilité réside dans le choix d'une école déterminée, mais la pratique de la philosophie est une nécessité en soi : « Je ne dis pas qu'il ne faut pas philosopher (...) nous le devons » déclare Lycinos au paragraphe 52 (Ozanam, 2008, p. 407). À cela s'ajoute la métaphore de la jarre qui, à l'instar de la philosophie, ne s'épuise jamais : « Plus tu puises, plus elle abonde, comme dit le proverbe » (Ozanam, 2008, p. 419). Il est également important de souligner l'importance du principe d'action : « Tu n'as pas encore compris, je crois, que la vertu réside dans l'action, c'est-à-dire dans la pratique de la justice, de la sagesse et du courage » (Ozanam, 2008, p. 449). Les principes probabilistes de la philosophie, telle que l'envisage Lucien dans l'*Hermotimos*, sont ainsi posés. Rappelons quelques données du problème : les stoïciens sont pris au piège de leur propre dogmatisme dont ils ne sauraient satisfaire toutes les exigences, contraignent le philosophe au mensonge - lorsqu'il profère des syllogismes dont les prémisses sont sujettes à caution - ou bien à l'aphasie, quand celui-ci prend conscience que surgissent sans cesse de nouvelles objections contre ses démonstrations dialectiques et qu'il ne peut *de facto* accéder à des certitudes dans sa connaissance du monde. À cela s'oppose le probabilisme, qui est à la fois l'exercice d'un virtuose qui jongle avec les concepts stoïciens et une « phénoménologie de la vérité » (Robin, 1938, p. 167), rendant possible l'action dans un monde où la réalité ne nous est pas connue. C'est le point précis où la critique du stoïcisme se transforme en une esquisse d'une sagesse nouvelle. En bon pédagogue, Lucien se revendique comme garant de la méthode issue de Socrate consistant à parler « pour et contre » les philosophes pour tenter de découvrir la vérité, qu'on ne peut prétendre atteindre avec certitude mais qu'on appréhende assez dans quelques représentations pour les juger « probables ». En s'adressant à *Hermotimos*, il ne s'érige pas en modèle dogmatique, mais en chercheur de probabilités morales (dans la conduite d'un individu) envisagées à l'aune de courants philosophiques différents et sous-tendues par une méthode éducative fondée sur l'idée de faire accepter un objet et un comportement nouveaux à son interlocuteur. Il met ainsi en place la perspective d'une philosophie et d'une pédagogie de l'action. Instrument au service de la persuasion, la méthode probabiliste que Lucien met en avant, permet non seulement à la parole de devenir un moyen opérationnel s'adaptant à toute situation, mais encore d'élaborer toute

une « casuistique » pour peser, selon chaque circonstance, ce qui est vraiment conforme au Bien et au Vrai ou ce qui lui ressemble vraiment. De cette manière, il peut faire émerger la vérité à travers la confrontation de différentes positions philosophiques. Le dialogue de l'*Hermetimos* met par conséquent en relief d'un côté un art subtil, imagé et combatif du portrait satirique dans lequel Lucien excelle ; de l'autre, il constitue un hymne à la pratique d'une philosophie dégagée de ses apories et de ses syllogismes qui permet, par-delà le choix d'une école philosophique déterminée, une saine recherche de la vérité, une accession facilitée et pérenniable au bonheur, une mise en action des concepts de justice, de sagesse et de courage - et ce malgré le rejet final de la philosophie au paragraphe 86, proféré par un Hermetimos soucieux de s'écarter des philosophes « comme on fuit les chiens enragés ». Artifices littéraires et démarche philosophique se combinent au sein d'un dialogue qui, pour être un « drame métaphysique », n'en demeure pas moins une formidable machine spéculaire et spéculative donnant envie de se lancer sur les chemins de la philosophie.

Références

- Aristote, (2014). *Éthique à Nicomaque* (1146 a). In *Œuvres complètes* (sous la direction de Pierre Pellegrin). Paris : Flammarion.
- Hadot, P. (1995). *Qu'est-ce que la philosophie antique ?* Paris : Gallimard.
- Joly, R. (1981. Tome 50, fasc. 1-2). « La réfutation des analogies dans l'*Hermetimos* de Lucien ». In *L'Antiquité classique*. Revue interuniversitaire d'études classique.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard / NRF.
- Ozanam, A.-M. (2008). *Portraits de philosophes*. Paris : Les Belles Lettres.
- Robin, L. (1938). *La Morale antique*, Paris : Félix Alcan.
- Van der Meer, S. (juillet-décembre 2002. Tome 115). « Le protreptique en philosophie : essai de définition d'un genre ». In *Revue des Études Grecques*.

Tableaux normands : un regard impressionniste dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

Emilio CAMPAGNOLI

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

Résumé

La partie « Nom de pays : le pays » dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* se passe en Normandie. Quelle est son importance et quel rôle assume-t-elle dans l'œuvre ? Nous examinerons des passages de certains écrits de Proust et des extraits de la critique proustienne concernant ce sujet. L'objectif est de faire émerger les impressions que cette terre évoque dans l'œuvre proustienne.

En réalité, la Normandie de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* peut être considérée comme une galerie d'art : un véritable musée d'œuvres impressionnistes représentant les paysages normands. Certains personnages même du roman sont présentés à travers une sorte de regard impressionniste. Pouvons-nous donc parler de Proust comme écrivain impressionniste ?

Dans la partie centrale de notre étude, nous analyserons trois tableaux littéraires tirés de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : la description de la Gare Saint Lazare (JFF, p. 6), trait d'union entre Paris et la Normandie, la description d'une falaise normande (JFF, p. 254-255) et la description du Port de Carquethuit (JFF, p. 192-193). Ces passages seront analysés et comparés respectivement à trois tableaux de Monet : *La Gare Saint-Lazare*, Claude Monet, 1877, (Musée d'Orsay), *L'Aiguille et la falaise d'Aval*, Claude Monet, 1885, (Massachusetts Musee Giverny) et *Bateaux dans le port de Honfleur*, Claude Monet, 1866, (Musée Marmottan Monet).

Nous présenterons enfin les résultats des analyses des significations des lieux dans les transpositions littéraires et figuratives « impressionnistes » de Proust et Monet.

Mots-clés : Proust ; Normandie ; Impressionnisme ; Monet ; Littérature ; Peinture ; Art.

Proust et la Normandie

Qu'est-ce que c'est la Normandie pour Proust ? La partie « Nom de pays : le pays » dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* se passe en Normandie. Quelle est son importance et quel rôle assume-t-elle dans l'œuvre ?

Dans *Choses Normandes*, Proust affirme déjà au début du texte : « Mais j'envis, et, si je les connais, je visite souvent ceux dont la campagne est voisine de la mer, est située au-dessus de Trouville, par exemple. J'envis celui qui peut passer l'automne en Normandie, pour peu qu'il sache penser et sentir » (Proust, 2012, p. 133).

À partir de ces lignes, nous comprenons tout de suite l'intérêt que Proust nourrit pour cette région. Nous constatons l'union entre terre et mer résumée par l'essence même de la Normandie et la dernière phrase renvoie au monde de l'art, comme si n'importe qui pouvait devenir un artiste en Normandie, quel qu'un capable de penser, de sentir et de saisir le langage de la nature du paysage normand.

La Normandie d'À la Recherche du temps perdu est un endroit qui se trouve à mi-chemin entre la réalité et l'art. C'est précisément le point qui nous intéresse le plus. Grâce à une série de tableaux littéraires et artistiques, nous tâcherons de découvrir l'essence et la nature de la Normandie dans le roman *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* à travers les yeux de deux passionnés de cette région : Proust et Monet. Nous nous pencherons sur certains sujets normands du roman et nous les comparerons aux mêmes sujets, ou à des sujets analogues, observés du point de vue de Monet. Le fil rouge sera la recherche de l'impression : l'impression transmise par les mots de l'écrivain et par la peinture de l'artiste pour décrire le paysage normand. Quel côté l'emportera-t-il sur la représentation de cette terre ? Le côté du réel et du vrai ou plutôt celui de l'impression et du rêve ?

Dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, le professeur Pierre-Louis Rey parle de la Normandie de Proust : « Elle est le lieu de ses deux séjours à la mer (JFII et SGII). Que le premier été soit celui où il découvre non seulement une forme de mondanité balnéaire (casino, promenades sur la digue, courses de régates), mais aussi les secrets de la peinture, était dans l'ordre des choses : depuis Boudin et Monet, l'élégance de la Côte Fleurie a servi la « modernité » (au sens baudelairien) de la peinture, et l'horizon de la Manche, où s'estompe facilement la démarcation entre la mer et le ciel, est propice à un art qui accorde à l'impression la primauté sur l'intelligence » (Rey, 2014, p. 694-695).

À l'ombre des jeunes filles en fleurs est surtout une exposition d'art représentant la beauté normande. Les passages descriptifs sont de véritables tableaux. En lisant ce livre, c'est comme si nous nous promenions le long d'un couloir d'un musée consacré à la Normandie. Nous passons d'une image à l'autre en découvrant, ainsi, les caractéristiques du paysage normand et très souvent, il s'agit d'une exposition de peinture impressionniste. Comme Pierre-Louis Rey le rappelle, nous sommes face à un art qui accorde à l'impression la primauté sur l'intelligence.

La Normandie est une région où trois éléments se mélangent : la mer, le ciel et la terre. Elle est le début et la fin du monde, une frontière entre l'univers terrestre et l'univers marin, un carrefour imaginaire entre pays lointains et exotiques comme l'Orient, la Perse et le Liban. En même temps, Balbec est un endroit très concret, fréquenté par la société des stations thermales et balnéaires, une sorte de 21^e arrondissement de Paris. Mais Balbec est à nouveau une ville fictive où la réalité est altérée par rapport à la réalité parisienne, encore une fois une impression : « [...] que ma disposition à me mettre à la place des gens et à recréer leur état d'esprit me faisait situer non à leur rang réel, à celui qu'ils auraient occupé à Paris par exemple et qui eût été fort bas, mais à celui qu'ils devaient croire le leur, et qui l'était à vrai dire à Balbec où l'absence de commune mesure leur donnait une sorte de supériorité relative et d'intérêt singulier » (Proust, 1988, p. 44).

La Normandie impressionniste

Dans une conférence du CRP le 20 février 2019, le professeur Luc Fraisse a affirmé que Proust n'est pas un écrivain impressionniste mais plutôt qu'il manipule parfois l'impressionnisme. Si nous considérons cette théorie, l'un des romans où Proust manipule le plus ce courant artistique est *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

Dans le roman, nous rencontrons, plusieurs fois, des descriptions impressionnistes, dans lesquelles nous voyons comme la nature assume tout spontanément un côté artistique : « Et si, sous ma fenêtre, le vol inlassable et doux des martinets et des hirondelles n'avait pas monté comme un jet d'eau, comme un feu d'artifice de vie, unissant l'intervalle de ses hautes fusées par la filée immobile et blanche de longs sillages horizontaux, sans le miracle charmant de **ce phénomène naturel et local qui rattachait à la réalité les paysages que j'avais devant les yeux**, j'aurais pu croire qu'ils n'étaient qu'un choix, chaque jour renouvelé, **de peintures qu'on montrait arbitrairement dans l'endroit où je me trouvais** et sans qu'elles eussent de rapport nécessaire avec lui » (Proust, 1988, p. 62). « J'avais plus de plaisir les soirs où un navire absorbé et fluidifié

par l'horizon apparaissait tellement de la même couleur que lui, **ainsi que dans une toile impressionniste**, qu'il semblait aussi de la même matière, comme si on n'eût fait que découper sa coque et les cordages en lesquels elle s'était amincie et filigranée dans le bleu vaporeux du ciel » (Proust, 1988, p. 162). « Au fur et à mesure que **la saison s'avança changea le tableau** que j'y trouvais dans la fenêtre » (Proust, 1988, p. 160). « Pendant les longs après-midi, la mer n'était suspendue en face d'eux que **comme une toile d'une couleur agréable** accrochée dans le boudoir d'un riche célibataire [...] » (Proust, 1988, p. 41).

Au contraire, il peut arriver que ce soit le Narrateur qui recherche ce côté artistique dans la nature : « Si bien que **je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre** pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et **en avoir une vue totale et tableau continu** » (Proust, 1988, p. 16).

Ces lignes ont été commentées par le professeur Luzius Keller et il affirme qu'il ne s'agirait pas d'une description impressionniste mais plutôt d'un collage cubiste : « Il n'utilise pas "rentoiler" dans le sens propre de "remplacer la toile usée par une toile nouvelle" mais au sens de "coller". Son *Soleil levant* n'est pas un tableau impressionniste, mais un collage cubiste. Quoi qu'il en soit, comme la description de la gare Saint-Lazare au départ du voyage vers Balbec ou comme la jeune fille que le héros rencontre à Balbec, Albertine, la "petite Simonet", qui recèle en son nom de famille le nom du grand impressionniste, le *Soleil levant* de Proust reste un hommage à Monet » (Keller, 2012, p. 166).

Keller parle de collage cubiste mais il ajoute quand même que cette partie concernant la gare Saint-Lazare et le voyage en train vers la Normandie est un hommage au peintre Claude Monet, présent déjà dans le nom de famille d'Albertine. Par conséquent, la référence à l'impressionnisme est incontournable. « **Je désirais vivement aller retrouver dans la réalité** ce qui m'exaltait si fort et j'espérais que le temps serait assez favorable pour voir du haut de la falaise **les mêmes ombres bleues que dans le tableau d'Elstir** » (Proust, 1988, p. 256).

Le Narrateur espère retrouver dans la nature les mêmes tonalités et les mêmes effets qu'il voit dans le tableau d'Elstir. Il recherche un lien entre la réalité de la nature et la fiction de l'art. « Il m'arriva d'acheter une branche de pommier [...] de chaque côté, en surplus, un seyant bouton rose ; je le regardais, je les faisais poser sous ma lampe – si longtemps que j'étais souvent encore là quand l'aurore leur apportait la même rougeur qu'elle devait faire en même temps à Balbec – **et je cherchais à les reporter sur cette route par l'imagination, à les multiplier, à les étendre dans le cadre préparé, sur la toile toute prête de ces clos dont je savais**

le dessin par cœur – et que j’aurais tant voulu, qu’un jour je devais revoir – au moment où avec la verve ravissante du génie, **le printemps couvre leur canevas de ses couleurs. Avant de monter en voiture, j’avais composé le tableau de mer que j’allais chercher**, que j’espérais voir avec le « soleil rayonnant », et qu’à Balbec je n’apercevais que trop morcelé entre tant d’enclaves vulgaires et que mon rêve n’admettait pas, de baigneurs, de cabines, de yacht de plaisance » (Proust, 1988, p. 67).

Dans ce dernier extrait, nous retrouvons plusieurs possibilités d’apercevoir l’art. Au début, l’art se forme à partir de la beauté et des couleurs de la branche de pommier, qui grâce à la lumière et à l’imagination deviennent les tons de l’aurore de Balbec et dont le Narrateur peint une toile dans sa tête. En même temps, il espère revoir cette toile en vrai, peinte par les couleurs du printemps. Il avait déjà créé son propre tableau de la mer de Balbec.

Ou encore, le Narrateur parle du paysage en partant directement d’un tableau : « **Dans un tableau pris de Balbec** par une torride journée d’été, un rentrant de la mer semblait, enfermé dans des murailles de granit rose, n’être pas la mer, laquelle commençait plus loin. La continuité de l’océan n’était suggérée que par des mouettes qui, tournoyant sur ce qui semblait au spectateur de la pierre, humaient au contraire l’humidité du flot » (Proust, 1988, p. 195).

Le Narrateur utilise la métaphore de l’art et du tableau pour décrire également des personnes. Ainsi, nous voyons que la bande des jeunes filles et surtout Albertine deviennent les protagonistes de ces passages picturaux : « Je rentrais en pensant à cette matinée, en revoyant l’éclair au café que j’avais fini de manger avant de me laisser conduire par Elstir auprès d’Albertine, la rose que j’avais donnée au vieux monsieur, tous ces détails choisis à notre insu par les circonstances et qui composent pour nous, en un arrangement spécial et fortuit, **le tableau d’une première rencontre. Mais ce tableau, j’eus l’impression de le voir d’un autre point de vue, de très loin de moi-même**, comprenant qu’il n’avait pas existé que pour moi [...] » (Proust, 1988, p. 229). « Cela ne m’empêchait pas de prendre à les écouter quand elles me parlaient autant de plaisir qu’à les regarder, à découvrir dans la voix de chacune d’elles un tableau vivement coloré » (Proust, 1988, p. 261). « Quand je causai avec une de mes amies, **je m’apercevais que le tableau original**, unique de son individualité, **m’était ingénieusement dessiné**, tyranniquement imposé, aussi bien **par les inflexions de sa voix que par celles de son visage** et que c’étaient deux spectacles qui traduisaient, chacun dans son plan, la même réalité singulière » (Proust, 1988, p. 261-262).

Dans ce passage, les voix des jeunes filles et les traits de leurs visages deviennent les éléments d'un tableau. Le champ sonore se transforme en art visuel, nous sommes face à un changement d'état physique. Davide Vago, chercheur en littérature française, a parlé, lors de sa conférence du CRP du 13 mars 2019, d'isotopies croisées de la musique et de la peinture et du chromatisme de la voix. La voix renvoie à un ton coloré, comme dans un poème symboliste de Baudelaire ou de Rimbaud. Les inflexions de la voix (champ sonore) et les traits du visage (champ visuel) produisent la même réalité singulière, à savoir, un tableau original. « **Tout d'un coup dans l'Albertine réelle**, celle que je voyais tous les jours, que je croyais pleine de préjugés bourgeois et si franche avec sa tante, **venait de s'incarner l'Albertine imaginaire**, celle par qui, quand je ne la connaissais pas encore, je m'étais cru furtivement regardé sur la digue, celle qui avait eu l'air de rentrer à contrecœur pendant qu'elle me voyait m'éloigner » (Proust, 1988, p. 284).

Dans ce dernier extrait, nous relevons les deux dimensions du personnage d'Albertine : tout comme la Normandie, Albertine a un côté réel et un côté imaginaire, les deux dimensions se mélangent et encore une fois, comme pour la peinture impressionniste, comme pour la Normandie, toutes les frontières, les lignes de démarcation, les limites et les contours disparaissent.

Tous ces passages nous présentent la Normandie comme une terre des arts et des impressions. Dans le roman, cette région devient une réalité rêvée et en même temps, un rêve réel.

Tableaux normands : Deux impressionnistes dans la même terre

Giuliana Giulietti explique, dans son livre « Proust e Monet. I più begli occhi del XX secolo », l'importance de l'impression pour les deux auteurs : « Proust et Monet partageaient l'idée que l'impression est l'essence de l'œuvre d'art, ce dont il faut partir pour déchiffrer et exprimer le rapport de tout artiste avec l'univers où il vit : le ciel, la terre, les eaux, les êtres et les choses » Giulietti, 2011, p. 14).

Et encore, toujours dans le même livre, Giuliana Giulietti souligne le lien entre Proust et Monet représenté par la figure du peintre Elstir : « Cette partie de la formation artistique de Proust, marquée par l'influence de Monet, est présentée dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* à travers la rencontre du narrateur avec Elstir, le grand peintre impressionniste dispensateur de rares plaisirs et de "leçons d'intelligence" » (Giulietti, 2011, p. 80).

LA GARE SAINT-LAZARE (Proust, 1988, p. 6, de *Malheureusement jusqu'à Croix*).

Proust nous décrit la Gare Saint-Lazare de Paris. L'écrivain est attiré par la modernité : les gares et la locomotive, tout comme les impressionnistes. Comme eux, encore une fois, il présente une description impressionniste du sujet. Il ne s'attarde pas dans la représentation des détails techniques de la gare ou des trains, il préfère transmettre une émotion, un mélange de sensations opposées. La gare est à la fois un lieu merveilleux et tragique, un endroit où s'accomplit le miracle du voyage moderne, d'où l'on accède au mystère, un antre empesté, un scénario d'actes terribles et solennels et ces actes peuvent être aussi bien un départ d'un train que l'érection de la Croix comme s'il s'agissait de deux actions analogues et de la même portée. Bien que située à Paris, la Gare Saint Lazare fait partie, en tout état de cause, de notre série des tableaux normands. Le narrateur s'y rend pour aller chercher son train de Balbec et cette gare représente encore aujourd'hui le lien entre la capitale française et les plages normandes.



Figure 1 : Monet, C., (1877), *La Gare Saint-Lazare*.

Huile sur toile, H. 75 cm, L. 104 cm

Grand Palais (Musée d'Orsay), Paris.

« En 1877 [...] Claude Monet demande l'autorisation de travailler dans la gare Saint-Lazare [...]. C'était, en effet, le lieu idéal pour qui recherchait les effets changeants de la luminosité, la mobilité du sujet, les nuages de vapeur et un motif radicalement moderne. S'ensuit une série de peintures avec des points de vue différents dont des vues du vaste hall. Malgré l'apparente géométrie de l'architecture métallique, ce sont bien les effets colorés et lumineux qui prévalent ici plutôt que l'attachement à la description détaillée des machines ou des voyageurs. Certaines zones, véritables morceaux de peinture pure, aboutissent à une vision quasi abstraite¹ ».

Monet est également attiré par le côté moderne du sujet et nous ne retrouvons pas une représentation précise et technique des détails de la gare ou du train : « Malgré l'apparente géométrie de l'architecture métallique, ce sont bien les effets colorés et lumineux qui prévalent ici plutôt que l'attachement à la description détaillée des machines ou des voyageurs. Certaines zones, véritables morceaux de peinture pure, aboutissent à une vision quasi abstraite. » L'impression est l'élément primordial et parfois cet élément est accentué au point de frôler l'art abstrait : les contours du réel deviennent flous et s'estompent, la perception du sujet de la toile est altérée. Monet travaille beaucoup avec les effets de la lumière et comme dans la plupart des cas, il réalise une série de toiles autour du même sujet où, à chaque fois, les lumières modifient l'aspect du sujet représenté.

Les deux auteurs choisissent de travailler sur la gare Saint-Lazare pour les mêmes motifs : la modernité du sujet et le lien avec la Normandie. Tous les deux, nous offrent une vision impressionniste de la gare. Les détails et les caractéristiques techniques sont négligés, ils préfèrent se pencher sur les sensations et les impressions que la gare transmet. Dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, la professeure Marie Miguet-Ollagnier écrit à propos de la gare Saint-Lazare et, en particulier, de l'extrait que nous analysons : « Lieux tragiques, les gares sont aussi des lieux « merveilleux » (II, 6). Elles ont une fonction d'initiation esthétique notamment lorsque le point de départ est éloigné du point d'arrivée : elles figurent alors les moments distants que superpose miraculeusement la réminiscence involontaire, ou ce qui est du même ordre, les réalités antagonistes que réunit une métaphore. L'indicateur des chemins de fer faisant rêver sur des noms de gare désignant l'essence d'une ville, contribue à l'émerveillement » (Miguet-Ollagnier, 2014, p. 412-413).

1 <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture>

Nous retrouvons la conception ambivalente et contradictoire de la gare, lieu tragique et merveilleux et celle-ci, grâce aux émotions antagonistes qu'elle dégage, dévient une métaphore. Les noms des villes affichés à la gare, ainsi que les destinations du voyage en train, font rêver le narrateur et lui provoquent une sensation d'émerveillement. Marie Miguet-Ollagnier continue ainsi : « Le voyage de nuit du Paris / Balbec suppose une mort s'effectuant symboliquement à la gare Saint-Lazare – un saint qui a connu le tombeau – et une résurrection à la lumière du petit matin. Aussi le rapprochement entre un départ en chemin de fer et l'érection de la Croix (II, 6) n'est-il pas profanatoire. Il y aura « l'Alleluia d'un beau jour » (II, 20) au lieu d'arrivée. La gare Saint-Lazare a beau émerger « au-dessus de la ville éventrée », elle est un atelier vitré, c'est-à-dire qu'elle préfigure l'atelier d'Elstir ayant lui aussi une cloison transparente : il s'y opère une recréation du monde. Évoquant au-dessus de la gare parisienne des « ciels crus et gros de menaces » Proust utilise un mot emprunté à la peinture. Ainsi peut être réhabilité l'imbécile qui aurait l'idée étrange d'envoyer une carte postale représentant une gare : car celle-ci pourrait bien avoir la dignité religieuse d'un tableau de Mantegna ou de Véronèse » (Miguet-Ollagnier, 2014, p. 413).

Il est intéressant de voir comment, selon Marie Miguet-Ollagnier, le trajet gare Saint-Lazare / Balbec représente une mort et une résurrection, témoignant ainsi de la valeur symbolique de ce voyage et de ces deux lieux. En outre, la gare renvoie déjà à un autre endroit de la Normandie très significatif pour le narrateur, à savoir l'atelier d'Elstir. La gare, tout comme l'atelier, devient le scénario de la recréation du monde. Monet décide de représenter la gare Saint Lazare pour deux raisons : la curiosité du moderne et le rapport avec la Normandie. Anne-Marie Bergeret-Gourbin affirme dans son livre *Monet : la Normandie* : « En 1877, Monet a décidé d'aborder un grand thème : les gares et locomotives. Il prend tout naturellement pour sujet la gare Saint-Lazare qu'il emprunte pour se rendre en Normandie, près de laquelle il a habité et que Manet et Caillebotte ont immortalisée. La gare se trouve près du quartier des Batignolles, alors fréquenté par les impressionnistes et leurs amis » (Bergeret-Gourbin, 2014, p. 10).

La décision de travailler sur la gare est presque spontanée et automatique. Monet s'y rend régulièrement pour partir en Normandie et les autres impressionnistes font de même. La gare Saint-Lazare est la porte d'accès à l'univers de l'impressionnisme normand. Ségolène Le Men, dans son livre *Monet*, décrit un autre tableau de la série consacrée au même sujet, *La Gare Saint-Lazare, le train de Normandie* : « C'est ainsi que *La Gare Saint-Lazare, le train de Normandie* remplit l'espace de la gare parisienne des fumées des locomotives qui se transforment en nuages des côtes normandes, tandis que le sol semble se colorer de la couleur

verte des prés qui désigne cette province pluvieuse, par une fusion étonnante entre l'ici et l'ailleurs, entre l'architecture et le paysage, rendue possible par la transparence du matériau de la verrière, qui offre la possibilité d'un espace intérieur complètement ouvert, par sa marquise, aux clartés et aux lumières du plein air. À très grande échelle, la gare, transformée en atelier par le temps de cette campagne, accomplit le rêve utopique d'une architecture en plein air » (Le Men, 2010, p. 216).

L'un des aspects les plus intéressants de cet extrait concerne la description des couleurs de la gare qui renvoient déjà aux tonalités de la Normandie : les fumées des locomotives comme les nuages des côtes normandes et le sol vert qui fait penser au vert des prés qui désigne cette province pluvieuse. Une véritable fusion entre le lieu de départ et celui d'arrivée.

LA FALAISE NORMANDE (Proust, 1988, p. 254-255, de *Parfaitement jusqu'à architecturale*).

Dans cet extrait du deuxième chapitre de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Noms de pays : Le pays, nous trouvons une description intéressante des falaises. Celles-ci sont comparées aux églises et aux cathédrales – « je vous parlais l'autre jour de l'église de Balbec comme d'une grande falaise ». Proust parlerait fort probablement de métaphore, même si étant donné la présence de l'adverbe comme nous pourrions penser plutôt à une comparaison. En tout cas, il s'agit certainement d'une juxtaposition formée à partir de l'aspect de ces deux sujets : aussi bien la cathédrale que la falaise sont en pierre, massives et imposantes mais en même temps elles transmettent une sensation de délicatesse comme nous le pouvons déduire de la phrase suivante : « regardez comme ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale. En effet, on eût dit d'immenses arceaux roses ». Les deux adverbes « puissamment » et « délicatement » signalent un contraste aussi bien du rocher que de la cathédrale. La description continue avec « d'immenses arceaux roses », de nouveau l'idée de grandeur mais sans oublier la couleur rose qui pourrait renvoyer, dans une sorte de synesthésie, à une sensation de délicatesse exprimée par l'adverbe déjà évoqué. Un autre aspect important de cet extrait concerne l'effet du climat et de la lumière sur la falaise : « Mais peints par un jour torride, ils semblaient réduits en poussière, volatilisés par la chaleur, laquelle avait à demi bu la mer, presque passée, dans toute l'étendue de la toile, à l'état gazeux. » Le sujet de la description est influencé par les conditions climatiques. Les températures torrides et la chaleur transforment le paysage en poussière, comme s'il s'agissait d'un véritable changement d'état physique, en un état éthéré et volatile, le gazeux, comme une vision ou une réalité évanescence. Nous retrouvons la même sensation également pour la lumière : « Dans ce jour

où la lumière avait comme détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contraste donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche : les ombres. » La lumière détruit la réalité et des créatures donnant une perception plus prégnante de la vie apparaissent : ce sont les ombres, même s'il s'agit néanmoins d'une impression. Le rapport climat/lumière continue également dans la phrase suivante : « altérées de fraîcheur, la plupart, désertant le large enflammé, s'étaient réfugiées au pied des rochers, à l'abri du soleil ». Les ombres fuient le soleil, comme si elles jouaient à cache-cache et nous retrouvons l'idée de base du changement aussi dans cette phrase avec l'adjectif « altérées ». Un autre contraste lié au climat est représenté par les mots « fraîcheur » / « enflammé » mais celui-ci ne s'épuise pas ainsi, étant donné qu'ensuite nous lisons « la soif de fraîcheur » et cela, presque comme un oxymore, provoque « une sensation de chaleur » générant un regret : « c'était peut-être la soif de fraîcheur communiquée par elles qui donnait le plus la sensation de la chaleur de ce jour et qui me fit m'écrier combien je regrettais de ne pas connaître les Creuniers ». Un regret, peut-être infondé, vu que probablement le narrateur connaissait déjà cet endroit-là mais il s'est aperçu de sa beauté seulement par la suite : « Albertine et Andrée assurèrent que j'avais dû y aller cent fois. En ce cas, c'était sans le savoir, ni me douter qu'un jour leur vue pourrait m'inspirer une telle soif de beauté. » La comparaison avec les impressionnistes est évidente. Le point de vue de la description est dominé par les effets des lumières et par le changement constant de celles-ci sur le sujet décrit, c'est-à-dire la falaise qui, jusqu'à la fin de l'extrait, n'est pas que le résultat de la beauté de la nature mais aussi et plutôt de l'art humain, étant donné qu'elle est encore une fois comparée à un ouvrage architectural : « non pas précisément naturelle comme celle que j'avais cherchée jusqu'ici dans les falaises de Balbec, mais plutôt architecturale ».

Monet choisit aussi de travailler sur les falaises. Cependant, très probablement il ne s'agit pas exactement de la même falaise. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, nous sommes face à la falaise « aux Creuniers », dans les alentours de Trouville. En revanche, dans le tableau de Monet, nous admirons la falaise d'Étretat : deux endroits qui ne sont pas trop loin l'un de l'autre et qui appartiennent, en tout cas, à la même typologie de paysage, à la même côte, à la même formation rocheuse et évidemment à la même région, la Normandie.



Figure 2 : Monet, C., (1885), *L'Aiguille et la falaise d'Aval*.
Huile sur toile, 65 x 81 cm. Sterling and Francine Clark.
Art Institute, Musee Giverny, Williamstown, Massachusetts.

« Monet a capturé le moment fugace où le soleil touche la pointe de l'Aiguille d'Étretat. On sent que l'ombre va progressivement descendre le long du rocher, à mesure que le soleil va monter. La toile, peinte en 1885 en pleine période impressionniste, est emblématique des recherches de Monet sur le rendu des éclairages éphémères, des « effets » de lumière. Placé presque au centre du tableau, le rocher ensoleillé est le vrai sujet de l'œuvre. Il se pare de tons chauds, dont les jaunes viennent s'harmoniser avec les tonalités bleues et grises qui baignent la toile. La composition, qui fait s'avancer la falaise, tronquée, sur la droite, exprime l'aspect écrasant de cette gigantesque paroi minérale. Mais les gentilles vaguelettes qui animent la mer, le ciel bleu où flottent des nuages de beau temps, la douce plage rose du premier-plan, l'éclat du rayon de soleil et de son reflet, confèrent

une atmosphère paisible à la scène, confirmée par la flottille de bateaux de pêche qu'on aperçoit à l'arrière-plan² ».

Même s'il ne s'agit pas du même bout de falaise, ils transmettent la même sensation. En outre, le contexte est similaire : dans les deux situations, nous retrouvons des bateaux en bas des falaises. Les éléments les plus importants que nous retrouvons dans le commentaire sont les couleurs et la lumière : le soleil, l'ombre, les éclairages éphémères, les effets de lumière, les tons chauds, les jaunes, les tonalités bleues et grises, le ciel bleu, la plage rose et le rayon de soleil. Monet s'intéresse principalement aux effets que la lumière produit sur la falaise et à comment ces derniers peuvent créer une certaine impression altérant la perception du sujet représenté.

La force et la puissance de la falaise sont exprimées dans le commentaire par l'adjectif « gigantesque » qui fait référence à « paroi minérale » et peu avant par l'adjectif verbal « écrasant ». En revanche, l'idée de délicatesse n'est pas dégagée par la falaise même mais plutôt par la scène qui l'entoure : « les gentilles vaguelettes, le beau temps, la douce plage rose, une atmosphère paisible [...] confirmée par la flottille de bateaux de pêche », alors que, dans le texte proustien c'est la falaise même qui dégage en même temps une sensation ambivalente transmise par les deux adverbes « puissamment et délicatement ». Un point de contact fondamental entre la description de Proust et l'œuvre de Monet est l'importance de la lumière et de la couleur : « La toile, peinte en 1885 en pleine période impressionniste, est emblématique des recherches de Monet sur le rendu des éclairages éphémères, des « effets » de lumière ». Les effets de lumière sont typiques de l'impressionnisme et aussi bien Proust que Monet, ils font tous deux plus attention à l'impression qu'à la réalité. A cet égard, la lumière joue un rôle significatif, étant donné qu'elle peut modifier et altérer les sujets représentés, ici la falaise. Les couleurs du soleil et de l'eau forment un rapport harmonique, un mélange des tons chauds du soleil et des tons plus froids de l'eau : « Placé presque au centre du tableau, le rocher ensoleillé est le vrai sujet de l'œuvre. Il se pare de tons chauds, dont les jaunes viennent s'harmoniser avec les tonalités bleues et grises qui baignent la toile. » Dans les deux représentations, nous retrouvons un certain dynamisme : aussi bien dans l'extrait littéraire que dans le tableau, nous assistons au mouvement de l'eau « les gentilles vaguelettes qui animent la mer » et la balade en bateau « barques en promenade ». En ce qui concerne la falaise du tableau, c'est comme si elle s'avancait vers le premier plan. Pour finir, nous avons

2 Cauderlier, A., interprète-guide de la fondation Monet de Giverny, <http://givernews.com/2011/09/04/l-aiguille-et-la-falaise-d-aval/>

une sorte de transfiguration, étant donné que la couleur bleue de la mer semble être la même baignant la toile du tableau.

LA MARINE NORMANDE (Proust, 1988, p. 192-193, de *C'est par exemple jusqu'à jetés à terre*)

Encore une fois, Proust nous parle du paysage normand par le biais de l'art. Comme l'a affirmé le professeur Eugène Nicole lors d'une conférence du CRP le 16 janvier 2019, Proust aimait le Vésuve, mais il aurait aimé davantage un tableau de Turner du Vésuve. En effet, le côté artistique s'ajoute ainsi à la beauté de la Nature. Nous découvrons un autre coin de la Normandie réelle et imaginaire à travers une peinture. Il s'agit du tableau d'Elstir, le port de Carquethuit, une toile et une ville qui n'existent pas mais qui pourraient avoir des correspondances avec certains tableaux impressionnistes et certaines petites villes de la côte normande. La ville et la mer se fondent l'une dans l'autre et elles s'échangent leurs caractéristiques « en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer. » La limite entre les deux mondes, le marin et le terrestre, devient floue et la Normandie représente à nouveau l'union entre ces deux éléments : « Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan. » Dans cet autre morceau du même extrait, nous voyons comme le mélange des deux mondes est total : « Si tout le tableau donnait cette impression des ports où la mer entre dans la terre, où la terre est déjà marine, et la population amphibie, la force de l'élément marin éclatait partout ; et près des rochers, à l'entrée de la jetée, où la mer était agitée, on sentait aux efforts des matelots et à l'obliquité des barques couchées en angle aigu devant la calme verticalité de l'entrepôt, de l'église, des maisons de la ville, où les uns rentraient, d'où les autres partaient pour la pêche, qu'ils trottaient rudement sur l'eau comme sur un animal fougueux et rapide dont les soubresauts, sans leur adresse, les eût jetés à terre. ». « La mer entre dans la terre et la terre est déjà marine » est une phrase qui explique bien le concept de fusion, la population s'est adaptée tout naturellement à cette condition et, comme dans l'évolution des espèces, elle est devenue amphibie. Entre les deux éléments, c'est sans aucun doute le marin qui l'emporte sur le terrestre. La mer est forte et rageuse, elle est comparée à un animal fougueux et rapide, un être capricieux et imprévisible menaçant les matelots et la ville.



Figure 3 : Monet, C., (1866), *Bateaux dans le port de Honfleur*.
Huile sur toile, 49 x 65 cm. Musée Marmottan Monet, Paris.

Dans le livre *Les figures d'Elstir, Proust et le peintre*, nous lisons :

« Dans la richesse descriptive du Port de Carquethuit, la marine par excellence dans l'œuvre d'Elstir, chacun peut recomposer par le jeu de fragments ordonnés l'image d'une révélation disponible, la critique (Monnin-Hornung, p. 95) parle d'au moins six tableaux. Une ville, des toits, des mâts, des vaisseaux, une église entourée d'eau, une plage accidentée naturellement, des femmes ramassant des crevettes dans des rochers, une promenade en mer par grand vent, une mer calme avec des barques immobiles, que subsiste-t-il des Turner, des Carpaccio et des Manet que l'on a vu tour à tour dominer cette composition » (Tapié & Baudry, 1993, p. 23).

La description du port de Carquethuit est liée au tableau *Le Croisic, vue générale prise de Pempron* d'Eugène Boudin. Cependant, nous proposons un autre tableau à associer au port de Carquethuit, à savoir la toile de Monet, *Bateaux dans le port d'Honfleur*, la dernière qu'il ait peinte hors de Giverny. Honfleur est un

village typique de la côte normande, probablement l'un des plus caractéristiques. Nous savons que Proust apprécie beaucoup Honfleur et ses alentours. En effet, dans une lettre à son amie Louisa de Mornand de 1905, il affirme en parlant de la Normandie : « Comme je suis fou de ce pays, le plus beau que je connaisse, je me permets de vous donner quelques indications. Trouville est fort laid, Deauville affreux, le pays entre Trouville et Villers médiocre. Mais entre Trouville et Honfleur, sur la hauteur est le plus admirable pays qu'on puisse voir dans la campagne la plus belle, avec des vues de mer idéales » (Kolb, 1979, p. 165).

Voilà pourquoi nous pouvons croire que Proust a pensé à Honfleur quand il a écrit la description de la marine de Carquethuit. Dans ce tableau, nous constatons l'uniformité des couleurs. Les tonalités de la mer, de la terre et du ciel sont presque les mêmes et les contours des habitations et des bateaux sont flous et très estompés. Dans les deux représentations, nous retrouvons une forte composante impressionniste. Dans ce cas-ci, Proust donne beaucoup de détails, il décrit avec précision une grande scène chorale : nous voyons les maisons, les bateaux, les personnes, la mer et la terre. Mais il nous transmet surtout une impression de mouvement, de mélange et d'union entre deux mondes : le marin et le terrestre. Nous retrouvons le même concept dans le tableau de Monet grâce aux tonalités similaires de la mer, de la terre et du ciel. Cela donne l'idée d'un port actif et d'un manque de démarcations entre les maisons, les bateaux et la mer.

Les analyses des significations des lieux dans les transpositions littéraires et figuratives « impressionnistes » des deux auteurs sont comme les scénarios de leurs expériences personnelles et de leurs histoires à travers les textes ou les images. Une dimension spatiale et une analyse transmédiatique unissent les lieux géographiques, les architectures et les paysages aux images, aux dessins, aux sons, aux lumières et aux ombres : cette union est à la base de souvenirs et de narrations exprimés par différents moyens (la peinture, l'écriture, la musique, la photographie...). Grâce aux impressionnistes, peintres et écrivains, la Normandie devient un scénario passant du réel à l'irréel, à l'imaginaire, à l'impression d'un instant ou d'une vie entière. L'analyse des textes et des images entre géographie et transmédialité se caractérise par une lecture avec des loupes différentes mais simultanées, sans forcément considérer exactement le même sujet mais plutôt des sujets de la même typologie : un paysage, une sensation, un rocher, le brouillard, une cathédrale, des silhouettes. Ce qui est nouveau, ce n'est pas spécialement les liens entre Proust et Monet, mais le triangle se formant entre ces deux langages impressionnistes et leur rapport avec les lieux normands, qui se transforment, et les yeux des deux artistes qui les représentent en formes et codes différents mais similaires dans leurs résultats. Cette approche nous a permis, lors de notre lecture des lieux dans les textes et dans les tableaux, de nous concentrer sur des typologies d'espace, de

lieux et de paysages « analogues » entre elles, mais non exactement identiques, sans devoir nécessairement respecter des coordonnées géographiques précises, étant donné que cela ne nous aurait pas permis de travailler sur des endroits comme Balbec ou le port de Carquethuit, des espaces imaginaires ; mais cela ne nous empêche pas quand même de voir un lien étroit entre la description des lieux réels et imaginaires de la Normandie, grâce à une série de caractéristiques, de détails et à une ambiance normandes qui ont inspiré aussi bien Proust que Monet. D'ailleurs, il ne faut pas seulement se concentrer sur une optique géocentrée de la représentation d'un lieu, mais aussi considérer un lieu réel sans oublier non plus son aspect transfiguré et diachronique : l'espace et ses représentations sont interdépendantes et interconnectées.

Références

- Bergeret-Gourbin, A-M. (2004). *Monet : la Normandie*. Paris : Herscher.
- Giulietti, G. (2011). *Proust e Monet. I più begli occhi del XX secolo*. Roma : Donzelli Editore.
- Keller, L. (2012). « Proust et l'impressionnisme », *Impressionnisme et littérature*. Mont-Saint-Aignan, Normandie : Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Kolb, P. (1979). *Correspondance de Marcel Proust*. Paris : Plon.
- Le Men, S. (2010). *Monet*, (citad.phares). Paris : Citadelles & Mazenod.
- Miguet-Ollagnier, M. (2014). *Dictionnaire Marcel Proust*, (Champion classiques). Paris : Honoré Champion.
- Proust, M. (2012). *Le Mensuel retrouvé*. Paris : Édition des Busclats.
- Proust, M. (1988). *RTP*, II, (Bibliothèque de la Pléiade). Paris : Éditions Gallimard.
- Rey, P-L. (2014). *Dictionnaire Marcel Proust* (Champion classiques). Paris : Honoré Champion.
- Tapié, A. & Baudry, J-L. (1993). *Les figures d'Elstir, Proust et le peintre*. Musée des Beaux-Arts, Caen.

Sitographie

- Récupéré de <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture> [consulté en juin 2019].
- Cauderlier, A. interprète-guide de la fondation Monet de Giverny, Récupéré de <http://givernews.com/2011/09/04/l-aiguille-et-la-falaise-d-aval/> [consulté en juin 2019].

Et l'île devient possible

Marie Susini : *La Renfermée, la Corse*

Bernard URBANI
Avignon Université / ICTT

Résumé

Au fil de ses œuvres, Marie Susini qui refuse les clichés insulaires et relève les défis, construit une esthétique de l'errance. Elle considère sa Corse comme l'image de la réclusion un espace-prison, terrifiant dans sa beauté lumineuse et sa rigidité, qui tourne résolument le dos à l'Histoire. Son insularité apparaît donc comme un élément constituant son être et l'empêchant de se réaliser, la vouant à l'exil. L'île disparaît de son espace romanesque, ouvert de plus en plus sur la Méditerranée.

Mots-clés : île ; Corse ; Enfermement ; réclusion ; exil ; enracinement.

S'è Diu vole, campate felici, trà locu è populu !¹

En 2018, Jean-Pierre Castellani et Alain Di Meglio, Professeurs des universités, affirment dans la revue *Les Langues néo-latines* : « La littérature corse connaît aujourd'hui un regain d'intérêt. Dans ses nouveaux chantiers, elle tend à être identifiée comme un objet traversé par deux langues : le corse et le français.

1 « *S'è Diu vole* » : « *Si Dieu le veut* ». « *Campate felici* » est une version corsisée de la formule « *vivete felici* » (« vivez heureux »), qui concluait souvent les textes de langue italienne ». On trouve notamment ces deux mots « à la fin de l'introduction de la *Giustificazione della Rivoluzione di Corsica* de Salvini, livre emblématique de la période paolienne publié en 1758 ». Ce texte est « un engagement moral, philosophique et humain » qui « a soudainement connu une fortune que l'on doit à l'élection de Jean-Guy Talamoni et de Gilles Simeoni à la tête de la collectivité territoriale corse ». Par *Rivoluzione di Corsica*, « il faut entendre la révolution

Au-delà du développement d'un imaginaire collectif corse en élaboration, cette littérature cherche à s'inscrire dans une dimension tout à la fois méditerranéenne et insulaire. Elle affirme une rupture totale avec l'image romantique de la Corse issue du XIX^e siècle et donne corps à une autre rupture, un ensemble de formes et l'exaltation de la nation corse (les auteurs corses engagés du *Riacquistu*) ou alors d'un réalisme d'un tout autre type, en miroir d'une Corse, terrain de fortes mutations² ».

Marie Susini n'est plus. Mais dans son sillage, nombre d'auteurs se sont engagés pour dire et écrire la Corse, cette île désormais possible que l'écrivaine de Renno a tant aimée et souvent critiquée : Angelo Rinaldi, Jean-Noël Pancrazi, Marie Ferranti, Ghjacumu Fusina, Marie-Jean Vinciguerra, Ghjacumu Thiers, Jérôme Ferrari, Rinatu Coti, Marcu Biancarelli, Dominique Memmi, Jean-Yves Acquaviva, etc. En effet, pour ces écrivains, écrire sur la Corse, nœud de tous les contraires, publier en français ou en corse, c'est souvent « résister, non pas obsessionnellement en faveur d'une différence, mais face au mutisme assourdissant des indifférences (Petroni, K. <http://zone-critique.com/2016/08/tonu-r-timpesta/>). Résister et transgresser dans la discussion, l'apaisement et la réconciliation pour débattre passionnément sur l'enracinement et l'appartenance culturelle. La littérature, comme la politique, le chant et les arts, participe de la continuité de cette culture dont Jean-Guy Talamoni, Président de l'Assemblée corse, écrit qu'elle « tient dans la recherche et dans la révélation de la vie qu'elle recèle »³. Dans *Un peu de temps à l'état pur*, il confie à Marie Ferranti : « La

contre la domination génoise qui précéda de beaucoup la Révolution française, puisqu'elle débuta en 1729 » (Lettres de Marie Ferranti à Jean-Guy Talamoni, 14 janvier 2016 et 28 mars 2016, Ferranti, M. & Talamoni, J.-G. 2018. *Un peu de temps à l'état pur. Correspondance 2013-2017*. Paris : Gallimard. p. 246 et p. 122, p. 152).

- 2 « Voix narratives contemporaines », Les Langues néo-latines, Monts, Présence Graphique, 2018, 2, n° 385, p. 71. Rappelons qu'Angelo Rinaldi a obtenu le Prix Fémina pour *La maison des Atlantes* (roman, 1971) et Renatu Coti le Prix du livre corse avec *Una spasimata* (roman, 1986). Jean-Noël Pancrazi a reçu le Prix Médicis avec *Les quartiers d'hiver* (roman, 1990), le Prix Albert Camus avec *Madame Arnoul* (roman, 1995) et le Grand Prix de l'Académie Française avec *Tout est passé si vite* (fait divers/roman, 2003). Marie Ferranti, quant à elle, a obtenu le Prix François Mauriac avec *Les femmes de San Stefano* (roman, 1995), le Grand Prix de l'Académie Française avec *La princesse de Mantoue* (roman, 2002), le Grand Prix du Mémorial de la ville d'Ajaccio et le Prix du livre corse avec *Une haine de Corse* (histoire véridique de Napoléon Bonaparte et de Charles-André Pozzo di Borgo, 2012). Enfin Jérôme Ferrari a reçu le Prix Goncourt avec *Le Sermon sur la chute de Rome* (roman, 2012).
- 3 Il s'agit d'une lettre de Jean-Guy Talamoni à Marie Ferranti, datée du 15 novembre 2014. *Un peu de temps à l'état pur*, p. 62. Sur la littérature corse d'expression italienne, on pourrait

littérature corse ne saurait, à mon avis se limiter à la création en langue corse. Cela reviendrait à exclure, non seulement les romans en français de Marie Susini, de Jérôme Ferrari ou les tiens, mais également les textes – tous écrits en italien – des révolutionnaires corse du XVIII^e siècle, et de Pasquale Paoli lui-même ! Il y a quelques années, j'ai proposé que l'on considère comme relevant de la littérature corse les écrits mobilisant les éléments de l'imaginaire insulaire, quelle que soit la langue d'écriture utilisée. C'est le sens de la thèse de socio-littérature que j'ai soutenue en 2012⁴ ».

Marie Susini : une écrivaine insulaire renfermée

Marie Susini, une des plus grandes écrivaines françaises de l'après-guerre, est née en France, à Renno, près de Vico (Corse), le 18 janvier 1916, décédée le 22 août 1993 à Orbitello (Italie) et est enterrée dans le cimetière de Vico. Elle a fait ses études secondaires à Vico, Evisa et Marseille. Licenciée en lettres classiques et en philosophie (Université de Paris-Sorbonne), elle a suivi des cours à l'École du Louvre, à l'École pratique des Hautes Études et au Collège de France. Compagne de Jean Daniel (écrivain et fondateur du *Nouvel Observateur*), membre du jury du Prix Fémina et du Prix France-Canada, membre de l'Académie Européenne des Sciences Humaines, Officier de l'Ordre du Mérite de la République Italienne, Conservateur à la Bibliothèque Nationale de France, Marie Susini est l'auteure de six romans (*Plein soleil* 1953, *La Fiera* 1954, *Un pas d'homme* 1957, *Les Yeux fermés* 1964, *C'était cela notre amour* 1970, *Je m'appelle Anna Livia* 1979), d'un drame (*Corvara ou la malédiction* 1955), d'un récit (*Le premier regard* 1960) et d'un essai (*La Renfermée, la Corse* 1981). « Fer de lance de la littérature insulaire féminine de son époque, l'écrivaine de Renno a marqué le XX^e siècle par la diversité et l'originalité de sa production littéraire » (Dambacher, 2017, p. 182). En effet, l'étudiante de Bachelard, l'amie de Camus, Silone, Vittorini, Michaux, Bresson, Malraux, Marguerite Duras et de Kateb Yacine, a toujours été à l'écoute de son île natale, notamment celle des années 1930-1980. Fougueuse et sans concession aucune, elle n'a cessé de la questionner et de la fouiller. Son écriture dense, où la narration souvent autobiographique prend le pas sur la fiction, révèle les thèmes que cet espace lui renvoie : l'enfermement, l'absolu de l'amour et de l'amitié, la force du sang et du destin, celle des interdits, l'honneur, la solitude

consulter notamment : Luciani, R. 1989. *Panorama de la littérature corse d'expression italienne (1735-1940)*. Lille : ANRT.

4 Il s'agit d'une lettre de Jean-Guy Talamoni à Marie Ferranti, datée du 28 décembre 2016. *Un peu de temps à l'état pur*. p. 210-211.

et le mystère de l'être humain, la puissance et le silence de Dieu. Inspirés par la Corse, lieu-exil et territoire mythico-tragique, *Plein soleil*, *La fiera*, *Corvara* et *La Renfermée*, la Corse sont réunis sous le titre de *L'Île sans rivages* (Susini, 1989) : ce quatuor écrit dans la douleur et la nostalgie a pour cadre une Corse, *mater et materia* toujours envahie⁵, que Marie Susini ne cesse, mais en vain, de vouloir quitter. Même si elle s'éloigne des montagnes (Monte Cinto, Monte Renoso, Monte Rotondo, Sposata, Spelunca), des maquis *capicursini* et des côtes orientale et occidentale (celles de Calvi, L'Île Rousse, Ajaccio, Propriano, celles de Bastia, Solenzara, Porto-Vecchio), elle voit toujours son île divinement et tragiquement silencieuse. Cet espace, forme fermée en soi et sur soi, pétri de tradition et en voie d'acculturation, Marie Susini tente de l'exorciser, ou tout au moins de le mettre à distance. En effet, au fil de ses œuvres, refusant les clichés insulaires et relevant les défis, elle construit une esthétique de l'errance : « J'ai été comme un oiseau en cage dans mon enfance, emmurée dans ma condition de fille, prise à l'intérieur de cette cellule aux règles rigides qu'est la famille corse, prise elle aussi dans l'îlot du village, le village bouclé sur lui-même dans un pays tout naturellement isolé, barricadé par la mer. Il est toujours possible de quitter sa famille, son village, mais la mer, comment la traverser si l'on ne peut compter que sur ses seuls moyens ? (Susini, 1989, p. 293).

Depuis l'Antiquité, les littératures se sont emparées des îles, terres qui n'ont d'intérêt que par leurs limites : différentes, uniques, mystérieuses, souvent identifiées à des pays, lieux d'élection et de réflexion, où règnent paix et bonheur, questionnement, dépassement et accomplissement. Au XX^e siècle, « le vieux rêve de l'île persiste sous les décombres d'un écroulement généralisé des valeurs, et l'insularité se partage entre cynisme, désenchantement et ironie. Mais l'île sera malgré tout sauvée par l'œuvre dont elle devient une de ses métaphores » (Isoléry, 2012, p. 15). Les littératures de tous les pays parlent de la magie des îles, ébauches de continent sans aboutissement : « Arcadie et mémoire intérieure, Éden originel.

5 La Corse a toujours attiré les convoitises des puissants : Phocéens, Phéniciens, Étrusques, Romains, Vandales, Maures, Pisans, Lucquois, Aragonais, Génois, Français. Elle a été rattachée à la France le 15 mai 1768. Rappelons que l'occupation française a été pire que l'occupation génoise : incompréhension, marginalisation, exil, persécutions, jugements et exécutions sommaires, famines, viols, pendaisons, etc. Napoléon 1^{er}, qui n'a jamais eu un geste de sympathie pour son île natale, a réussi toutefois à consolider l'attachement définitif de la Corse à la France, en lui apportant le savoir et le pouvoir. Sur l'histoire de la Corse, cf. notamment : Antonetti, P. 1979. *Histoire de la Corse*. Paris : Robert Laffont ; Pomponi, F. 1980. *Histoire de la Corse*. Paris : Hachette ; Renucci, J. 1982. *La Corse*. Paris : PUF. « Que sais-je ? » ; Vergé-Franceschi, R. 1996. *Histoire de la Corse, le pays de la grandeur*. Paris : Éditions du Félin.

La vie bucolique, l'âge d'or, les pastorales et les paradis perdus » (Susini, 1989, p. 293) Une île évoque presque toujours le paradis, la liberté, mais pour Marie Susini, c'est l'image de la réclusion qui domine (Previti, 2012, p. 130) : « Que l'île se nomme Bali, Chypre ou Phuket, j'ai partout éprouvé la même peur. Sur la terre ferme, où que l'on se trouve, on peut toujours se rendre à Rome ou à Moscou, on peut aller en Chine, dût-on pour ce faire user ses forces et sa patience, passer toute sa vie en route. Mais comment échapper au piège de l'insularité si l'avion ou le bateau qu'on voulait prendre ne peut pas partir ? On a beau marcher et marcher encore dans une île, c'est toujours la mer qu'on rencontre au bout de son chemin, ou alors, c'est qu'on a tourné en rond⁶ » (Susini, 1989, p. 203-294).

La Renfermée, la Corse entre bonheur et désespoir

En 1980, un *Stabat Mater* chanté par un chœur corse et sorti brutalement d'une radio a fait un choc si fort à Marie Susini qu'elle s'est jetée à corps perdu dans ce qui allait être *La Renfermée, la Corse*, à savoir un essai d'une extraordinaire lucidité et d'une grande violence, où le poétique et le narratif s'entremêlent et interfèrent. En 1989, elle confiait à Francine de Martinoir : « J'ai écrit ce texte en un mois. Parce que je le portais en moi depuis très longtemps, j'avais encore des choses à exprimer, pour vraiment cette fois-là avoir – du moins pour moi – tout dit sur la Corse » (Martinoir de, 1989, p. 36). Cette île, montagne dans la mer, c'est celle qu'elle a connue : un lieu ambigu, démesuré où, comme dans la Grèce antique, on se méfiait de la mer qui évoquait le danger et surtout la séparation ; un espace-prison, terrifiant dans sa beauté lumineuse et sa rigidité, qui tourne résolument le dos à l'Histoire ; un lieu qui fige le temps en dehors du temps des horloges, dont « la beauté est promesse de destruction plus que de bonheur » (Martinoir de, 1989, p. 150). En effet, la Corse susinienne semble s'être arrêtée dans le temps et dans l'espace. « Il ne peut y avoir de nostalgie que pour des lieux propres à réconcilier avec les terreurs passées, à libérer de toutes les angoisses présentes, que pour un refuge qui protège des menaces à venir, pour une maison qui met fin à on ne sait quelle attente. Mais quand c'est le pays natal lui-même

6 Sur l'île-labyrinthe, on pourrait consulter notamment Martinetti, J. 1989. *Insularité et marginalité en Méditerranée occidentale. L'exemple corse*. Ajaccio : Le Signet ; Moureau, F. (dir.), 1989. *L'île, territoire mythique*. Paris : Aux Amateurs de livres ; Meistersheim, A. 1991. *Territoire et insularité, le cas de la Corse* Paris : Publisud. ; Deleuze, G. 2002. *L'île déserte et autres textes*. Paris : Minuit ; D'Humières, C. 2005. « Refuge, royaume ou prison ? L'île et le labyrinthe dans la littérature contemporaine », *L'Insularité*. Éd. Mustapha Trabelsi, Clermont-Ferrand, PUBP. p. 303-312 ; Vergé-Franceschi, M. 2009. « Avant-propos » à *Le voyage en Corse (Anthologie de voyageurs de l'antiquité à nos jours)*. Paris : Robert Laffont.

qui provoque en vous crainte et panique, comment peut-on attendre de lui qu'il vous en délivre ? » (Susini, 1989, p. 294).

Avec *La Renfermée, la Corse*, Marie Susini fait découvrir au lecteur la vraie coloration de sa terre rebelle, barricadée par la mer. En effet, son île natale, dimension fondamentale qui sous-tend toute son existence, délimite la clôture, l'enfermement, la mort. « Loin de la Corse pourtant, et après tant d'années, toute une vie en somme, le souvenir de l'étouffement vécu dans mon enfance est resté si vif qu'il m'arrive d'en souffrir encore aujourd'hui. J'ai la hantise des portes et des fenêtres fermées, des rideaux tirés sur le clair-obscur ; m'est restée aussi l'appréhension de dormir contre le mur dans l'ombre d'une chambre. C'est la passion de l'errance, le besoin d'aller sur les chemins qui me tient désormais » (Martinoir de, 1989, p. 150).

Dans cet univers clos où la joie risque d'attirer le mauvais œil, la religion tisse la trame de l'existence. Les malédictions sont possibles, « Dieu répond rarement aux demandes d'intercession et presque toujours aux malédictions. Le Dieu corse est proche de la fatalité antique, voire soumis à elle, c'est le Dieu de vengeance de l'Ancien Testament » (Martinoir de, 1989, p. 152). Un Dieu silencieux et caché qui tient ses comptes : « On avait beau se confesser », écrit Marie Susini, « il ignorait le vrai pardon et, comme tout un chacun, connaissait la loi du talion » (Susini, 1989, p. 292) Certes, le Paradis existe mais il est verrouillé. Au-dessus de Dieu lui-même, la fatalité, menaçante, semblable à une forme noire sans visage : « N'importe quelle vieille femme de mon village aurait pu dire, et presque dans les mêmes termes, ce que la Sibylle dit à Énée : « Arrête d'espérer pouvoir plier Dieu en priant » (Virgile, *Énéide*, VI). Avant de l'avoir vue représentée les yeux bandés, avec sa roue qui tourne à l'aveuglette au-dessus du globe terrestre, laissant choir au petit bonheur sur l'un, sur l'autre la chance, le malheur ou la réussite, pour moi, c'était une image beaucoup plus effrayante encore et qui me fascinait. Une forme noire, sans visage, qui jetait à travers l'espace la bonne ou la mauvaise étoile qu'elle venait de décrocher, elle arrivait droit sur vous avec la force de la pierre qui tombe. On ne pouvait l'éviter, elle ne manquait jamais son but » (Susini, 1989, p. 293).

La fatalité a gardé sur le destin de Marie Susini son pouvoir inflexible : « Alors que je suis sur l'autre versant de la vie [...], je demeure convaincue que tout s'est fait malgré moi, presque sans moi, tout au long de ma vie » (Susini, 1989, p. 293).

Tous les Corses disent qu'ils ont le mal du pays. Un mal nostalgique qui ne les quitte pas. Loin de leur île, ils se sentent bannis, déracinés, expatriés : « Je

les imagine à Paris ou ailleurs, dans de petites villes d'Alsace ou du nord de la France, là où il n'y a même pas le soleil, contant à leurs petits le soir avant d'aller dormir, cette merveilleuse histoire, toujours la même, le retour au pays l'été, dans la maison, avec la famille, près de leurs morts. Et comme ils sont fonctionnaires pour la plupart, ils rêvent déjà de la retraite, aspirant à la fin d'une vie qu'ils n'auraient pas vécue, en somme » (Susini, 1989, p. 293).

Marie Susini, quant à elle, n'a jamais eu ce mal. Elle ne s'étonne plus de la peur qui l'étreint quand elle retourne dans son île ; pourtant, elle avoue : « Dès que l'avion approche de la Corse et que brutalement elle est là, âpre, sinistre, ma gorge se serre, j'ai envie de fuir sur-le-champ, avant même d'avoir posé le pied sur le sol. Dans le temps de ce seul regard, elle émerge comme le dernier reste de l'immense chaos qui déchira la nuit du monde [...]. Elle est ténébreuse, inquiétante en effet, mais c'est qu'elle porte un tel panache⁷ Au-dessus de ses quarante-deux sommets qui dépassent deux mille mètres, couverts de neige presque toute l'année, brille à jamais le délirant soleil d'Austerlitz⁸ [...]. Depuis toujours, elle est restée fermée au caprice, au hasard, à la contingence, elle ne veut connaître que la nécessité aveugle, le destin. Le *fatum* [...]. J'ai beau me répéter qu'elle n'est peut-être ni sombre ni tragique, dans le temps du premier regard, je me sens comme dans mon enfance le cœur trop petit pour contenir cette grandeur qui m'écrase, en proie toujours à la même peur qu'elle ne me passe les chaînes et que, prisonnière, je ne puisse plus jamais fuir » (Susini, 1989, pp. 275-276)

Même loin, la Corse de Marie Susini est toujours là. Elle se fait si proche parfois que l'écrivaine de Renno sent encore « l'intense parfum du maquis au printemps, l'odeur âcre de la terre, lourde des olives noires, celle de la pierre chauffée par le soleil de midi dans l'air tout bleu de la *plage* » (Susini, 1989,

7 La Corse est appelée *l'empanachée*. Cette étymologie du mot Corse remonte sans doute à l'indo-européen commun et signifierait « qui porte un panache ».

8 Le soleil d'Austerlitz, c'est l'empereur Napoléon 1er, fils de la Corse : « Regardez sa superbe, son arrogance, toute fière qu'elle est de demeurer la plus belle – à juste titre, il faut bien l'admettre, déjà les anciens Grecs qui, eux, s'y connaissaient en beauté l'avaient proclamé –, belle au point de n'être pas affadie malgré les poncifs dont on se complait à la revêtir : *kallisté*, la perle de la Méditerranée, l'île de Beauté... mais fière surtout, semblant se glorifier elle-même d'avoir prouvé de quoi elle est capable, elle, petite, pauvre, éloignée de tout et de tous, comme en dehors de l'espace et du temps. N'est-ce pas elle qui a porté dans son flanc l'homme qui allait frapper d'étonnement le monde, celui qu'on connaît aussi bien dans les chaumières que dans les plus illustres châteaux, qui occupe des pages et des pages dans tous les livres, depuis les manuels scolaires jusqu'aux savants traités militaires. Elle [...] a mis au monde ce modèle idéal qui a inspiré des romanciers et des musiciens, des poètes et des cinéastes, qui fait rêver encore et toujours » (*La Renfermée, la Corse. L'île sans rivages*, p. 275).

p. 293) ; elle entend encore « le chant continu de l'oiseau la nuit dans les branches des orangers » (Susini, 1989, p. 293) ; elle voit encore les récifs du littoral, les couleurs des roches et l'ampleur des golfes (golfe d'Ajaccio, de Propriano, du Valinco, golfe de Sagone et de Cargese).

La Renfermée, la Corse entre mythe et réalité

La Corse que Marie Susini construit – éternelle et anhistorique – participe donc d'un univers tragique. Elle est terre de mythes et de dieux (Trenc, 2001), qui structure l'imaginaire et le comportement social. Enchantée et radieuse, funeste et funèbre, elle n'est plus vraiment une île lumineuse de la Mère-Méditerranée. En effet, cette image procède d'une tradition, « rénovée par une thématique contemporaine (isolement, nostalgie de l'enfance, vanité de la parole, goût de l'errance, âpreté des rapports humains, incommunicabilité, etc.) et revivifiée par un style original et incantatoire » qui rappellent celui de Salvatore Satta, Williams Faulkner et Thomas Bernhard⁹. Dans son écriture, oppressante, volontairement répétitive et circulaire, Marie Susini recherche la dimension mythique, le lieu premier de ses origines. Sa relation avec la Corse tient, en effet, du mythe de Perséphone : installée à Paris, chaque année au printemps ou en été elle retourne vers son île ensoleillée, lieu privilégié de la réconciliation entre la réalité et la fiction. Son insularité apparaît donc comme un élément constituant son être et l'empêchant de se réaliser, la vouant à l'exil, « seul lieu possible mais extérieur d'un regard intérieur » (Castellani & Di Meglio, p. 73). Marie Susini affirme dans *La Renfermée la Corse* : « Je m'acharne pourtant, j'y retourne sans cesse, étonnée encore de me laisser surprendre, et je me demande si le lien si fort, si aveugle qui m'attache à la Corse ne tient pas à cette angoisse même. J'y reviens peut-être aussi pour la défer, pour en avoir raison, qui sait. Mon rapport avec elle n'est fait que d'approches et de reculs passionnés, d'amour et de haine, et jamais sans doute, il ne changera » (Susini, 1989, p. 276).

Entre terre et mer, la Corse, où le mythe et le lieu se mêlent, est en définitive symbole de rigidité et de réclusion, d'impossible évasion et d'unité perdue. En

9 Pour Marie Susini, ces écrivains sont des modèles littéraires dans la mesure où elle y redécouvre sans cesse le sens du tragique. La notion de tragédie est présente en Corse et dans toute son œuvre. Il ne faut pas s'étonner que la tragédie ait trouvé un terrain favorable en ces lieux, « se soit développée non seulement dans une forme littéraire, mais dans la réalité. En effet, en Corse, comme dans *L'île sans rivages*, « l'attrance pour la tragédie est si forte qu'elle semble incarner les mythes, sans même les connaître » (Lettre de Marie Ferranti à Jean-Guy Talamoni, 28 octobre 2014, *Un peu de temps à l'état pur*, p. 53).

effet, avant même le temps de Darosaglia, de Bupia et d'Evisa, lieux susiniens par excellence, existait un temps marqué par des odeurs, des couleurs et des lumières, un état antérieur « où l'espace était sans limites et où rien ne semblait menacer le temps » (Martinoir de, 1989, pp. 25-26), où l'homme était bon, parfait et heureux (Eliade, 1957, pp. 44-46). D'où ce besoin permanent pour Marie Susini d'être en chemin, d'aller à reculons, à la recherche de ce qui n'est plus, de ce qu'elle a laissé *là-bas*, dans un temps d'avant. Un temps mythique, hors du temps.

Le but de *La Renfermée, la Corse* n'est pas d'écrire une nouvelle histoire de l'île de Beauté mais de révéler la vraie coloration de cette terre pour qu'enfin on renonce à l'image trop souvent répandue du lieu pour le classique voyage de noces, de l'île heureuse qui respire la joie de vivre. La violence, l'inquiétude et le malaise se sont révélés à Marie Susini un soir, à l'heure singulière qu'est *là-bas* le couchant, quand le ciel, la montagne et la mer s'ensanglantent. Dans cet embrasement, elle a découvert une réalité dont elle faisait partie : « Il y a *là-bas* des matins qui sont comme le premier matin du monde. Les contours des montagnes bleues de la Sposata se détachent sur le bleu du ciel avec une telle précision, une si grande légèreté que le temps semble arrêté-là dans cette lumière touchée par la grâce. Nulle part au monde on ne la trouve, je le sais maintenant, elle est à la fois intense et transparente, irréelle. Le silence alentour, je le connais aussi, on l'entend dans toutes les solitudes, et c'est sur lui que se referme tout amour. Ce paysage aura toujours pour moi la force de la première page que j'ai regardée lorsque j'étais enfant, et comme la première page qu'il m'a été donné de lire. Si le sens profond de ces lignes demeure à déchiffrer, déjà se révélait à moi une présence non soupçonnée encore, déjà me bouleversait la grandeur de cette aventure toute simple qu'est le jour qui commence. Rien n'est plus surprenant, plus inattendu que le paysage corse. Un amoncellement de pics et de ravins, de rocs énormes aux arêtes vives, blocs suspendus de granit étincelant, un excès de pans coupés tranchants comme du métal, partout la violence, partout de la démesure, et la nature arrive à composer une harmonie singulièrement légère et délicate, toute vaporeuse, comme si la matière était du voile de mousseline, l'exécution un simple jeu d'enfant. Cela tient du miracle » (Susini, 1989, p. 271).

La Corse susinienne est donc un lieu et un milieu que la violence exalte et consume : en effet, c'est en soi qu'elle trouve son origine et sa fin. « L'œuvre d'art nous impose la même présence solitaire et insolente, qui affirme avec une certitude absolue que l'immobilité et le mouvement, l'amour et la haine, la vie et la mort, c'est tout un » (Susini, M. 1989, p. 271).

S'il y a une réalité corse, c'est dans les villages qu'on la trouve, et dans ces deux villes de montagnes que sont Corte et Sartène : « J'entends par réalité un

mode de vivre et de penser, un comportement social, moral et religieux, une façon d'être, bref, tout ce qui fait la spécificité d'une communauté, les constantes qui créent son identité culturelle » (Susini, 1989, p. 271). Sur le continent, en Espagne ou en Italie, Marie Susini ressent moins le mal du pays, la nostalgie, que l'enfermement dans l'île originelle, plus meurtrier que l'adversaire allemand présent dans la lointaine capitale française : « Pire que le froid et la solitude qui m'attendaient, pire que le dénuement et la peur d'un monde en proie à la folie meurtrière, se dressait devant moi l'angoisse de l'insularité, plus réelle, cette angoisse, plus forte encore à cause de la guerre qui risquait de durer longtemps, peut-être toute ma vie, qui pouvait le savoir... Là-bas était le vrai péril, dans le confort, dans la chaleur » (Susini, 1989, p. 228).

Pour l'écrivaine corse, retourner sur l'île ambivalente et excessive revient donc à s'y enfermer, sans espoir et sans avenir, « à jamais sans histoire, dans un temps monotone que seule rythmerait la marche lente du soleil derrière les montagnes » (Susini, 1989, p. 231). Elle affirme à ce propos : « Et vieille, je me voyais déjà, bien avant l'âge, dans la somnolence des jours, ainsi que peuvent l'être très tôt les femmes de ce pays » (Susini, 1989, p. 231). L'entropie insulaire contamine le corps comme l'esprit : « Quand on devine que partout ailleurs monte la fièvre de la vie, c'est la passion de tout apprendre, de tout savoir qui triomphe des incertitudes comme des nostalgies. J'avais en moi cette exigence aussi vitale que peut-être le besoin d'eau pour une terre desséchée. Par-delà l'immensité de la mer, il y avait tout le savoir du monde » (Susini, 1989, p. 231).

Mais en Corse, tout est figé : « Le sentiment de solidarité entre les gens était très fort, il est vrai, mais forte également la haine toujours possible, d'autant qu'on condescendait rarement à s'expliquer [...]. Tout cela aboutissait à faire du village ou de la petite ville un champ clos de forces hostiles ou complices. Derrière l'apparente indifférence des propos il y avait un réseau très complexe d'interférences subtiles, d'échanges et de duplicités, de ressentiments et de malentendus, d'accords aussi très souvent bien sûr, présents dans un seul geste parfois, un imperceptible mouvement de la tête ou de la main, plus encore dans un simple regard » (Susini, 1989, p. 231).

Dans cette plaidoirie critique¹⁰ qu'est *La Renfermée, la Corse*, le lecteur retrouve l'origine de quelques-unes des obsessions centrales et des motifs

10 Pour Martine Tania Dambacher, *La renfermée, la Corse* présente au lecteur « un aperçu de la mentalité des insulaires, leur histoire, leurs coutumes, leurs ressentis, leur vision du monde, mais aussi les injustices, les négligences de l'État, l'irruption de la modernité perçue comme une souillure et l'insolence des vacanciers très peu soucieux de respecter leur dignité ».

récurrents de l'œuvre susinienne. D'abord, la force du sang, des interdits, de l'ordre à ne pas transgresser, des préceptes qui régissent la vie de tous les jours, proches des rituels sacrés, ensuite « la passivité à laquelle est condamnée la femme et le malheur d'être fille, l'intériorisation de la Loi par les femmes, dans leur antique obéissance » (Martinoir de, 1989, p. 150), la notion de culpabilité, de honte, l'honneur, l'hospitalité, etc. Marie Susini avoue que les sentiments au sein de la famille corse étaient d'autant plus forts que jamais personne n'en parlait. En effet, par dignité et respect, les gens ignoraient les manifestations, les effusions et l'abandon : « Tenir et se tenir quoiqu'il arrive. Dans cette vie familiale où le mépris de la vie et le mépris de la mort étaient étroitement liés, il était admis au départ que la vie est une vallée de larmes et qu'il fallait avant tout songer à bien mourir. C'est sans mot dire qu'on supportait le carcan, l'étouffement qu'il vous imposait parce que bien plus terrible était d'être exclu de la cellule familiale » (Susini, 1989, pp. 289-290).

On ne peut avoir idée de la force des liens qui unissent une famille corse si on ne les pas vécus. « C'est comme une force biologique : du reste la référence aux liens du sang y demeure constante. Ils vont jusqu'au sacrifice [...]. Sacrifice réel des parents pour les enfants, des enfants pour les parents, de la sœur pour les frères. Ainsi s'explique la *vendetta*. Un homme, une femme peut passer sur le Continent une vie solitaire à faire un travail pénible, accumulant les heures supplémentaires, et trompant souvent la faim, pour envoyer aux siens le plus d'argent possible afin d'élever les frères et sœurs restés dans le village ou dans la petite ville, quand ce ne sont pas les neveux. Non seulement il n'y a en eux aucune révolte mais c'est la chose la plus naturelle acceptée par beaucoup. Ils n'hésitent pas à se charger de ce rôle attribué par le destin, y trouvant même de la joie, en tout cas un sens à la vie. Tout comme dans nature, il y avait dans la famille un ordre à ne pas transgresser. D'abord venait le père, on le vénérât [...]. La soumission totale au père était telle qu'on exécutait un de ses ordres avant même de l'avoir reçu, qu'on allait au-devant de ses désirs non exprimés » (Susini, 1989, p. 291).

Engagée dans la voie familiale, la femme susinienne, qui pourtant représente la force de la maison, devait y rester envers et contre tout. Dans sa vie, tout était déjà accepté et vécu. « Même si elle se rendait compte que l'homme qu'elle avait épousé était un homme méprisable et qu'on lui avait fait prendre un chemin qui n'aurait pas dû être le sien, il n'y avait pas de place pour les problèmes ni pour l'inquiétude. Jamais aucune femme n'aurait songé à retourner dans la maison de ses parents, parler aux siens de son malheur ou de se plaindre. Devant Dieu et devant les hommes elle était liée à son mari pour la vie. "Nous ne sommes que des femmes, dit la sœur d'Antigone, et la nature ne nous a pas faites pour lutter avec les hommes" (Sophocle, *Antigone*, I, 1) » (Susini, 1989, p. 290).

L'essai de Marie Susini, révèle notamment les valeurs morales, sociales et religieuses qui faisaient la culture corse dans les années 1950-1960, toutes celles qui ont imprimé l'enfance de notre auteure : « Elles m'ont aidée quelquefois à vivre, plus souvent encore m'ont empêchée de vivre. Aucune personne en tout cas, aucun savoir, n'a jamais été capable de me les arracher, ou même simplement de les infléchir. Fallait-il qu'elles me correspondent étroitement, qu'elles trouvent en moi la résonnance juste... La Corse est bien la note fondamentale que j'ai retenue tout au long de ma vie. Et si je n'ai jamais eu le mal du pays, c'est qu'on n'a de nostalgie que pour ce qu'on a irrémédiablement perdu. Et qu'on aimait » (Susini, 1989, p. 293).

La Renfermée, la Corse permet de découvrir un mode de vivre et de penser mais surtout l'obsessionnelle dynamique du rester-partir, de l'immobilité-mobilité : « Jamais je ne vois la Corse aussi bien, jamais je ne me sens aussi auprès d'elle que lorsque je suis à Paris où j'ai choisi de vivre loin d'elle » (Susini, 1989, p. 295) Mais plus grande est la distance, plus longue est la route, plus fortes deviennent les images hallucinées de l'origine. En effet, Marie Susini est prise entre deux lieux et deux douleurs : celle d'être séparée de son île et celle d'y demeurer ; partir mais vouloir pourtant rester. En effet, ignorant le mal du pays – mais enracinée malgré elle – elle s'acharne et revient sans cesse sur cette montagne surgie de la mer pour la défier et défier ce « soleil d'Austerlitz » brillant à jamais. On le sait, son rapport avec la Corse n'est fait que d'approches et de reculs passionnés, d'amour et de haine, d'errances continues. Mais malgré tout, la peur demeure : « J'ai beau me répéter qu'elle n'est ni sombre ni magique, dans le temps du premier regard, je me sens comme dans mon enfance le cœur trop petit pour contenir cette grandeur qui m'écrase, en proie toujours à la même peur qu'elle ne me passe les chaînes et que, prisonnière, je ne puisse plus jamais fuir. Je m'acharne pourtant, j'y retourne sans cesse [...]. J'y reviens peut-être aussi pour la défier, pour en avoir raison, qui sait. Mon rapport avec elle n'est fait que d'approches et de reculs passionnés » (Susini, 1989, p. 295).

L'écriture errante de Marie Susini a son origine dans la langue corse. En effet, le jeu entre le français et le corse donne son rythme particulier à l'écriture et une tonalité étrange à cet univers insulaire, débouffé d'un folklore postiche et où résonne le procédé de réitération, propre à la syntaxe corse, qui renvoie à ce temps de l'éternel retour : celui du mythe dont participe, selon Marie Susini, l'espace-île.

***La Renfermée, la Corse : corsitude et corsité*¹¹**

Les bouleversements socio-politiques des années 60 sont longuement évoqués dans *La Renfermée, la Corse*¹². L'île, longtemps isolée, s'est ouverte aux rapatriés d'Afrique du Nord, aux immigrés, aux entrepreneurs, aux touristes et aux hommes d'affaires. Ces « étrangers », elle les a accueillis avec sa méfiance légendaire, avec sa légendaire hospitalité aussi. La France est intervenue pour réparer les routes, aménager les moyens de transport entre l'île et le Continent, améliorer le réseau des télécommunications et construire des barrages qui allaient « inonder » la plaine orientale où rien ne poussait. La spéculation commençait et devait durer longtemps ; en effet, « des demeures somptueuses et des villas modernes se sont mises à foisonner, la campagne brûlée s'est vue en peu de temps agrémentée de jets d'eau et de pelouse d'un vert qu'on ne connaissait pas, de piscines et de parterres de fleurs. Et la côte orientale, plate et uniforme, si désertique, est devenue une terre grasse et fertile où abondent aujourd'hui les fermes modèles. Avec une magnifique impudence, se sont étalés au grand soleil jardins et vergers bien tenus. Et les vignes et des rangées d'arbres fruitiers. Les barrages !... En avait-on rêvé, ici ! L'eau qui se met à couler à profusion, à courir ivre sur une terre depuis le plus lointain des temps inféconde, inutile ! » (Susini, 1989, p. 279).

11 Rinatu Coti propose de distinguer « *a corsichezza* » (« *corsité* ») de « *a corsitudine* » (« *corsitude* ») : « la première s'appliquerait à la possession des caractères fondateurs de l'identité culturelle, dont la langue ; la seconde à la volonté expressément manifestée de les actualiser dans l'histoire, notamment par les luttes sociales et le combat nationaliste. La reconnaissance des traits particuliers et des caractères linguistiques de la '*corsité*' pourra informer et épauler la '*corsitude*', ce mouvement en faveur du patrimoine linguistique et culturel hérité d'une société insulaire ancienne : le peuple corse historique fortement typé par une histoire nationale qui lui est propre. À côté de ce sauvetage se profile la validation du langage actuel des Corses, avec toutes ses composantes. Le fait culturel, indissociable de cette réalité linguistique, est composite comme elle : la communauté corse ne peut que l'assumer dans sa pluralité, voire dans ses contradictions. Cette perspective est conforme à l'histoire de la Corse, réaffirmée à l'époque contemporaine dans une géopolitique nouvelle qui regarde aussi du côté de la Méditerranée » (Thiers, Gh. 1988. « Le corse. L'insularité d'une langue » In *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France*. Paris : L'Harmattan. p. 162).

12 Sur les bouleversements insulaires à partir des années 60, on pourrait consulter notamment : Gil, J. 1984. *La Corse entre la liberté et la terreur*. Paris : La Différence ; Emmanuelli, R. 1989. *L'équivoque de Corse Ajaccio* : La Marge éditions ; Simeoni, E. 1995. *Corse, la volonté d'être Ajaccio* : Albiana ; Giudici, N. 1997. *Le crépuscule des Corses, clientélisme, identité et vendetta*. Paris : Grasset ; Talamoni, J.-G. 2001. *Ce que nous sommes (Ciò che no simu)*. Paris : DCL-Ramsay.

Pour qui donc les pouvoirs publics avaient-ils cette attention tardive ? Pas pour les Corses. Mais pour tous les étrangers qui s'installaient sur son sol, très souvent sur les biens communaux. Ces bouleversements ont conduit donc nombre de Corses à vendre la terre familiale et donc se couvrir de honte et d'infamie. En effet, en Corse, « c'est une infamie de vendre le bien familial, même si on se trouve dans le besoin, même si la vieille maison se délabre et va tomber en ruine, même si le champ inculte doit disparaître complètement sous les ronces ou être dévasté par les chèvres, à la merci des bergers » (Susini, 1989, p. 279). À cette honte-là, est venue s'ajouter celle d'avoir été joués par les nouveaux venus et surtout par la France qui tant de fois les a déçus : en effet, pour eux, elle n'avait jamais rien prévu. Pourtant, ce ne fut pas cette immigration massive qui allait mettre en péril la permanence de la communauté corse et son identité culturelle ; ce ne fut pas non plus la langue française qui a été un facteur déterminant, le français qu'on a parlé de plus en plus dans les villages et qui renforçait la scolarisation. En effet, cette « nouvelle culture », qui aurait dû supplanter l'autre jusqu'à l'effacer, en réalité n'a fait que s'y ajouter. Marie Susini écrit à ce sujet : « la culture française n'a jamais menacé ni les structures traditionnelles ni les valeurs profondes transmises depuis toujours, et dans lesquelles chaque Corse se retrouve, se réfugie » (Susini, 1989, p. 280)¹³. Cependant, dans les années 70-80, le temps de l'Histoire a remplacé celui des légendes. La télévision a bousculé l'île de fond en comble. Les habitants des villes et des villages ont été entraînés presque à contre-courant, obligés à une mutation rapide et violente. En effet, cette « machine » a fait son œuvre. Dans la famille, d'abord. « Les relations entre parents et enfants ne seront jamais plus les mêmes, la toute-puissance du père, pour ainsi dire sacrée, a presque partout disparu. Finie l'excessive pudeur que la femme gardait dans sa conduite et dans son langage Le bien qu'on enseignait dans la famille n'est pas tout à fait aussi blanc ni le mal vraiment noir puisqu'on peut en parler librement, l'expliquer, donc l'amoindrir. Et parfois même le justifier. On a appris désormais les nuances » (Susini, 1989, p. 283).

13 Marie Ferranti rejoint Marie Susini à propre des langues française et corse. Elle affirme : « Dans cette pratique des deux langues, il subsiste des entremêlements de sons, de formes, des distorsions [...]. Moi-même, je ne peux nier mon attrait pour une certaine rigidité ou plutôt fixité du français qui donne une sorte de brusquerie, de fulgurance à l'écriture » (Lettre à Jean-Guy Talamoni, 27 janvier 2015, *Un peu de temps à l'état pur*, cité, p. 93). Depuis 2016, la langue corse est l'égale de la langue française : « elle intègre la culture française dans ce qu'elle a de meilleur – la littérature – tout en étant une autre langue » (p. 120). Sur la place et le rôle de la langue corse, cf. notamment : Thiers, Gh. « Le corse. L'insularité d'une langue ». In *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France*. p. 150-168 ; Ertori, F. & Fusina, Gh. 1981. *Langue corse : incertitudes et paris*. Ajaccio : Maison de la Culture de la Corse ; Talamoni, J.-G. 2016. *Avanza ! La Corse que nous voulons*. Paris : Flammarion.

Quand on sait qu'en Corse l'en-deçà et l'au-delà des monts sont déjà des mondes différents, que les Corses sont par nature et par leur traditionnelle formation de clan « imperméables non seulement à toutes les idéologies, qu'elles soient de droite ou de gauche, mais à tout apport de l'extérieur, on peut mieux comprendre l'ampleur d'un pareil bouleversement » (Susini, 1989, p. 283). Menacés dans leurs racines mêmes, les Corses ont eu une brusque prise de conscience. Ils ont tenté de se faire entendre : sur la régionalisation, sur le bilinguisme, l'enseignement obligatoire de l'histoire corse, sur la littérature d'expression corse et française¹⁴ : on ne les a pas compris. Marie Susini commente ce drame : « Ce qu'ils avaient tenu pour un enrichissement n'était qu'un facteur de trouble, il fut ressenti très vite comme une rupture d'équilibre, un danger. Par une logique des plus simples ils ont eu le sentiment d'être victimes d'un véritable marché de dupes. On leur avait beaucoup enlevé sans leur donner rien qui vaille. Comment s'y prendre pour garder la même foi quand l'existence de Dieu est devant vous ouvertement contestée, parfois même par des religieux ? Comment continuer à accepter la douleur, où trouver cette résignation, cette force tranquille qu'avaient les anciens devant la mort ? Ils ont découvert le doute » (Susini, 1989, p. 281-282)¹⁵.

Tout disparaîtrait après eux, si ce n'était déjà fait. Comment convaincre alors par des arguments qui relèvent de la passion charnelle et non d'une pensée politique ? Les Corses ont été écoutés mais non entendus : « Alors, comme des enfants humiliés et blessés qui, n'arrivant pas à se faire entendre, à faire sortir les grandes personnes de leur indifférence, tirent sur la nappe familiale pour faire tout tomber par terre, ils ont réagi avec cette violence-là, qu'on n'a pas comprise

14 Sur la littérature corse, on pourrait consulter notamment : Arrighi, P. 1967. « La vie littéraire et intellectuelle de la Corse ». Paris : Horizons de France. p. 142-203 ; Ceccaldi, M. (dir.), 1973. *Anthologie de la littérature corse*. Paris : Klincksieck ; Talamoni, J.-G. (dir.), 2009. *Anthologie bi-lingue de la littérature corse*. Paris : DCL Ramsay ; Renucci, F.-X. 2010. *Éloge de la littérature corse*. Ajaccio : Albiana ; Talamoni, J.-G. 2013. *Littérature et politique en Corse. Imaginaire national, société et action publique*. Ajaccio : Albiana ; Castellani, J.-P. & Di Meglio, A. « Voix narratives contemporaines ». In *Les Langues néo-latines*.

15 « En Corse, comme en Sardaigne, la revendication identitaire s'est exprimée de façon puissante à partir des années 70. Ce fut le *Riacquistu* en Corse, la *Rinascita* en Sardaigne comme un lointain écho du *Risorgimento*, le préfixe [ri] du nom de ces mouvements rappelant la douloureuse parenthèse de peuples soumis à la volonté d'un pouvoir étranger et qui, enfin, exigeait la reconnaissance de son existence, de son droit à l'autodétermination, de son devoir de mémoire, de sa langue » (D'Antonio, A. « L'insularité postmoderne. Expression critique et rebelle de l'identité en Corse et en Sardaigne ». In *Fert'Îles II (L'occupation littéraire des sols insulaires)*.p. 43).

non plus. *Francesi fora*. Ces Français, auxquels la veille encore ils cherchaient à s'identifier de toutes leurs forces au point de renoncer à la langue de leurs ancêtres qu'ils laissaient aux pauvres et aux illettrés, et de rejeter les croyances et les coutumes de leurs enfance, tout juste bonnes désormais, selon eux, pour des personnes incultes, les Corses – pas tous, il est vrai – ont commencé à les haïr avec la même passion qu'ils avaient mise à oublier leurs origines. Ils ont soudain voulu nier toute ressemblance avec eux, et ne se sont plus attachés qu'à mettre l'accent sur la différence ethnique et culturelle. Leur ambition n'avait-elle pas été pourtant, depuis le siècle dernier, de devenir des fonctionnaires de la France ? Les voilà passés très vite de la fierté d'être français à l'orgueil de leur spécificité corse » (Susini, 1989, p. 282).

Avec lucidité, Marie Susini signale que dans les années 80, la Corse a vécu dans une grande tension et une confusion plus grande encore. Certes, nombre de Corses tiennent encore à la double appartenance mais désormais il y a chez tous « une sorte de rage contre la France, quand ils pensent que si elle l'avait voulu, on n'en serait pas là. C'est la fureur née du désespoir qui soutient les plus lucides » (Susini, 1989, p. 282).

L'écriture susinienne à la recherche d'une Corse perdue

Seule l'écriture permet de retrouver les sentiers perdus de la mémoire : elle rend possible cette quête de soi chère à l'écrivaine corse. En effet, au fil de ses œuvres, Marie Susini a construit une esthétique de la fuite et de l'errance jusqu'à ce que l'île disparaisse de son espace romanesque, ouvert de plus en plus sur la Méditerranée. Noms et lieux, évoquant tour à tour l'Italie, l'Espagne, le Portugal, le Maroc, l'Algérie, la Grèce, créent un univers éclaté qui conjure l'enfermement. L'écriture susinienne dit la fuite, l'errance et l'origine cachée. Plus proche de la poésie que de la prose, toujours entre rêve et réalité, présent et passé, île, archipel et continent. En effet, avant le temps de Renno, avant le temps des croix à porter et l'errance entre les morts qui composent l'espace mystérieux de *L'île sans rivages*, existait un temps marqué par des odeurs, des couleurs et des lumières. Un temps mythique, créant « une re-localisation du texte dans l'espace » (Westphal, 2007, p. 39). Le dessein premier de *La Renfermée, la Corse* est également de ramener vers la vérité absolue, vers l'île-mythe : celle de l'âge d'or et des dieux dont la portée transgresse les temporalités¹⁶. En effet, pour Marie Susini, comme pour ses

16 « L'île est terre de mythes et de dieux. Trop de mystères et d'inconnus l'ont forgée et restent inscrits dans son *topos*. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles elle n'a jamais cessé de hanter les imaginaires des poètes et des philosophes » (Salini, D. 1999. « L'île entre

personnages, il existait avant le temps de Darosaglia un état antérieur où l'espace était sans limites et où rien ne semblait menacer le temps, où l'homme était bon, parfait et heureux. Aussi aura-t-elle toujours envie « d'aller à reculons, à la recherche de ce qu'elle a laissé là-bas, dans un temps d'avant » (Martinoir de, 1989, p. 26), qui s'oppose au temps des horloges. Dès *Plein soleil*, l'écrivaine de Renno, marquée au sceau de la mystérieuse *corsitude-corsité* (qui n'est ni une ouverture vers autrui ni un repli sur soi), effectue via ses fictions-interrogations et ses personnages déchirés par un destin tragique, un retour aux sources, là où se trouve la véritable essence des choses et des êtres. Là où les fuites sont bannies, là où le malheur, pétri d'absences et de chaos, n'existe plus. Pourtant, bien que toujours fuie, l'île castratrice est « éternellement » là : dans les mots, remplis d'amour et de haine, dans les silences, les non-dits, les gestes et les regards sévères, dans le soleil « cruel » qui rayonne sur les montagnes souvent enneigées du Cinto, du Padro, du Rotondo et sur la mer. Cette dualité insoluble amène Marie Susini à envisager l'exil ; en 1993, elle confiait à son amie Catherine Trousson : « Il me semble que cette Corse qui se trouve partout, que j'ai rejetée, qui m'a tellement faite, que j'avais faite parce que je l'ai écrite, n'existe plus, n'a jamais existé. C'est une Corse que j'ai pensée, sans doute créée... La Corse est le monde, en ce sens que vous avez affaire à une nature qui, par elle-même, vous donne le sentiment du transcendant¹⁷ ».

La littérature et l'écriture lui permettent de mettre en œuvre un processus de décentrement de la Corse qui paradoxalement passe par un processus de recentrement incessant, de sorte que l'île devient métaphore du monde. Par la voix de sa Corse, espace fictif et lieu réel – qui suscite des traversées hasardeuses et offre des appontages inespérés – Marie Susini retrouve, malgré le silence de Dieu, son identité à elle, *sa terra sua, son locu*. Là où mort et naissance, présent et passé se rejoignent. Seule l'écriture-fuite, hermétique et circulaire, écartelée entre deux identités, désespérée, retourne aux sources et rend possible la quête de soi et l'éternité du présent, malgré les mystères et les pièges de l'insularité. Il n'est de vrais paysages que les paysages intérieurs. En effet, pour Marie Susini, l'écriture est solitude, ascèse et métaphysique, « entrevues vaguement ou pressenties dans les années d'enfance. Quand le silence était plus important que la parole. Quand le temps était à la fois instant et éternité » (Susini, 1989, p. 295). « Chacun de

laboratoire et lab-oratoire ou la complexité de la démesure ». In Meistersheim, A. (dir.), Ajaccio *L'île laboratoire*. Éditions Alain Piazzola. p. 445).

17 Il est question d'un entretien entre Catherine Trousson et Marie Susini, mené en date du 24 juin 1993 et cité par Dambacher, M.T. *Marie Susini ou l'apologie du désespoir*. p. 185.

nous doit avoir de son pays natal une image singulière qui reflète le mystère enfoui au creux de ce que saint Augustin appelle *l'espace intérieur de l'âme*. Dans cette immobilité solaire où je vois le mien, la couleur dominante est le noir. La Corse m'apparaît comme une femme en deuil. Au-dessus de la rumeur confuse qui persiste après que les voix se sont tuées sans avoir pu tout dire, leur amour et leur haine, sa mélodie s'élève, c'est un *lamento* qu'elle destine à ceux qui ne peuvent plus l'entendre (*Paris, janvier, 1981*) » (Susini, 1989, p. 295).

Références

Corpus

Susini, M. (1983). *La Renfermée la Corse* Paris : Éditions des femmes.

Ouvrages

Boustani, C. & Jouve, E. (2006). *Des femmes et de l'écriture*. Paris : Karthala.

Dambacher, M.T. (2017). *Marie Susini ou l'apologie du désespoir*. Alata : Colonna Édition.

Martinetti, J. (1989). *Insularité et marginalité en Méditerranée occidentale. L'exemple corse*. Ajaccio : Le Signet.

Martinoir de, F. (1989). « Roman contemporain : entretien avec Marie Susini » In *L'École des Lettres*. Paris : Éditions de L'École.

Meistersheim, A. (dir.), (1999). *L'île laboratoire*. Ajaccio : Éditions Alain Piazzola.

Westphal, B. (2007). *La géocritique, réel, fiction, espace*. Paris : Minuit.

Éclats de mère dans *Forêts* de Wajdi Mouawad

Christelle STEPHAN HAYEK
Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK)

Résumé

L'œuvre dramatique de Wajdi Mouawad est caractérisée par une quête d'identité des personnages en mal d'exister. La dureté de l'écriture illustre notamment celle de l'exil et de la guerre, véritables leitmotifs de l'œuvre de ce dramaturge, dont l'enfance a été déchirée par l'éclatement de la guerre civile libanaise et l'exil de sa famille.

C'est justement cette quête que nous avons choisi d'explorer, à la lumière des corps, des visages et des portraits éclatés qui finiront, au fil de l'œuvre, par reprendre – une certaine – forme.

Nous allons, dans cette optique, nous pencher, dans une première partie, sur l'impossible portrait à travers la femme aux mille visages, et nous intéresser, dans une deuxième partie, à l'ultime visage de la mère, réminiscence tenace de la vie.

Mots-clés : guerre ; exil ; identité ; portrait ; mère ; quête ; mort.

Introduction

L'œuvre de Wajdi Mouawad, essentiellement dramatique, est caractérisée par une quête d'identité des personnages en mal d'exister. La dureté de l'écriture illustre notamment celle de l'exil et de la guerre, véritables leitmotivs de l'œuvre de ce dramaturge, dont l'enfance a été déchirée par l'éclatement de la guerre civile libanaise et l'exil de sa famille.

C'est ainsi que la tétralogie dramatique « Le sang des promesses », composée de *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009), baigne dans

le sang éponyme et « tourne autour de la question de la promesse » (Mouawad, 2009, p. 11), une promesse qui, malgré ses aléas, fait avancer les personnages. C'est justement cette « quête du sens » (Serhan, 2007, §8), celle « de l'écrivain qui chemine vers le pays perdu de son enfance, ses couleurs, sa lumière, sa langue » (Makhlouf, 2009, § 28), que nous avons choisi d'investiguer, dans *Forêts*, à la lumière des corps, des visages et des portraits de mères éclatés qui finiront par reprendre – une certaine – forme.

Nous allons, dans cette optique, nous pencher, dans une première partie, sur l'impossible portrait à travers la mère sans visage, et nous intéresser, dans une deuxième partie, à l'ultime visage de la mère, réminiscence tenace de la vie.

1 L'impossible portrait

Forêts retrace l'histoire de Loup, une jeune fille de seize ans, qui remonte, pas à pas, le temps, pour comprendre qui est sa mère, morte à sa naissance. C'est ainsi qu'avec l'aide de Douglas Dupontel, un paléontologue – dont l'histoire personnelle recoupe celle de Loup – elle va affronter les terribles secrets qui se dévoilent progressivement à elle, au fil de son voyage – sans conteste initiatique – vers le cœur même de sa vie.

Elle qui tente de retrouver les traits de sa mère, en ramasse patiemment les éclats pour tenter, à partir de cette image incomplète, défigurée et inaccessible, reconstituer l'impossible portrait.

1.1 Un portrait incomplet

L'organisation de la pièce propose d'emblée, de par la division de ses parties, un portrait féminin fragmenté. En effet, si nous nous penchons sur les sept subdivisions de l'œuvre, nous retrouvons les titres suivants :

- 1– Le cerveau d'Aimée (p. 15)
- 2– Le sang de Léonie (p. 41)
- 3– La mâchoire de Luce (p. 65)
- 4– Le ventre d'Odette (p. 83)
- 5– La peau d'Hélène (p. 111)
- 6– Le sexe de Ludivine (p. 139)
- 7– Le cœur de Loup (p. 157)

Face à ces groupes nominaux à la structure parallèle : déterminant article défini + nom (partie du corps) + complément du nom (prénom de femme), le lecteur se retrouve comme devant des éclats de femmes, autant de pièces d'un puzzle physique à remettre en place – et en ordre – pour aboutir au « cœur de Loup », cœur-même de la quête identitaire de la jeune adolescente. « Toutes ces femmes constituent le passé de Loup. La quête de [la jeune fille] commence avec sa mère, qui constitue une énigme, et ne s'achève que dans la dernière partie qui porte son prénom. » (Jouffre, 2009, p. 6).

Cette recherche de la figure maternelle met donc en relief un portrait obligatoirement fragmenté de la mère puisqu'il se présente sous forme d'éléments que la quête permettra de rassembler. D'ailleurs, dès l'ouverture de la pièce, la confusion règne. Aimée – la mère de Loup – inaugure la scène par ces mots « Je ne me souviens de rien » (Mouawad, 2009, p. 15), avant d'enchaîner avec une série d'oppositions et de pensées qui mêlent événements historiques du siècle aux jalons de sa vie, et qui déroutent le spectateur/lecteur : « Je suis née à Rimouski mais je vis à Montréal, mais j'aurais très bien pu naître en Floride et vivre à Honolulu. / Je ne sais plus exactement quand on a marché sur la lune, je sais juste que c'est après la mort de Kennedy parce que je suis née quelque part entre les deux » (Mouawad, 2009, p. 15). Le discours d'Aimée, comme décousu, égare l'auditeur-lecteur qui se trouve mis, dès les premiers mots, dans une situation de quête, de recherche du sens. Et cette image est énoncée par Aimée elle-même lorsque, avant d'annoncer à l'assemblée de ses amis qu'elle est enceinte, elle rend hommage à Baptiste, son époux, qui « [à] lui seul a remis en place les éclats de ma vie éparpillée » (Mouawad, 2009, p. 17). Nous nous retrouvons donc, dès l'ouverture du rideau, face à un personnage féminin, mère en devenir, qui énonce un discours décousu et annonce avoir été en miettes avant que son bien-aimé puisse recoller les morceaux.

Le portrait maternel s'annonce ainsi bien fragmenté, aux deux niveaux de la « diégèse » : aussi bien sur scène que dans le discours du personnage de la mère elle-même.

1.2 Un portrait défiguré

Et si, dans la pièce, le portrait de la mère se propose d'emblée lacunaire, il prêche également par manque d'harmonie. C'est ainsi que nous nous retrouvons, quelques scènes plus loin, face à une Aimée qui souffre d'un cancer au cerveau, cette « maladie ancienne archaïque, qui a ses racines dans nos gènes » (Mouawad, 2009, p. 31). Et cette tumeur, intrus morbide qui « dévore[...] [jusqu'à] l'organe où [il] [est] né[...] » (Mouawad, 2009, p. 31), apparaît comme une entrave à

la maternité. En effet, portant un enfant, Aimée se retrouve devant le terrible dilemme : soigner son cancer par la chimiothérapie quitte à avorter ou garder l'enfant sans être traitée et courir les conséquences tragiques qu'engendrerait le manque de soins. Le diagnostic du médecin est d'ailleurs clairement énoncé dans une antithèse structurée : « le protéger, lui, c'est vous exposer, vous » (Mouawad, 2009, p. 32) lui explique-t-il, dans un parallélisme de construction qui mime la balance, l'impossible choix. La maladie, déformante par définition, porte ainsi atteinte à la figure maternelle, en la mettant en péril.

Mais la défiguration ne s'arrête pas là. En effet, la tumeur d'Aimée est doublée d'« un objet solide situé au cœur de [son] cerveau » (Mouawad, 2009, p. 28). La figure maternelle est ainsi physiologiquement défigurée par un cas clinique « jamais vu » (Mouawad, 2009, p. 28) : la masse osseuse qui se trouve dans son cerveau s'avère être « [u]n embryon. Un fœtus [...] à un stade extrêmement préliminaire. » (Mouawad, 2009, p. 30), transformant Aimée en un être hybride, aux limites du monstre, dans la signification objective du terme en tant que « [c] orps organisé, animal ou végétal, qui présente une conformation insolite dans la totalité de ses parties, ou seulement dans quelques-unes d'entre elles. » (*Littre*, en ligne). Le portrait est ainsi défiguré, perdant son harmonie, sa santé.

C'est justement l'insanité qui semble être le lot de Luce, mère biologique d'Aimée, qui, pour avoir trop longtemps attendu que sa vraie mère revienne la prendre, « va y passer toute sa vie et sa raison » (Mouawad, 2009, p. 69). Comme elle le dit elle-même à sa petite-fille Loup, l'absence de sa mère l'a menée, pas à pas, à la folie : « Quand j'ai vu que ma mère ne viendrait jamais, je suis tombée enceinte et j'ai eu ta mère ; quand on me l'a enlevée, je me suis tranché les veines ; quand on m'a sauvée, je suis devenue folle » (Mouawad, 2009, p. 76), raconte-t-elle, dans un enchaînement implacable qui rappelle les tragédies grecques, dont l'issue, comme écrite, est la folie. Et cette blessure immense qu'elle porte en elle depuis sa naissance, ce « grand trou dans le cœur » (Mouawad, 2009, p. 76), fera que lorsqu'elle apprend la mort de sa fille, Aimée, « son visage n[e] boug[e] pas. » (Mouawad, 2009, p. 69), figé dans la douleur qui rend fou ou monstrueux.

Cette monstruosité, nous la retrouvons également en amont, au fond de la forêt éponyme, qui « se présente comme un lieu [...] où les perceptions se confondent, révélant certaines dimensions cachées du temps et de la conscience. » (Harrisson, 1992, p. 37). Dans cette forêt des Ardennes, dans l'enchevêtrement obscur de cette nature plus sauvage que nature, en effet, Albert Keller a fait venir des « panthères, girafes, chimpanzés, et zèbres, éléphants, caïmans et une diversité d'oiseaux » (Mouawad, 2009, p. 112) pour vivre, avec Odette, ce qu'Edmond, leur fils appelle des années plus tard « Utopie, rêve, folie » (Mouawad, 2009, p. 112). Dans un domaine

isolé du monde, Albert Keller a, en effet, décidé d'élever sa famille sans aucun contact avec le monde extérieur. Or, ce renfermement, indéniablement malsain, transformera les femmes-mères en véritables monstres. Albert entretiendra ainsi une relation sexuelle avec Hélène – fille qu'il croit issue du viol d'Odette, mais qui est, en fait, la fille de son père et d'Odette – qui donnera naissance à de nouveaux enfants. L'inceste transforme ainsi Hélène en mère, mais souillée par la jouissance quotidienne de ce père aussi violent que fou. Et cette relation mènera à la folie d'Odette, la femme d'Albert, la mère d'Hélène. C'est ainsi qu'une nuit, elle supplie son fils Edmond : « Prends ce couteau et tue-moi ! Tue-moi ou je les tuerai. Je le sens, je le peux. [...] Tue-moi. Plus rien d'humain en moi. » (Mouawad, 2009, p. 125) et, sortant de l'humanité, elle se tuera en se jetant dans la fosse aux fauves. C'est justement dans cette même fosse qu'Hélène finira ses jours, après y être restée prisonnière des années durant, emportée par son fils informe, attendant un secours qui ne viendra jamais. La forêt, dense et obscure, symbole de l'appareil sexuel selon Freud (1923), se referme donc, dans toutes ses connotations incestueuses, sur cette lignée de mères dont le portrait monstrueux découle de leur folie. Seule Léonie – la troisième fille d'Hélène – pourra fuir, portant sa petite Ludivine dans les bras, loin de la forêt, de cet inconscient obscur, vers la ville, où elle espère redonner toutes ses chances à sa fille.

Et la fuite de Léonie symbolise celle, comme perpétuelle, du visage de la mère, dans cette œuvre.

1.3 Un portrait inaccessible

La quête de Loup, semée de multiples embûches, voit, en effet, le visage de la mère se dérober sans cesse : d'indice en indice, le portrait tant recherché devient, paradoxalement, de plus en plus inaccessible.

Cette confusion, qui rend la vérité quasiment impossible à trouver, est traduite, d'une manière presque physique, par l'enchevêtrement des scènes et des répliques. En effet, Mouawad nous emporte, dans chaque scène, parfois même dans la même réplique, à travers les époques et les lieux. C'est ainsi que, dans la scène 1, par exemple, intitulée « Oracle », nous retrouvons Aimée dans les quatre premières subdivisions, de a à d, pour être transportés « e. SEIZE ANS PLUS TARD » (Mouawad, 2009, p. 20), avec Loup et Douglas Dupontel, dans la subdivision suivante. Mais la confusion devient inévitable, quelques pages plus loin (p. 28), lorsque Douglas Dupontel semble répondre à la question que Baptiste, l'époux d'Aimée, pose au médecin, seize ans plus tôt. Les deux répliques se suivent, effectivement, question qui semble trouver sa réponse à travers les années. Et ce procédé est systématiquement repris dans la pièce,

faisant communiquer les personnages de toutes les diégèses, mêlant les époques et attribuant le don d'ubiquité à plus d'un. Cette communication devenue ainsi possible entre des locuteurs improbables, va jusqu'à mettre en écho les répliques de Loup avec celles de sa mère Aimée. C'est ainsi que nous assistons d'abord à l'impossible promesse qui donne son essence à la pièce :

AIMÉE. Loup, quand je serai morte, veille à ce qu'on sorte cet os de ma tête. Vous nous brûlerez l'un séparé de l'autre. [...] Pas d'études scientifiques, rien. [...]

LOUP. Je te le promets. Je te le promets, maman, je ne laisserai personne empêcher ça. Je te le promets. (Mouawad, 2009, p. 49).

Là, dans ce dialogue que seule l'imagination peut concevoir, Loup promet à sa mère de la sauver de la vérité, de ne pas chercher à comprendre la nature de l'os, donc la cause de la maladie, donc le fil des événements. La mère semble ainsi imposer, de cette manière, à sa fille, l'inaccessibilité de son visage.

La mère et la fille sont, une deuxième fois, mises comme face à face, mais cette fois pour un règlement de comptes. En effet, trois pages après le premier dialogue (p. 52), Loup reproche à sa mère, dans une longue tirade, de ne pas avoir choisi l'avortement, donc de lui avoir offert la vie au prix de la sienne, en lui disant : « Tu ne m'as pas donné la vie, tu m'as légué ta douleur » (Mouawad, 2009, p. 52). Le temps d'une scène, le refus de la maternité de sa mère éloigne catégoriquement Loup de ce portrait qu'elle veut pourtant reconstituer, le rejetant dans l'hypothèse de sa non existence.

Mais sa quête ne s'arrêtera pas là. Son besoin de mère est sans doute trop pressant, sa promesse trop réelle, son père trop taciturne. Donc en dépit des difficultés liées à ce portrait incomplet, défiguré et visiblement inaccessible qu'elle tente de redessiner, Loup enfoncera ses pas dans ceux de toutes ces figures de femmes qu'elle découvre, pour aboutir, finalement, à l'ultime visage de la mère.

2 L'ultime visage de la mère

Si le portrait de la mère, dans *Forêts*, est défiguré, incomplet et difficile à dessiner, il n'en perd pas, pour autant, son existence, voire son essence : le fait d'être un portrait maternel. C'est ainsi que des traits s'échappent de la figure tant recherchée, immuables, permettant à Loup d'esquisser les contours de l'ultime visage de la mère. Elle comprendra ainsi que la maternité est une promesse et une victoire de la vie sur la mort, mais payée au prix le plus fort.

2.1 Une promesse de mère

Forêts est une pièce essentiellement féminine. Là, effectivement, une femme en devenir recherche la vérité sur une femme – sa mère, en passant par l’histoire d’une multitude d’autres femmes. Les hommes, représentés par le paléontologue et des figures essentiellement paternelles, ont un rôle plutôt en retrait, chacun un pas derrière sa compagne. Cette prédominance de la figure féminine peut être perçue comme l’incarnation d’une promesse : celle de la maternité. En effet, toute femme porte en elle la potentialité physique, archaïque, immuable, de devenir mère. Nous pouvons ainsi voir dans cette pièce, à travers l’importance des personnages féminins, comme un hommage à toutes les mères potentielles.

Léonie, Jeanne et Marie, filles d’Hélène, sont nées et ont grandi isolées, dans la forêt impénétrable que leur père a choisi de concevoir pour protéger sa famille. Là, seules avec elles-mêmes, elles n’ont aucune possibilité de transmettre la vie. Mais lorsqu’elles trouvent le corps inerte mais vivant d’un jeune homme au bord de la rivière, elles se muent immédiatement en mères potentielles, et elles le savent. Léonie sera celle qui séduira Lucien, ce soldat de la Première Guerre Mondiale échoué dans la forêt après avoir fui les combats, et qui aura une fille de lui : Ludivine. C’est ainsi que, malgré l’épaisseur de la plus épaisse des forêts, et en dépit de l’isolement absolu auquel elle était condamnée, Léonie parvient à réaliser la promesse de la vie en retrouvant son visage maternel, si longtemps rêvé, si longtemps refoulé.

Cette maternité se heurte, dans le cas d’Aimée, à une promesse qu’elle a faite : celle de ne pas toucher son enfant à la naissance, celle de ne pas montrer sa maternité, celle de se préserver dans l’espoir de survivre. Or, à la naissance de Loup, Aimée hurle : « Laissez-la moi ! Je veux la toucher ! [...] Une seconde, s’il vous plaît ! Une seule seconde ! » (Mouawad, 2009, p. 39). Sa décision semble n’avoir jamais existé, sa promesse s’est évaporée au moment-même où elle est devenue mère, emportée par une autre promesse, plus forte sans doute : celle de la vie qu’elle vient de donner, et du nom qu’elle va attribuer, pour cette vie justement : « On t’appellera Loup comme un loup car un loup, il te faudra être : Loup. » (Mouawad, 2009, p. 40). Le pouvoir de la mère est ici immense, quasiment divin : elle donne la vie et elle en détermine le cours, par le choix d’un prénom qui prédestine sa fille à avoir des griffes, du flair, et le cœur d’une louve.

2.2 Mère de L/loup

Il est certain que, dans cette pièce au titre évocateur des profondeurs sauvages de la nature humaine, Loup porte bien son nom. « Symboles ambivalents, les loups sont perçus tantôt comme positifs, tantôt comme négatifs » (Pont-

Humbert, 1995, p. 254). Associé à une image dangereuse qui a été alimentée notamment par les contes, le loup est inséparable de son côté sombre. C'est ainsi qu'il peut symboliser « l'ombre, aspect sombre et inconscient de la personnalité » (Julien, 1997, p. 199). Pour le personnage principal de *Forêts*, son prénom porte sans doute en lui les séquelles de son ascendance aussi obscure que fortement liée à l'inconscient. Loup est le dernier maillon de la chaîne des naissances abandonnées, issues de relations scabreuses. Pourtant, son prénom incarne la contradiction même de sa personnalité. En effet, « [c]et animal [le loup], dont le nom signifie lumière en grec [est également un] symbole maternel associé à l'idée de fécondité » (Julien, 1997, p. 199), surtout si l'on se réfère à la légende de Romulus et Rémus, sauvés par la louve nourricière. Cette ambivalence du symbole fait du personnage de Loup un être aussi sombre – de par son ascendance – que lumineux – de par sa quête de la vérité.

Elle doit, effectivement, explorer les forêts plurielles et enchevêtrées du titre, pour tenter de retrouver le visage maternel de sa lignée, et retrouver, par là-même, la symbolique de la fécondité liée à son prénom. « Incarnation de la nature à l'état sauvage, la forêt est souvent l'espace de l'épreuve et de l'aventure d'un individu seul confronté aux sources nocturnes de la nature » (Pont-Humbert, 1995, p. 218). En effet, pour reconstituer le visage maternel, Loup doit traverser la forêt du passé, obscure et dangereuse, dissimulant mille secrets indicibles. Et ce n'est qu'une fois parvenue au cœur de cette forêt, après avoir coupé, une à une, les branches épineuses qui entravaient son chemin, et avoir identifié le fil maternel qui la relie à toutes les femmes de sa recherche, qu'elle trouve sa place, retrouve la paix, et promet à sa mère de devenir mère à son tour : « Comme une promesse tenue à jamais. / Et que je répète à mon tour / À celle qui viendra après moi / Pas encore née » (Mouawad, 2009, p. 162). La féminité ainsi maintenue – jusque dans la descendance – permet de boucler la boucle : Loup deviendra mère de loup, comme sa mère avant elle et la mère de sa mère, et toutes les autres, constante du portrait tant recherché, cycle immuable de la maternité, de la vie.

2.3 L'ultime sacrifice

Or, pour que ce cycle soit possible, pour que la vie émerge de sous les décombres de toutes les monstruosité évoquées, des sacrifices ont été nécessaires.

Il y a d'abord eu le père de Douglas Dupontel, paléontologue lui aussi, qui a sacrifié sa vie entière à tenter de reconstituer « pièce par pièce, jusqu'à en perdre la raison » (Mouawad, 2009, p. 57), le crâne fracassé d'une jeune femme de vingt ans, retrouvé dans le sol d'un camp de concentration de la Seconde Guerre

mondiale. Sa femme le quittera à cause de cette recherche démente. Et son fils se verra l'héritier de cette quête, dans laquelle il accompagnera, justement, Loup.

Il aura également fallu « tuer » la mère pour sauver la maternité. En effet, lorsque Lucien apparaît au sein de la forêt isolée, qu'il est hébergé par Léonie et ses sœurs et qu'il leur pose des questions à propos de leur mère, Hélène, elles lui répondent : « Elle est morte ! Oui. Elle est morte. » (Mouawad, 2009, p. 43), affirmant, à tour de rôle, le mensonge salvateur, qui sécurisera Lucien et l'encouragera à ne pas repartir. La mort de la mère est, dans cette situation, la garantie de la pérennité, puisqu'elle permet l'épanouissement puis la maturation de la relation entre Léonie et ce soldat apparu comme par magie. C'est cette mort qui donnera donc, en quelque sorte, la vie à la petite Ludivine, « enfant improbable à l'image de [cette] fulgurante rencontre » (Mouawad, 2009, pp. 61-62).

La destinée de Ludivine semble d'ailleurs comme inscrite en elle. Une fois adulte, elle entreprend une véritable recherche de ses origines. C'est ainsi qu'elle retrouve et interroge son oncle grand-oncle Edmond, et lui rétorque, lorsqu'il lui conseille de demeurer loin de cette histoire : « je suis déjà tachée, imprégnée, je suis fossilisée entièrement par ce que je porte et que je ne comprends pas de moi ! » (Mouawad, 2009, p. 112). Ainsi marquée dans sa chair, dans sa tête, elle est la seule femme de la lignée, avec Loup, à se poser des questions et à s'engager dans une quête identitaire. Mais Ludivine est aussi le seul maillon de cette longue chaîne féminine, à être stérile : « Hermaphrodisme. [...] cela signifie que la famille Keller s'est arrêtée avec Ludivine. » (Mouawad, 2009, p. 149) affirme Douglas Dupontel après avoir lu le dossier médical de la jeune femme. Et cette caractéristique physiologique, apparemment en contradiction avec la maternité, sera l'outil du sacrifice qui permettra la naissance de Luce, la grand-mère de Loup. Effectivement, Ludivine et Sarah Cohen sont de proches amies que réunissent davantage la guerre et leur engagement dans un petit groupe de la Résistance. Lorsque Sarah est enceinte – de Luce – et que le groupe est sur le point d'être découvert, Sarah, victime de son nom trop explicite pour l'époque, est prête à mourir : « Qu'ils viennent et qu'ils me prennent. » (Mouawad, 2009, p. 148). Mais Ludivine refuse cette double mort de la mère et de son enfant. C'est ainsi qu'elle échange d'identité avec Sarah en lui expliquant : « Moi, je ne pourrai jamais enfanter, Sarah, je me sens devant toi au midi de ma vie et au midi de toute mon histoire. Sauve-moi en restant vivante. » (Mouawad, 2009, p. 149). C'est ainsi que Ludivine se sacrifie pour sauver son amie, que l'amitié meurt au nom de l'amitié, que la stérilité s'immole pour la maternité.

Et cet ultime sacrifice sera dédoublé par Sarah, des années plus tard, dans une renonciation quasiment surhumaine. Parce qu'après des années de recherche,

Sarah finira par retrouver Luce, sa fille qu'elle avait confiée, avec Ludivine, à un aviateur pour la sauver. Or Luce a toujours su et elle est « convaincue d'être la fille de Ludivine » (Mouawad, 2009, p. 149), qu'elle a attendue toute sa vie. Le dialogue auquel on assiste entre Sarah et Luce – qui ne sait pas que Sarah est sa mère – ressemble ainsi à une véritable scène d'abnégation :

SARAH. Je vous ai cherchée partout depuis des années et j'ai fini, hier, par vous trouver. [...] J'ai bien connu Ludivine.

LUCE. Pourquoi est-ce qu'elle n'est pas revenue me chercher ?

SARAH. Elle n'a pas pu. [...] Votre mère n'est pas... Ludivine a été arrêtée et tuée la tête fracassée à coups de marteau dans le camp de concentration de Treblinka. [...] Je vous retrouve car tout le monde vous appelle « la fille de Ludivine » et Ludivine serait bouleversée de voir combien vous la portez dans votre cœur. [...] Elle vous mérite et vous la méritez. (Mouawad, 2009, pp. 151-152).

Dans ce face à face tant attendu, rêvé, espéré, Sarah, la mère de Luce, qu'elle a pu sauver grâce au sacrifice de Ludivine, s'acquitte de sa dette dans un ultime soubresaut. En ne dévoilant pas son identité à sa fille, elle l'offre, en quelque sorte, à Ludivine, à cette amie qui a donné sa vie pour elle et pour Luce. De plus, elle maintient Luce dans son rêve inné de retrouver Ludivine, sa mère, et lui offre le destin héroïque de cette mère rêvée. Ultime sacrifice d'une mère donnée pour morte, sauvée, recherchée, retrouvée puis, à jamais perdue.

Conclusion

La boucle est ainsi bouclée. La femme au crâne fracassé a désormais une identité : celle de la dernière descendante des Keller, celle par qui Luce pourra naître, celle par qui Loup parviendra, enfin, à faire le deuil de sa mère : « Maman, / Ton corps enfin dans la terre » (Mouawad, 2009, p. 159).

La quête de Loup aboutit ainsi : le portrait de la mère est reconstitué, l'os manquant retrouvé, le jumeau identifié. Et à travers cette reconstitution acide de la généalogie monstrueuse dont elle est le prolongement, Loup se libère : « Le jumeau viola sa jumelle et se tua. Le jumeau entraîna sa mère au fond d'une fosse et la tua. La mère abandonnant sa fille, la fille tête fracassée à coups de marteau le marteau a concassé la mâchoire de sa fille jusqu'à la dernière dent une dent au milieu du cerveau de sa fille qui n'as pas su donner un cœur à la sienne qu'elle a appelée Loup ». (Mouawad, 2009, pp. 134-135).

La parole devient ainsi cathartique, puisqu'elle parvient à rassembler les pièces du « Cœur de Loup », titre de la dernière patrie de la pièce, où la jeune

filles arrive à décimer les démons qui la hantaient pour voir le « visage retrouvé » de sa mère.

Loup se place en descendante de Wahab – héros du premier roman de Mouawad, justement intitulé *Visage retrouvé* – qui, après une quête initiatique, « retrouve le visage perdu de sa mère et la part perdue de son identité » (Matar, 2014, p. 474). Il finit, en effet, par rentrer dans « la chambre [] pleine de loups » (Mouawad, 2002, p. 260) et se « pench[er] sur le visage de [s]a mère [...] [à laquelle il] essaie de [] dire son amour » (Mouawad, 2002, p. 261), enfin dicible.

Références

Corpus

Mouawad, W. (2009). *Forêts*. Montréal/Paris : Leméac/Actes Sud.

Ouvrages et articles

Boudier, M. (2006). Voyages en solo : Visage retrouvé in *Paroles d'auteur*. Paris : Cahiers de théâtre Jeu inc.

Coutu, J. (2003). Wajdi Mouawad - Visage retrouvé. Chro. Récupéré de <http://www.chronicart.com/livres/wajdi-mouawad-visage-retrouve/> [date de dernière consultation : 28 avril 2018]

Freud, S. (1924). *Introduction à la psychanalyse*. Gallimard : Paris.

Harrison, R. (2010) *Forêts : essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Champs essais : Paris.

Jouffre, C. (2009). *Forêts. Wajdi Mouawad. Dossier pédagogique*. Récupéré de <http://www.reseau-canope.fr/atelier-yvelines/IMG/pdf/dossierforets.pdf> [date de dernière consultation : 9 mai 2018]

Julien, N. (1997). *Grand dictionnaire des symboles et des mythes*. Allier : Marabout.

Makhlouf, G. (2009). Entretien avec Wajdi Mouawad. L'écrivain qui chemine vers le pays perdu de son enfance. *L'Orient littéraire*. Récupéré de <http://surlescordesduvent.blogspot.com/2009/08/wajdi-mouawad-sur-le-chemin-du-pays.html> [date de dernière consultation : 28 avril 2018]

Matar, M. (2014. 18:5). Spectres d'une guerre au(x) récit(s) perdu(s) : *Littoral* (1999), *Visage Retrouvé* (2002) et *Incendies* (2003) de Wajdi Mouawad, in *Contemporary French and Francophone Studies*. DOI: 10.1080/17409292.2014.976369.

- Mouawad, W. (2002). *Visage retrouvé*. Montréal/Paris : Leméac/Actes Sud.
- Perrier, J-F. (2009). L'écriture du « Sang des promesses » - Entretien avec Wajdi Mouawad. Récupéré de <http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Incendies/textes/Incendies/genese/> [date de dernière consultation : 28 avril 2018]
- Poirson, V. (2014). *Visage retrouvé*, de Wajdi Mouawad in *Les 8 Plumes*. L'Express. Récupéré de <http://blogs.lexpress.fr/les-8-plumes/2014/08/21/visage-retrouve-de-wajdi-mouawad/> [date de dernière consultation : 28 avril 2018]
- Pont-Humbert, C. (1995). *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Paris : Jean-Claude Lattès.
- Sallino, B. (2016). Pour Wajdi Mouawad, l'exil s'arrête à Paris, in *Le Monde*, 06 avril 2016. Récupéré de http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/04/06/wajdi-mouawad-va-prendre-la-direction-du-theatre-national-de-la-colline_4897021_3246.html [date de dernière consultation : 28 avril 2018]
- Serhan, L. (2007). *Visage retrouvé* de Wajdi Mouawad, le retour à l'origine. Récupéré de <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-6021739.html> [date de dernière consultation : 28 avril 2018]

L'Histoire peut-elle façonner un écrivain ?

Un exemple : Philippe Sollers

Mara MAGDA MAFTEI

Université de Bucarest

Résumé

L'article se penche sur le processus de la « fabrication » d'un écrivain par des événements historiques, mai 68 en l'occurrence. Des questions culturelles, politiques, sociétales également bouleversèrent et transformèrent l'état jusqu'à lors interventionniste du Général de Gaulle. La question posée est la suivante : mai 68 influence-t-il la pensée de Philippe Sollers ? Cet écrivain intrigue par la pratique d'une écriture différente, qu'il a appelée dernièrement « de vie », une écriture d'un long parcours, fidèle à soi-même, mais redevable à plusieurs idéologies « à la mode ».

Mots-clés : Mai 68 ; Histoire ; avant-garde ; nouvelle philosophie ; révolte ; *Tel Quel*.

Philippe Sollers déclara dans un numéro très récent du Nouveau Magazine littéraire de juillet-août 2018, avoir été « un fervent adversaire » de l'empire communiste. Cependant, avant les années '80 il avait signé un nombre assez important de textes qui prouvent le contraire.

Je me propose dans cet article d'analyser le processus de la « fabrication » d'un écrivain par des événements historiques, mai 68 en l'occurrence. Des questions culturelles, politiques, sociétales également bouleversèrent et transformèrent l'état jusqu'à lors interventionniste du Général de Gaulle. Une telle révolte qui chercha plus de liberté dans un système politique censé à assurer assez de liberté d'expression pourrait paraître étonnante et bizarre pour une personne née

et élevée à l'Est, sous le régime communiste. Même aujourd'hui, avec le recul, l'engagement des écrivains français, épigones de l'orthodoxie marxiste-léniniste ou du maoïsme semble absurde.

En mai 1968, les avant-gardes consacrées ralliées toute de suite à l'expérience provoquée par les étudiants, sont déjà bien préparées idéologiquement. Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Margaret Duras, Clara Malraux, Nathalie Sarraute, Maurice Blanchot, Jacques Lacan, Claude Roy, etc. ont connu l'Occupation et se retrouvent, en grande partie, sous la mainmise communiste. Les existentialistes, les surréalistes, les écrivains indépendants sont presque tous des intellectuels de gauche. Quand mai 1968 se produit ils se jettent alors en déployant toute leur utopie gauchiste afin de soutenir un évènement qui célèbre, en fait, la Liberté ! *Il est interdit d'interdire, Sous les pavés, la plage, Jouissez sans entrave* sont des slogans très mal digérés par Moscou. La *Pravda* n'évoquera que le 5 juin la grève générale des travailleurs français, lorsque les salariés commencent à reprendre le travail.

Les deux avant-gardes consacrées, les existentialistes et les surréalistes, en déclin dans les années 1960, se retrouvent dans un antagonisme par rapport au mouvement étudiant, hostile au Parti communiste, au stalinisme et au soviétisme. Il s'agit de groupes divers et souvent antagonistes nés d'une crise, principalement celle de l'Occupation, qui prépare le modèle de l'écrivain engagé au nom de la liberté et de la justice. La révolte contre l'état gaulliste, considéré comme autoritaire, et qui menace de se transformer dans une crise insurrectionnelle, ne peut pas utiliser un matériel idéologique emprunté à l'entre-deux-guerres. D'où l'échec d'Aragon, gauchiste endiablé, qui décide de parler devant les étudiants et l'entêtement de Sartre, « compagnon de route » de réussir là où Aragon a échoué.

Une avant-garde qui existe depuis 1960 se fait de plus en plus entendre en mai 1968 autour de Philippe Sollers et de la revue *Tel Quel*, hébergée par les Editions Seuil. Sollers fait une entrée retentissante sur la scène de mai 68 s'attachant, d'un côté, à démontrer que l'existentialisme et le surréalisme (qui s'auto-dissout à l'automne 1969) appartiennent au passé et, de l'autre côté, cautionnant la composante « marxiste-léniniste » de l'Union des Écrivains.

Philippe Sollers – l'épigone du marxisme-léninisme, du maoïsme et de « la nouvelle philosophie »

La question qui m'intéresse ici est : mai 68 influence-t-il la pensée de Philippe Sollers ? Cet écrivain intrigue par la pratique d'une écriture différente, qu'il l'a appelée dernièrement « de vie », une écriture d'un long parcours, fidèle

à soi-même, mais redevable à plusieurs idéologies « à la mode ». Sollers saisit l'opportunité de mai 68 et il se certifie un langage, un groupe, il politise la revue *Tel Quel*.

Dans les années 68, il met en cause la conception bourgeoise du monde (racontable et trouvable dans le récit de fiction) qu'il voulut contrecarrer à travers une écriture d'avant-garde accomplie *via* la linguistique structurale. Cet écrivain anti-bourgeois est, comme il le déclare à Nathalie Crom, contre toute histoire parfaitement romanesque, contre un roman qui se vend comme de la marchandise, car celui-ci « reproduit réalistiquement et naturalistiquement les données sociales ». Outre ses articles rédigés dans un langage révolutionnaire et qui font appel à tout l'arsenal idéologique, le gros de son œuvre, très apprécié par « la critique littéraire sérieuse », réside dans un jeu de mots et de phrases. Comment peut-on écrire des textes destinés à prôner la « révolution » dans un langage si peu accessible ? Déceler les contradictions dans les discours de Sollers n'est pas chose aisée.

Fidèle à son opacité linguistique, il s'adonne aussi à des engagements idéologiques politiques, qui semblent extrêmement désuets aujourd'hui. Ses discours imbibés de marxisme et de maoïsme reçoivent une sorte de confirmation aussi par son mariage avec Julia Kristeva, d'origine bulgare, en 1967, une année après l'arrivée de celle-ci en France. Selon l'article « Julia Kristeva avait été recrutée par les services secrets communistes bulgares », paru très récemment, le 28 mars 2018 dans *Le Nouvel Obs*, Julia Kristeva « avait été recrutée en juin 1971 par la Première direction de la Dajarna Sigournost (Sécurité d'État), le département extérieur des services secrets du régime communiste bulgare » (Naudet), ce qui expliquera la facilité de son arrivée en France en 1966, légalement, comme étudiante, chose « rare, voire étrange, sous le régime communiste » (Naudet). Donc, tant Julia Kristeva, que Philippe Sollers se prêtent alors en mai 68 à soutenir une avant-garde politisée, les deux étant, probablement, bien conscients des vrais ravages du communisme.

Je soutiens que Sollers a tout d'un écrivain engagé (discours, pathos, crédibilité) sauf que son inconstance au fil du temps prouve plutôt un caractère opportuniste. Changer de cause, d'une manière assez fréquente, en fonction de « la mode » respective, ne fait pas très bonne impression. Donc, Sollers n'est pas un écrivain engagé, mais plutôt un écrivain impliqué dû à « l'engagement de soi qui s'impose » (Viart, p. 119) chez lui. D'ailleurs, dans la réponse faite par Sollers en 1967 au questionnaire de la revue communiste, *La Nouvelle Critique*, il condamne l'engagement car cette « attitude a toujours été typiquement bourgeoise (sentimentale, morale, non scientifique). Rien de commun avec

la volonté de reconnaître le texte réel d'une pratique spécifique en corrélation nécessaire avec la théorie marxiste ». Le textualisme veut se différencier du discours engagé, spécifique d'une société bourgeoise, du discours « modèle d'une mystification téléologico-transcendantale humaniste et psychologiste, complice de l'obscurantisme définitif de l'état bourgeois », reprend-il dans « La révolution ici maintenant », publié dans le numéro 34 de *Tel Quel*, l'été 1968.

C'est, en même temps, facile de tourner le dos à tout embrigadement, une fois « la mode » passée, car, oui, c'est une sorte de « mode » ce que Sollers pense du communisme : « Je n'ai jamais réellement été ni marxiste, ni léniniste, ni maoïste. Il fut un temps où c'était la mode. Je n'ai fait que suivre la mode », écrit-il assez tôt dans « Autocritique », article publié dans *Le Monde*, le 10 décembre 1977. Ce passage me rappelle les excuses présentées par Louis Ferdinand Céline qui veut, lui-aussi, se faire pardonner. « Je me suis trompé de fil en 1940 ; rien de plus. Mais c'est quand même con. J'ai voulu faire le malin. J'aurais pu aller à Londres. Je parle l'anglais comme le français. Aujourd'hui je serais à côté du pion Mauriac à l'Académie » (Alméras, p. 123). Dans l'évolution linéaire, tous les écrivains devraient soutenir leurs propos aussi après la chute de leur modèle politique.

Philippe Sollers saute d'étape en étape aidé aussi par sa longévité. Il a, quand même, un autre fil conducteur, à part son écriture intemporelle : la fascination pour des modèles politiques. Il faut qu'il en suive afin d'avancer. Au mai 68 c'est le marxisme-léninisme, qu'il prétend soutenir à travers le textualisme. La prise de position est très claire dans l'article manifeste organisé en sept points et qui témoigne d'un discours très patriotique, « La révolution ici maintenant », publié dans le numéro 34 de *Tel Quel*, l'été 1968. La parole libérée est faussement révolutionnaire, le croit-il Sollers ? Et il a raison par ricochet. Le marxisme-léninisme ne laisse pas de place à beaucoup de liberté. C'est l'attitude de Sollers qui est, en revanche, cocasse : pourquoi se mettre, de sa propre volonté, en proie à une idéologie surtout à travers une pratique textuelle qui contrevient complètement à l'idéologie elle-même ?

Le radicalisme théorique *telquelien* est dû à son rapprochement au marxisme et ensuite avec le PCF. Il est dû aussi à sa lecture de Saussure et de Jakobson, à toute la théorie linguistique (importée entre autre par Kristeva). Pour Sollers, la révolution est théorique, littéraire, sociale et politique et la lutte des classes s'étend vers le langage. L'écriture est soumise aux principes du marxisme-léninisme, « seule théorie révolutionnaire de notre temps » et elle a comme but de détruire le code de la bourgeoisie, elle est considérée comme moyen d'action. Dans « La révolution ici maintenant », Sollers insiste : « Nous ne sommes pas des

« philosophes », des « savants », des « écrivains » selon la définition représentative admise par une société dont nous attaquerons le fonctionnement matériel et la théorie du langage qui en découle ; cette théorie du langage, soumise à la catégorie métaphysique d'expressivité, nous paraît constituer une des clés idéologiques de la situation actuelle en ceci que des complicités désastreuses peuvent s'y révéler « spontanément » entre le pire conservatisme et le révolutionnarisme sans fondement ».

Sollers développe une vraie affection pour Marx, pour le constat de Marx dans le *Livre I du Capital* qui soutient que « le change de forme peut engendrer le change matériel ». En bon épigone, il fait du spectacle au niveau du langage, afin de créer, selon Sollers, « le style Mai 68 ». Sa révolte, il l'a poursuivi ensuite vers l'impersonnalité de l'auteur, la substitution du « texte », de « l'histoire », du « travail », de « la trace », de « la production », de « la scène », chose qu'il mentionne dans l'entretien avec Jacques Henric, intitulé « Écriture et révolution ». Ici, Sollers reprend, en fait, l'idée de son ami, Roland Barthes, sur l'impersonnalité textuelle : « Le texte appartient à tous, à personne, il ne saurait être un produit fini mais doit au contraire constituer l'indice d'une productivité qui comporte aussi son effacement, son annulation ». Il pratique donc une sorte de religion de la littérature à laquelle il faut adhérer pour y croire et y goûter. Cependant, la littérature s'adresse à tout le monde, même si la parole a des pouvoirs révolutionnaires comme nous l'avons tant vu dans l'histoire des idées et dans l'histoire factuelle.

L'année 1968 est très prolifique pour Sollers. Il publie *Logiques*, un recueil d'essais où il trace sa théorie de l'écriture textuelle à travers des textes « limites » dont quelques-uns sont repris *ad litteram* dans *L'écriture et l'expérience des limites* comme les textes de Dante, Sade, Lautréamont, Mallarmé, Artaud et Bataille et *Nombres*, un roman chinois, c'est-à-dire un roman d'avant-garde qui utilise la culture chinoise avec des idéogrammes chinois. Les trois ouvrages sont édités au Seuil. Les livres « difficiles » sont quasi incompréhensibles pour un lecteur ordinaire. Il faut les lire comme des offrandes textualistes afin de soutenir sa révolution théorique, littéraire, sociale et politique. L'art imprégné d'impératifs politiques forme, selon Sollers, « le style Mai 68 », ce qui diffère, par exemple, du « roman à thèse » décrit par Susan Suleiman comme roman qui a comme but de démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse, un roman qui raconte une histoire en essayant de persuader les lecteurs sur la vérité des faits exposés.

En *Nombres*, nous pouvons lire : « Dans l'histoire, ce qui est nouveau et juste n'est souvent pas reconnu par la majorité au moment de son apparition et ne peut

se développer que dans la lutte » ou « la révolution communiste est la rupture la plus radicale avec le régime traditionnel de propriété ; rien d'étonnant si, dans le cours de son développement, elle rompt de la façon la plus radicale avec les idées traditionnelles ». Il confirme aussi son obnubilation pour le récit rouge, pour la terre rouge, pour la lutte rouge, en un mot pour le rouge : « Pendant que la lutte continuait, que le rouge gardait ses partisans, sa matière... Ils n'arrivaient pas à l'effacer, malgré l'argent et les bombes, malgré l'encombrement des objets et de la monnaie... ».

Logiques, tel que *L'écriture et l'expérience des limites*, s'ouvre avec le même programme, de type manifeste. Le programme est daté 1967, donc avant mai 68. La « rupture textuelle » tambourinée par Sollers et qui trouve ensuite une confirmation dans les événements de mai 68 « est contemporaine (...) de celle manifestée dans la pensée et l'histoire occidentale par Marx et Engels, à savoir par la mise en place de la dialectique matérialiste. Elle est la crise même, et la révolution violente, le saut, de la lisibilité ». (Sollers, 1968b : 9, Sollers, 1968c : 10)

Il reprend les mêmes thèmes développés dans ses articles foudroyants de perspective matérialiste dialectique. L'écriture anti-bourgeoise qui envoie à des problèmes historiques et sociaux reste alors une de ses bannières. À la perspective matérialiste, il faut rajouter une perspective sémantique, écrit-il dans *L'écriture et l'expérience des limites* et dans *Logiques* faisant référence à l'exergue de Lénine : « Histoire de la pensée : histoire du langage ? ».

Le textualisme *telquelien* tient à se délimiter à la lecture canonique du « réel » et à faire la révolution dans un Occident en déclin. Même si la plupart des intellectuels d'avant-garde sont de gauche, comme Sollers, celui-ci aspire à une rupture encore plus forte à l'égard du langage, ce qu'il a fait d'ailleurs. Les intellectuels français de gauche contestent le pouvoir en place, en l'occurrence l'état gaulliste, jugé rigide. Pendant des décennies entières, les intellectuels de droite se trouvèrent en pleine déliquescence en France, regardés comme des sortes de pestiférés, marginalisés, comme le soutint assez souvent Luc Ferry, par exemple.

Le programme de Sollers qui se propose de dénoncer politiquement et linguistiquement le régime en place s'inscrit donc dans ce que représente à l'époque une attitude normale de la part de l'intellectuel français. Dans *L'écriture et l'expérience des limites*, aussi bien que dans *Logiques*, nous pouvons lire que l'écriture textuelle rompt avec la continuité de l'histoire de la littérature et se fonde sur une pensée spéculative, qu'elle n'est pas un langage (distance prise par rapport à d'autres avant-gardes) mais la destruction d'un langage.

En 1968 et bien après, Sollers a, donc, une obsession qu'il forge : détruire le langage au nom du matérialisme dialectique. D'un côté, il s'enferme dans la tour d'ivoire à travers son « idiome » textualiste et, de l'autre côté, il écrit des lignes bouillonnantes d'un patriotisme stérile comme, par exemple, la préface flamboyante du livre de Jean Thibaudeau, *Mai 1968 en France*, « Printemps rouge ». La préface, ne manquent pas de références à la bénédiction du matérialisme dialectique, à la lutte idéologique, à la classe ouvrière qui se lève contre la « classe exploiteuse » et qui est porteuse « d'un seul internationalisme fondamental (celui de la science, non des savants) », etc. De même, dans le programme avec lequel *Logiques et L'écriture et l'expérience des limites* s'ouvrent à chaque fois, le discours de Sollers déborde de pathos révolutionnaires au point d'en être caricatural. Je cite un exemple : « La classe ouvrière, elle, savait et sait scientifiquement qu'elle ne peut prendre le pouvoir sans alliés et sans programme commun avec ces alliés, sauf à servir de masse de manœuvres pour des combinaison politiques (social-démocrate) du type de celle qui ont alors été calculées ». Ce genre de discours passionné me rappelle celui de Céline, par exemple, à l'exception fondamentale de la note instigatrice très présente chez ce dernier.

En 1971, Sollers, et en conséquence *Tel Quel*, rompt avec le PCF et vire vers le maoïsme.

Si vingt ans plus tôt, plus précisément en 1953, Louis Aragon qualifia Staline de génial, en 1972, c'est le tour de *Tel Quel* de publier des numéros consacrés à la Chine, les numéros 48 et 49. Rolland Barthes, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet et François Wahl montrèrent un véritable engouement pour la révolution culturelle chinoise, qualifiée de vraie révolution antibourgeoise suite à leur voyage en Chine de 1974. Un numéro spécial (numéro 59) fut alors consacré à l'analyse de la campagne qui se déroula en Chine, la campagne qui opposa, selon les *telqueliens*, la tradition taoïste à la tradition confucianiste. Julia Kristeva raconta dans un entretien du 27 avril 2011 donné à Colette Fellous pour France Culture avoir perdu son père trois mois avant la Chute du mur de Berlin à cause d'une intervention médicale dans un hôpital de Bulgarie qui s'avéra être, ni plus ni moins, qu'une expérience médicale pratiquée par les communistes sur les patients âgés, hospitalisés pour des interventions tout à fait bénignes. Il s'agit de la même personne qui chanta les louanges et raconta dans sa narration de voyage intitulée *Des Chinoises* n'avoir constaté aucune violence pendant son voyage en Chine ! En fin de compte, Sollers a rendu possible son changement du monde à travers le texte, mais comme a-t-il pu se tromper dans son asservissement idéologique ! Mai 68 passé et 1971 advenue, Sollers chercha un autre cheval de Troie afin de percer le monde littéraire. Comme le formalisme prédiqué autour de mai 68 se prête à

rendre son âme, il changea de camps tout en gardant le composé principal, c'est-à-dire le matérialisme dialectique, une question développée par Mao dans son essai « De la contradiction » (août 1937). À cet essai il ajoute celui intitulé « De la pratique » (juillet 1937). Dans les deux, Mao adapte et développe le matérialisme dialectique se transformant ainsi dans le nouveau leader du marxisme. Cependant si selon Kefei XU « le marxisme de Mao est une « sinisation » de la théorie de Marx qui intègre également des pensées chinoises traditionnelles » aussi bien que le néoconfucianisme et le taoïsme, l'écriture révolutionnaire de Sollers, « l'écriture de vie », comme il l'appelle, mélange le matérialisme, le formalisme, le textualisme, le barthesianisme, etc. Dans le numéro 45 de *Tel Quel*, Sollers se prête dans l'article « Sur la contradiction » à une analyse prodigieuse de l'essai de Mao. Je cite un exemple : « [...] Pour contradiction (javelot-bouclier), il n'est pas indifférent de constater que la condensation d'une disjonction logique implique d'une part une percée irrésistible, de l'autre impossible. X perce tout y, y n'est percé par aucun x. D'une main et de l'autre main. La micro-séquence « contradiction » est ainsi la scène d'un concept vide, clivé, où deux comprend un qui se divise en deux : en même temps et ensemble l'un et l'autre en tant que l'un sans l'autre ».

En 1972, Sollers plonge encore plus dans le politique spectacle en publiant le roman *Lois* qui se trouve, comme d'autres romans de Sollers, sous la fantaisie des signes chinois et de la culture chinoise. Ici, il nous explique, par exemple, avec un enthousiasme intact, que la Chine de Mao monte sur la scène internationale. Sollers semble adorer l'idée de révolution, qu'il la voit appliquée en Chine, et qu'il brûle d'impatience de la savoir ébranler l'état de droit français. En 2007, Philippe Sollers nie dans *Un vrai roman. Mémoires* avoir approuvé « les ravages de la révolution culturelle ». « Bon, un peu de propagande et de langue de bambou, mais, au fond, un intérêt constant pour la Chine, sa pensée, son écriture, son art, ses corps. [...] la question, pour moi, était surtout de devenir le plus « chinois » possible, et je pense y être parvenu pour une grande part » (Sollers, 2007, p. 125-126). Aujourd'hui, Sollers ignore toute la critique contre lui en tant qu'ancien maoïste et témoigne de sa fidélité pour la Chine prétextant un intérêt permanent pour « L'écriture au plus près des transformations et des mutations » (Sollers, 2007, p. 125-126). Cela peut-être vrai, sauf que la transformation de l'écriture, au niveau de la forme et du contenu il l'a fait en passant par l'engagement du politique dans ses expériences linguistiques.

La mort de Mao en 1976 force Sollers à changer de nouveau de camp... Dans l'article « La notion de mausolée dans le marxisme », publié dans *Tel Quel* numéro 70, été 1977, Sollers reste quand même élogieux, patriotique et excessif : « Il y a en ce moment quatre momies marxistes, avec un mausolée : Lénine,

Dimitrov, Hô-Chi-Minh et Mao Tsé-toung. Comme par hasard ce sont les seuls marxistes ayant fait preuve d'invention ».

Des informations sur le goulag arrivent en France et plongent les lecteurs dans un univers de violence et de peur, de danger et de misère. Les masques du communisme commencent à tomber. De surcroît, le 1 janvier 1977 *La Déclaration de la Charte 77* est publiée en français, c'est-à-dire le premier document du mouvement des dissidents de la Tchécoslovaquie, qui s'était formé en réaction à l'occupation soviétique. Un nouveau débat naît autour de la condamnation, cette fois-ci de « la barbarie à raison humaine » qui « avait cru pouvoir faire taire à jamais ! » les atrocités commises, comme l'écrit Sollers, dans « Le Dante de notre temps », le 13 mai 1977. Les intellectuels français se regroupent. Ils s'éloignent petit à petit du marxisme-léninisme et du maoïsme. « Les nouveaux philosophes » sont, selon Simone de Beauvoir « des gens de droite, récupérés par la bourgeoisie et les Américains », en réalité des anciens gauchistes, en grande partie, qui changent de camp, dont Sollers fera évidemment partie. Ils mettront tous un bémol à leurs commentaires. Il n'y a plus de révolution en vue, donc l'asservissement du discours doit cesser, même si celui de Sollers, entraîné pendant des années dans une cause politique, ne change guère trop. Il se positionne cette fois-ci en fervent défenseur des « nouveaux philosophes ». Dans le numéro 64 (1975) de *Tel Quel*, il interroge, par exemple, André Glucksmann qui vient de publier *La cuisinière et le mangeur d'hommes*. Ici, Sollers place le fascisme, qui est « mal », au pinacle des excès idéologiques, mais il trouve que Marx est « bon », évidemment pas le marxisme (sic !), que la littérature est prolétaire et en conflit avec l'état.

Mais beaucoup d'interprètes de l'économiste Marx se sont trompés. Sollers aussi. La révolution ouvrière envisagée par Marx s'adressait aux sociétés industrialisées qui utilisaient même des enfants comme force de travail bon marché dans des mines et des usines. Marx sera appliqué, en revanche, à l'Est où naît ainsi le marxisme-léninisme. Ce dernier revient à l'Ouest au travers de marxistes occidentaux qui le glorifient ignorant ainsi la fermeture des frontières, les camps de travail obligatoires, la mise en place d'une police secrète. Dans l'article « Les intellectuels européens et la crise » publié dans *Le Monde*, le 12 novembre 1977, Sollers milite pour la « destruction du «marxisme» principale pensée d'ordre, de pouvoir et de répression de notre temps ». Il ne faut pas oublier qu'en 1974, il le portait aux nues et qu'il demande en 1977 sa « destruction », des larmes aux yeux, profitant de la confusion générale de toute la société gauchiste française, qui se retrouve dans l'obligation de suivre le « political correctness ». Je produis encore un dernier exemple du caméléonisme de Sollers, l'article « Les catholiques ont toujours été marxistes sans le savoir » publié dans *Le Nouvel Observateur* le

26 décembre 1977. Je cite : « Le Goulag est bel et bien « dans Marx » », ignorant que Marx fut d'abord un philosophe, un historien, un économiste. Ensuite, il affirme que les marxistes sont des catholiques et vice versa et il s'interroge sur la possibilité pour les Américains de se convertir au marxisme et de devenir ainsi catholiques ! En même temps, il trouve un surcroît de bonheur quand il écrit que le marxisme eut beaucoup de succès en Russie, donc le peuple russe devrait être catholique : « En appliquant sauvagement le marxisme, l'URSS a signé la supériorité du catholicisme sur l'orthodoxie ». Néanmoins, il néglige ce qui me semble le plus important : qu'il ne cautionne pas le corpus doctrinaire développé par Marx, mais plutôt le marxisme-léninisme !

Contre l'utopie de Sollers, les camps de travail obligatoires, le rationnement de la nourriture, de l'électricité, du chauffage, de l'eau courante, la surveillance de la police secrète, le noir et la peur qui s'étalèrent comme une pieuvre à l'Est et en Chine.

Conclusions

Sur le plan littéraire, mai 68 fit le ménage entre les avant-gardes consacrées et les avant-gardes qui naissent proprement dit des événements courants, comme le textualisme *telquelien* à la tête duquel s'impose Philippe Sollers. Il s'agit d'un écrivain, avec une existence aisée, qui pratique une écriture textuelle, « une écriture de vie », redevable à plusieurs idéologies qui furent un temps « à la mode ».

L'avant-garde qu'il consolide autour de la revue *Tel Quel* avec le point culminant en 68 mais en distorsion totale avec les événements eux mêmes, fut un projet qu'il laisse tomber au début des années 80 quand il change complètement d'orientation, abandonne *Tel Quel* et fonde l'*Infini*, développe une image de penseur libertin et délaisse son image de théoricien. La révolution linguistique s'effondra donc en 1980. Sollers passera en très peu d'années de marxisme-léninisme, au maoïsme afin de tomber ensuite dans les bras de « la nouvelle philosophie ».

Références

Ouvrages

- Alméras, Ph. (2002). *Céline entre haine et passion*. Gorron : Dualpha.
- Gobille, B. (2018). *Le mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*. Paris : CNRS Éditions.
- Sollers, Ph. (1968(a)). *Nombres*. Paris : Seuil.
- Sollers, Ph. (1968(b)). *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris : Seuil.
- Sollers, Ph. (1968(c)). *Logiques*. Paris : Seuil.
- Sollers, Ph. (1972). *Lois*. Paris : Seuil.
- Sollers, Ph. (2007). *Un vrai roman. Mémoires*. Paris : Plon.
- Sollers, Ph. (2010). *Écrire, écrire, pourquoi ? (entretien avec Nathalie Crom)*. Éditions de la Bibliothèque publique d'information. « Paroles en réseau ».
- Tel Quel. 1980. *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil.
- Thibaudeau, J. (1970). *Mai 1968 en France*. « Tel Quel ». Préface « Printemps rouge » de Philippe Sollers. Paris : Seuil.
- Viart, D. (2008). *François Bon, étude de l'œuvre*. Paris : Bordas.

Articles

- Naudet, J.-B. (28 mars 2018). « Julia Kristeva avait été recrutée par les services secrets communistes bulgares ». In *Le Nouvel Observateur*.
- Sollers, Ph. (1968. N° 34). « La grande méthode ». In *Tel Quel*.
- Sollers, Ph. (24 avril 1968). « Écriture et révolution ». Entretien avec Jacques Henric. In *Les Lettres Françaises*.
- Sollers, Ph. (1968. N° 34). « La révolution ici maintenant ». In *Tel Quel*.
- Sollers, Ph. (1977. N° 70). « La notion de mausolée dans le marxisme ». In *Tel Quel*.
- Sollers, Ph. (12 novembre 1977). « Les intellectuels européens et la crise ». In *Le Monde*.
- Sollers, Ph. (13 mai 1977). « Le Dante de notre temps ». In *Le Monde*.
- Sollers, Ph. (26 décembre 1977). « Les catholiques ont toujours été marxistes sans le savoir ». In *Le Nouvel Observateur*.

Sollers, Ph. (10 décembre 1977). « Autocritique ». In *Le Monde*.

Tel Quel, (Automne-décembre 1967. N° 8-9). « Réponse I ». In « *Tel Quel* nous répond ». In *La Nouvelle Critique*.

Xu, K. 2011. « Le maoïsme de *Tel Quel* autour de Mai 68 ». *Journal of Global Cultural Studies*. Numéro 6/2011.

Le féminin dans *Un ermite dans la grande maison* de Carmen Boustani

Christine ZAITER

Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK)

Résumé

L'étude du féminin dans *Un ermite dans la grande maison* de Carmen Boustani se fait à partir des signes verbaux et non verbaux qui permettent la construction d'un espace féminin qui se démarque de l'imaginaire social et de l'image imposée par le masculin.

Le récit dévoile un lien entre écriture, langue orale et corps qui caractérise le langage-femme adopté par Boustani.

Mots-clés : Écriture féminine ; oralité ; corporéité ; sémiologie gestuelle et verbale ; imaginaire féminin.

Introduction

L'écriture féminine est une manière spécifique à la femme de dire le monde, de le déchiffrer et de le transmettre à l'autre selon son propre point de vue. Selon Marina Yaguello, « la langue commune, la langue dominante, est avant tout celle des hommes » (Yaguello, 2006, p. 11). Pour cela, la femme tente de plus en plus de forger son propre parler où liberté, émotions, corps et culture se convergent. Dans le roman de Carmen Boustani, *Un ermite dans la grande maison*, un espace féminin est créé mettant en exergue les spécificités linguistiques et gestuelles de l'écriture féminine. L'oral rencontre alors l'écrit formant une identité linguistique féminine qui se démarque du modèle dominant, celui des hommes.

C'est à partir de cette perspective que nous essayerons d'analyser les indices verbaux et non verbaux qui reflètent l'imaginaire féminin boustanien. Pour cela, nous détaillerons les thèmes abordés dans ce roman et les aspects de la présence énonciative des personnages, nous tâcherons ensuite d'étudier les procédés de l'oralité qui caractérisent le rapport de la femme à la langue et nous terminerons par l'étude des manifestations corporelles en insistant sur leur rôle communicationnel.

1 L'énonciation et la thématique

Dans ce roman, le jeu des pronoms est typiquement féminin révélant la pluralité des histoires racontées et des sentiments éprouvés. Le *je* de la narratrice est tellement présent qu'on a l'impression qu'elle écrit afin de se retrouver dans les bribes de son passé. Elle se livre à une introspection où elle analyse non seulement ses propres états d'âme et ses sentiments, mais aussi ceux des autres personnages féminins qui se multiplient dans cette œuvre (la sœur de la narratrice, sa cousine, Alice, Zalfa, etc.). Ce retour sur soi est un retour sur ses origines et sur son passé qu'elle essaie de ressusciter. Ce parcours de la découverte de soi est renforcé par un *je* féminin, subjectif et multiple qui incarne toutes les femmes de sa vie. Les voix narratives s'enchevêtrent, se confondent et se complètent. Le *je* de la narratrice, de sa sœur, d'abouna Antoun et des autres personnages se réfère à celui qui écrit ou raconte dans l'espace du texte. Par le recours à ce *je* multiple et pluriel, Carmen Boustani a voulu varier les thèmes évoqués dans ce roman : la guerre libanaise et la présence ottomane au Liban, les conditions déplorables de la femme libanaise en insistant sur les problèmes conjugaux (violence conjugale, divorce, sexualité), la vieillesse et la solitude. En tant qu'écrivaine engagée, Boustani aborde aussi la question du féminin/masculin, non seulement dans la religion, mais aussi dans la vie sociale et amoureuse. Les sujets intimes et personnels évoqués par Boustani sont des thèmes fréquents dans l'espace narratif féminin. En fait, la femme cherche à tisser, à travers la parole, des liens d'amitié, c'est pour cela qu'elle favorise, dans l'écriture, l'usage du pronom *je* qui appelle l'emploi d'un *tu* et qui reflète la subjectivité féminine. Le *je* boustanien ne demande pas nécessairement un *tu*, mais un autre *je* féminin. Le *je* de la narratrice se mêle avec celui de sa sœur qui constitue un sujet d'identification et d'inspiration : « Et ma voix qui se met à commenter, à comparer, se mêle avec celle de ma sœur dans le texte » (Boustani, 2013. p. 154). À travers ce dédoublement, la narratrice attire l'attention sur la présence narrative de sa sœur afin de pouvoir reconstituer les entretiens et l'histoire d'abouna Antoun. Les lettres lui permettent, d'une part, de créer un rapport fusionnel entre le passé et le présent et, d'autre part, de révéler les secrets

d'un passé proche ou lointain. La douleur de l'absence d'un être cher donne naissance à une production littéraire fictive et réelle en même temps, qui aboutit à l'apaisement et à l'achèvement d'un travail commencé dans le passé.

Contrairement au *je* féminin qui se multiplie chez Boustani, le *je* masculin, même s'il est présent dans les dialogues, est détruit ou masqué le plus souvent possible par la domination énonciative de la femme. Prenons à titre d'exemple l'archéologue français dont la narratrice est tombée amoureuse. Cet homme anonyme tout au long du récit, on dirait une non-personne, qui ne cesse de réapparaître et de disparaître selon les besoins de la narratrice, est dépourvu d'identité et d'un nom patronymique. Dans tout le roman, ce personnage est désigné par le « locataire d'Alice » et ce n'est qu'à la fin de l'œuvre, dans la lettre qu'il lui a envoyée et dans laquelle il lui annonce son départ, que la narratrice divulgue son vrai nom « Michel » (Boustani, 2013. p. 256). La « non-nomination » de l'archéologue est faite exprès par la romancière, comme si tous les signes de sa présence ne mènent qu'à son absence révélant dès le début l'échec de cette relation d'amour.

L'imaginaire féminin reconstitué par Boustani laisse dévoiler une certaine image mentale de l'homme qui estompe toute unicité. Pour la narratrice, Luc, son ex-mari, incarne l'image virile qu'elle cherche dans tous les hommes qu'elle rencontre. Elle compense même son absence par la présence physique de Michel. En décortiquant les moindres gestes corporels de ce dernier, elle essaie de ressusciter l'image de l'être aimé : « [Michel] termine sa phrase par un bon sourire. [...]. Je ferme les yeux. Je regarde se dérouler le parchemin de ma mémoire. Ce sourire, j'ai vu Luc me l'adresser » (Boustani, 2013. p. 234). À travers la présence excessive de Luc, le lecteur est conscient, dès le début du roman, de l'impossible rencontre amoureuse avec le corps d'autrui, témoignant d'un attachement au passé, au souvenir d'un amour défunt. Son ex-mari est remplacé par la présence physique du scientifique, réduit à un simple objet, à un corps viril qui comble un manque affectif : « Je pense à Luc qui s'est désolidarisé de moi. Il m'a menti. Je me retrouve seule. Ce soir, je sens un élan vers cet homme que je connais à peine » (Boustani, 2013. p. 93). La substitution d'un corps à un autre témoigne d'une impossible appropriation du corps masculin et révèle sa tentative de remplir le vide, le manque qui résulte de l'absence de la personne aimée parce que, comme le souligne Roland Barthes, « l'amoureux qui n'oublie pas quelquefois, meurt par excès, fatigue et tension de mémoire » (Barthes, 1997, p. 20). Mais cette figure masculine absente et substituée à une autre n'est-elle pas un désir féminin inconscient d'anéantir l'homme et d'imposer la supériorité du sujet féminin ? Cette supériorité se voit à travers l'histoire de Marina, première femme prête

dans l'ermitage de Kannoubine, mettant l'accent sur le pouvoir féminin dans la religion conçue comme un monde propre aux hommes.

Ainsi, les expériences fortes que sont l'amour et la mort sont vécues par la narratrice dans l'écriture comme des mécanismes thérapeutiques. L'amour spirituel et charnel lui permet de tolérer la mort ou l'absence des êtres chers. Nous sommes alors devant un récit subjectif, une écriture de l'intimité qui permet au sujet parlant de se reconstruire, par le biais des pratiques langagières spécifiquement féminines et de son propre corps, en tant qu'être unique qui valorise le langage « femme » en donnant la parole à des femmes traditionnelles et modernes, porteuses d'un désir de libération.

2 L'écriture orale

Dans ses œuvres, ses études et ses essais, Carmen Boustani s'érige en représentante de l'écriture sexuée et du renouveau linguistique féminin en essayant de dresser une cartographie des écritures féminines et en montrant le rapport entre sexe et langue. Si Boustani analyse, dans ses ouvrages, les caractéristiques linguistiques propres au parler et à l'écriture des femmes, nous tenterons cette fois-ci d'étudier la double présence de l'oral et de l'écrit dans son roman.

La recherche d'une identité sexuelle s'effectue actuellement dans le domaine linguistique où la femme moderne valorise le discours féminin en revendiquant l'usage d'une langue différente et égale à celle de l'homme. La spécificité féminine se voit clairement dans la syntaxe. Chez Boustani, le récit s'ouvre sur l'emploi fréquent de phrases simples : « Je me retrouve au milieu de la grande maison à moitié vide. Des années ont passé sans que j'y aie mis les pieds. Je passe d'une pièce à l'autre. Il ne reste que le strict minimum dans la chambre de mes parents. Celle de ma sœur est dépouillée. Sa grande photo rayonnante de vie remplit le mur. Ma chambre a perdu certains de ses meubles » (Boustani, 2013, p. 9). Dans les phrases complexes, les propositions sont juxtaposées et se suivent par parataxe, une manière de remplacer le style soutenu par la spontanéité de la langue orale et de donner de la vivacité au récit. C'est le « parlécrit » (Boustani, 1997, p. 93) comme le nomme notre écrivaine : « Ils avaient roulé sur l'herbe tendre du mois de mai, puis elle s'est trouvée seule, il n'était plus là, il avait disparu » (Boustani, 2013, p. 244). Cette liberté d'écrire comme la langue parlée caractérise le style fluide, simple et simultané des romancières, proche du discours oral et des sensations corporelles. Nous remarquons aussi la fréquence des phrases interrogatives qui tissent un lien avec l'autre et relancent le dialogue. Poser des questions révèle une ouverture aux autres qui permet à la femme d'être proche de soi, en donnant à son propre corps la liberté d'expression.

Dans le texte de Boustani, les emprunts de la langue maternelle sont nombreux et se centrent pour la plupart autour de la nourriture : « Kichek, bourghol, kébbé » (Boustani, 2013, p. 86). Ces termes reflètent la culture libanaise et mettent l'accent sur l'identité plurilinguistique de l'écrivaine et sa tendance à universaliser sa langue maternelle. Ces mots-nourritures sont renforcés par d'autres termes d'origine arabe : « Wahabibi » (Boustani, 2013, p. 158) et qui ne sont pas nécessairement explicités dans le texte. Leur insertion spontanée dans le récit est un trait caractéristique de l'écriture oralisée.

L'écriture au féminin de Carmen Boustani présente parfaitement les traces de l'oralité et en particulier la sonorité, à travers l'insertion des chansons sous forme de collage, dans le corps textuel : « C'est le temps des guitares, c'est le temps des beaux jours » (Boustani, 2013, p. 161). En présentant le chant comme le véhicule du passé, la narratrice essaie d'engendrer, à travers le rythme et la musicalité, des émotions et des visions chez le récepteur. D'ailleurs, le roman de Boustani se rapproche de la poésie orale où l'anaphore, l'allitération et les répétitions se multiplient et oralisent l'écriture de la romancière. Nous relevons un extrait qui illustre les caractéristiques rythmiques de son style : « Je suis seule. Je suis heureuse. Je passe ma journée à écrire. [...]. Je choisis une olive du bol tout proche. Je la croque. Je jette le noyau dans le cendrier » (Boustani, 2013, p. 79). Commencer les phrases par la première personne du singulier met l'accent sur le son plus que sur le sens du mot. Cette écriture vocale et musicale est l'un des traits du style féminin.

« Écrire est aussi parler » (Sabsay, 2002, p. 164), selon Fabiana Sabsay. Cette phrase résume en quelque sorte les caractéristiques du langage-femme qui se traduisent à travers une écriture fluide, orale et émotionnelle.

3 Le corps parlant

Nous continuons notre analyse de l'écriture féminine en abordant l'expression non-verbale et la façon d'intégrer le corps et ses gestes dans le récit. Dans la création de Carmen Boustani, le corps forme un objet d'étude. Il est décortiqué, décrit et analysé par la narratrice qui semble être une excellente lectrice du langage gestuel et plus précisément de l'expression visuelle. Par le biais des yeux, l'écrivaine désire manifester les affects, les intentions et le caractère de ses personnages. Sa vision du corps est transgressive, dynamique et expressive. Dans ce roman, le langage d'amour est avant tout gestuel en substituant la parole au regard responsable de la transmission des messages émotionnels. D'ailleurs, le premier contact avec le locataire d'Alice est corporel. Tout d'abord, c'est la voix virile qui attire la narratrice, suivie d'un contact visuel : « Il lève les yeux et

m'aperçoit » (Boustani, 2013, p. 72). Le regard est considéré comme un « signal d'attraction affective » (Corraze, 1980, p. 106). Ces gestes introduisent le contact tactile entre les deux personnages, renforcé par un sourire : « Il m'accueille avec joie, il garde un moment mes mains dans les siennes, mains dynamiques et fraîches comme une tulipe charnue. Je réponds par un sourire » (Boustani, 2013, p. 72). Ce sourire met au jour la naissance d'un sentiment d'amour. Il acquiert, dans ce cas, une « fonction réactive » (Scherer, 1984, p. 87), afin de répondre au message gestuel de l'émetteur. Dans l'écriture féminine de Boustani, le couple tactiloscopique marque le rapprochement de deux personnages et traduit la naissance d'une intimité : « Sans me quitter des yeux de peur de me voir disparaître pensée-je » (Boustani, 2013, p. 75), « Son bras frôle le mien, agréable sensation dans cette douce nuit d'automne » (Boustani, 2013, p. 76). La communication verbale est renforcée par la communication gestuelle qui transmet ce que la parole refuse de dire. Le désir se lit dans le regard insistant de Michel. Ce désir est sensuel, charnel, mis en relief par l'intermédiaire du contact tactile amplifié par la narratrice. C'est à travers les corps d'autrui, soumis à l'analyse, que la narratrice essaie d'instituer un vrai dialogue en déchiffrant les signes gestuels les plus minimes et les contacts corporels rares avec l'autre. L'esprit est relégué au second plan, tandis que le corps occupe le devant de la scène. Cette relation avec le corps de l'homme est vécue sur le mode de la domination, comme un objet qu'elle essaie de maîtriser, de lire, de découvrir et de connaître à travers lui, la face invisible de l'autre, cet être de profondeur camouflé par l'extérieur du corps. Les expressions des yeux et des mains sont parfois accompagnées par des traits paralinguistiques : « Il me serre tendrement dans ses bras. Il glisse délicatement ses mains sous ma jupe et commence à me masser la cuisse. La crampe passe. Il me chuchote quelques mots à l'oreille. [...] Je souris. « Je t'aime », dit-il, d'une voix basse » (Boustani, 2013, pp. 235, 236). Les gestes sensuels de la main et la voix basse et chaleureuse de l'archéologue sont porteurs de sensualité. En jouant la carte de la séduction, les gestes vocaux touchent le corps de la narratrice et lui arrachent un sourire. Nous remarquons chez Boustani que les messages gestuels sont plutôt envoyés par l'homme et reçus par la femme traçant une image sociale traditionnelle des rôles masculins et féminins qui correspond bien au schéma domination/soumission que Marina Yaguello a mentionné dans son livre *Les mots et les femmes* (Yaguello, 2006, p. 74). Dans ce cas, l'homme est actif et libre, tandis que la femme est réceptive et prude, ce qui attire l'attention sur la différence sexuelle en sémiologie gestuelle.

D'ailleurs, l'espace féminin dans cette œuvre présente divers types de femmes. La femme traditionnelle incarnée par Alice, la voisine, et la femme moderne représentée par Nado, la cousine de la narratrice, qui montre un comportement masculin et une langue qui transgresse les tabous : elle lance

des injures, elle ne supporte pas qu'on lui donne des ordres, elle entame avec la narratrice une discussion sur l'importance du féminisme et sur la libération de la femme. D'autre part, nous remarquons que la narratrice est tiraillée entre ces deux rôles : « Tu sais, nous les femmes, nous sommes contradictoires de nature. Je milite pour la liberté des femmes et parfois j'ai envie d'être une simple femme dans cet enfermement délicieux de la maison et du lit » (Boustani, 2013, p. 190). Le déséquilibre identitaire accompagne la femme actuellement et la morcelle entre son rôle féminin traditionnel et la nécessité de défier l'imaginaire social et d'accéder à des fonctions importantes dans des domaines traditionnellement dévolus aux hommes.

L'écriture féminine englobe aussi « l'écriture-couture » (Boustani, 2011, p. 8). Le corps féminin est inscrit dans le texte littéraire en tant qu'objet visible et décrit dans tous ses aspects en mettant en exergue la sensualité de sa présence. Ce corps expressif est chargé de sens et s'exprime par le biais du code vestimentaire qui le met en valeur. La tentative de la narratrice de séduire Michel est visible à travers le choix des vêtements qui n'est jamais insignifiant. Avant de voir le locataire d'Alice, elle accorde beaucoup de soin à son apparence physique : « Je me précipite à la salle de bains pour me rafraîchir. Je passe ma jupe fleurie avec un corsage noir au décolleté plongeant dans le dos et vaporise mon parfum de l'autre soir. » (Boustani, 2013, p. 72). La jupe et le corsage fonctionnent comme des pièces qui valorisent la morphologie du corps féminin et accentuent son pouvoir de séduction. Cette façon féminine de s'habiller affiche le désir de la femme de donner la parole à ces signes non-verbaux, de s'exhiber, de dire ce qu'elle n'ose pas exprimer verbalement. Cette rencontre éveille le corps sensuel de la narratrice qui envoie des messages sensoriels qui pénètrent le corps d'autrui en un mouvement incessant de l'extérieur vers l'intérieur. Le parfum qui constitue un vestige du passé vise la provocation de la mémoire olfactive de cet homme afin de ranimer un souvenir passé : « Mon parfum de l'autre soir », le soir de leur rencontre pour la première fois, où le parfum, capté comme un signal sexuel, exerce un pouvoir subtil sur l'homme.

Même si la séduction vestimentaire est considérée comme un domaine propre à la gence féminine, or, elle n'est pas uniquement réservée à la femme dans notre corpus puisqu'elle est un excellent marqueur du statut social : « Par son vêtement, l'individu dit son état [...], sa richesse, mais également ses aspirations sociales » (Quellier, 2006), d'après Florent Quellier. Invité à faire une conférence sur les fouilles du centre-ville de Beyrouth, le locataire d'Alice est « impeccablement habillé » (Boustani, 2013, p. 233). Son élégance attire l'attention du public charmé par son allure et sa tenue. Pourtant, la narratrice se

contente de mentionner l'impact de son habillement sur les récepteurs du message visuel, sans le décortiquer, sans le décrire, comme si l'homme cherche seulement à impressionner l'autre à travers son apparence physique, à accentuer le pouvoir de la parole, à révéler le lien entre verbal et non-verbal, entre la langue et le corps.

Les études de Boustani sur le corps et la sémiologie gestuelle et verbale sont intégrées dans ses romans en créant une langue et une façon de concevoir et d'écrire le corps propre à la femme. Le corps comme un objet de recherche reflète donc l'imaginaire féminin qui se diffère de l'interprétation masculine de la corporéité.

L'écriture au féminin est ce désir d'assurer l'égalité et la liberté linguistiques, d'utiliser une langue proche de l'oral et du corps et qui se démarque de la norme régie et inventée par l'homme. Boustani réussit parfois à transgresser les codes de l'écriture littéraire en adoptant une écriture qui exprime les sensations corporelles et les fantasmes féminins. Son style fluide, rythmique et émotionnel est le reflet du langage-femme qui, en le revendiquant comme égal et différent du discours masculin, fait preuve de sa « lutte contre la langue du mépris » (Yaguello, 2006. p. 245) et montre la reconstruction d'une nouvelle identité littéraire propre à la femme. De plus, notre étude a révélé un lien entre verbal et gestualité montrant l'importance de la communication non verbale qui forme un système langagier qui peut être articulé en signifiant/signifié.

Références

- Barthes, R. (1997). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil.
- Boustani, C. (2013). *Un ermite dans la grande maison*. Paris : Karthala.
- Boustani, C. (1997. n° 3). « Les effets du mythe de l'androgynie sur la correspondance de Madame du Deffand à Voltaire ». In *Revue des lettres et de Traduction*. Kaslik : PUSEK.
- Boustani, C. (2011). « L'écriture sexuée dans le roman francophone ». In *Signes & sens. Journée d'hommage à Anne-Marie Houbedine*. La Rochelle.
- Corraze, J. (1980). *Les communications non verbales*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Quellier, F. (2006). « Chapitre III. Culture matérielle et identité sociales au XVII^e siècle ». In *Les sociétés au XVII^e siècle Angleterre, Espagne, France*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes. Mis en ligne le 24 février 2015, [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/7402>
- Sabsay, F. (2002). « L'influence de l'oralité sur la littérature : Analyse de la collaboration entre J. L. Borges et A. BioyCasares ». In *Pandora*. Département d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines. Université Paris VIII. n° 2. [En ligne] URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3160086>.
- Scherer, K-R. (1984). « Les fonctions des signes non-verbaux dans la conversation ». In *La communication non-verbale. Textes de base en psychologie*. Neuchâtel-Paris : Delachaux et Niestlé.
- Yaguello, M. (2006). *Les mots et les femmes*. Paris : Payot.

Le Butin de la battue

Souha MOURAD
Université Libanaise

Résumé

Un grand changement est remarqué dans la vie du seigneur Thaddée. Sa grande richesse lui donne l'impression d'être tellement fort qu'il ne recule devant aucun péché. Un jour, lors d'une chasse, il se trouve seul, abandonné de sa monture, de ses serviteurs et de son luxe vestimentaire. Le dénuement et les multiples rencontres dans la forêt contribuent à une métamorphose psychique et comportementale de ce chasseur surtout qu'ils le rendent conscient de ses multiples défauts. Il fait l'expérience de la lumière en prenant la décision de changer son mode d'être. Cette transfiguration positive du chasseur-chassé ressemble au processus d'individuation et à un parcours initiatique.

Mots-clés : individuation ; persona ; ombre ; anima ; Soi ; énantiodromie ; parcours initiatique ; mort initiatique ; résurrection ; expérience religieuse.

« C'est dans ton cœur que se trouvent
les étoiles de ta destinée »

Seni cité par Jung, C.
Les racines de la conscience.

Introduction

Le Seigneur qui s'est appauvri est le titre d'une courte pièce de théâtre assez expressive. Elle décrit un changement remarqué chez le seigneur Thaddée. Il s'agit d'un homme riche commettant plusieurs péchés sans avoir scrupule. Un jour, pendant la battue, descendant de son cheval pour tuer un cerf qu'il vient de blesser, il est abandonné de sa monture. Perdu dans le bois en s'éloignant de ses serviteurs, il est humilié par les personnes qu'il y rencontre bien qu'il tente vaniteusement mais inutilement de leur parler de sa véritable identité. Les deux mendiants sont les seuls à accueillir favorablement le seigneur-mendiant. En leur compagnie, il rentre à sa maison où il rencontre son sosie mais ayant un bon caractère, le contraire du sien. Un miracle se produit quand une voix entourée d'une luminosité lui décrit ses défauts et lui demande s'il est prêt à se défaire de sa vanité et à changer son mode de vie et ses convictions. La réponse positive du seigneur-mendiant entraîne le changement de ses vêtements, la tendresse immédiate de sa femme et l'attitude respectueuse des serviteurs qui ne l'ont pas reconnu après son retour.

La grande transformation de ce seigneur est remarquable. Elle rappelle le mythe de phénix qui renaît des ses cendres après sa consommation par le feu. Le seigneur, après l'expérience de la lumière, devient un homme nouveau complètement différent de son ancienne personnalité. La chasse est en quelque sorte un voyage intérieur lui permettant de mieux se connaître. La connaissance des défauts est difficile car elle entraîne un grand effort pour s'en débarrasser. La connaissance de soi est aussi brûlante que le nid igné où s'installe le vieux phénix.

La dextérité de Tolstoï se manifeste par son pouvoir de raconter en peu de pages un grand changement intérieur. Cette concision mêlée à la profondeur du sujet traité sont appréciables. Le titre qu'il choisit pour sa pièce de théâtre suscite la réflexion du lecteur. Nous croyons qu'il fait allusion à un incident entraînant simplement une perte des moyens matériels. Ce titre est intéressant dans la mesure où il exprime une tension résultant de l'antithèse qu'il recèle. Cette figure de style peint une situation peu commune surtout que les riches ne deviennent pas subitement pauvres. Le changement rapide n'est pas le seul événement attractif. Des incidents inhabituels accaparent notre pensée : l'interdépendance magique de l'anthropologie et du cosmique. Dès que le seigneur Thaddée arrache des

feuilles de la Bible, le ciel se met à tonner. Une autre apparition du surnaturel clôt la pièce: un miracle lumino-auditif sauve la pièce de sombrer dans le marécage économique.

L'intervention du surnaturel après un isolement semé d'épreuves indique son enchâssement dans un cadre initiatique que nous tenterons d'identifier en nous référant aux livres de Mircea Eliade. Cet historien des religions a fait un rapprochement entre les procédés initiatiques des primitifs et la méthode de Carl.G.Jung, fondée sur la description du processus d'individuation en tant que mode de métamorphose¹. Pour Jung et les primitifs avant lui le sauvetage de l'homme de la déchéance nécessite la découverte de la sacralité dont les traces restent indélébiles même dans l'inconscient de l'homme moderne, « autrement dit, l'homme moderne a "oublié" la religion, mais le sacré survit enseveli dans son inconscient » (Eliade, 1986, p. 27). Les primitifs recréent l'individu déchu en lui faisant connaître la mort initiatique suivie des enseignements oraux relatifs au monde spirituel. Jung propose de sauver l'homme en l'encourageant à prendre conscience de son mal, de son mauvais côté. « Pour Jung, d'ailleurs, comme pour beaucoup d'autres, le monde moderne se trouve en crise, et cette crise est provoquée par un conflit encore irrésolu dans les profondeurs de la psyché. Le grand problème de la psychologie, reprend Jung, est la réintégration des contraires, [...] car aussi longtemps que Satan n'est pas intégré, le monde n'est pas guéri et l'homme n'est pas sauvé. Mais Satan représente le Mal, et comment intégrer le Mal? Il n'existe qu'une seule possibilité : l'assimiler, c'est-à-dire l'élever à la conscience, le rendre conscient » (Eliade, 1986, pp. 46-47). Pour mieux comprendre le changement du seigneur Thaddée, nous appliquons principalement la méthode psychanalytique de Jung que nous soutenons par la méthode thématique de Mircea Eliade.

La problématique essentielle est focalisée sur la réussite ou l'échec du processus d'individuation étant donné qu'il exige la confrontation de plusieurs étapes qui vont révéler à l'être humain les défauts de sa personnalité qu'il ignore complètement. Il est question de l'abandon du masque de la persona, d'une rencontre avec l'archétype de l'ombre, d'une confrontation avec l'anima avant la réalisation du soi. Certes, l'individu ne doit pas oublier sa propre identité durant ses différentes phases.

1 « Au cours de ce processus, en effet, les archétypes apparaissent dans les rêves et les phantasmes comme des personnalités actives. Le processus lui-même se représente dans une autre sorte d'archétypes que l'on pourrait d'une façon générale désigner comme archétypes de la transformation. Ce ne sont pas des personnalités mais plutôt des situations, des lieux, des moyens, des voies typiques, etc., qui symbolisent chaque fois le genre de la transformation ». Jung, C. 1971, p. 55.

Pour les religions chrétienne et musulmane, la pauvreté est connotée positivement : elle est conçue comme un chemin rapprochant l'humain du divin². Nous nous demandons si l'appauvrissement du seigneur Thaddée le fait progresser spirituellement. Le rapprochement de Dieu d'un être désertant l'église, déchirant des feuilles du Livre Saint et interdisant l'accès de sa maison aux mendiants est étonnant.

Le dévoilement des points faibles débute par une battue. Il s'agit habituellement d'une chasse organisée par des rabatteurs. Dans la pièce de théâtre constituant l'objet de notre étude, le seigneur Thaddée, abandonné des rabatteurs, reste seul avec l'animal. Nous avons choisi comme titre de notre étude *Le Butin de la battue*. Le double symbolisme de la chasse³ en tant que prise de conscience des défauts personnels suivie d'une recherche du divin laisse présager la possibilité d'un gibier spirituel. Notre chasseur bat le bois à la recherche du cerf⁴, symbole du renouvellement. La chasse est-elle psychologique ? Qu'est-ce qui atteste l'existence du butin chez le chasseur ?

1 L'abandon de la persona

La lecture des deux premières pages et des deux dernières pages de la pièce de théâtre intitulée *Le Seigneur qui s'est appauvri* indique un renversement complet de l'état du seigneur. D'un chrétien non pratiquant, bafouant les commandements divins en commettant toutes sortes de péchés, nous passons à un être dont la dévotion transparaît à travers les actes. La situation finale est l'opposé de la situation

-
- 2 « Pour Maître Eckhart, il s'agit d'être dépouillé de soi-même et revêtu de l'Eternité de Dieu [...] l'un conditionnant l'autre. *Et quiconque aura quitté maisons, frères, soeurs [...] à cause de mon nom, recevra le centuple et aura en partage la vie éternelle* (Matthieu, 19,29). La parfaite pauvreté est une expression médiévale classique de cette progression spirituelle par le dépouillement [...]. La même notion existe dans l'Islam. [...] C'est le détachement du multiple et de la dépendance exclusive du principe. [...] Tous ces auteurs insistent sur l'aspect positif de la pauvreté; le dépouillement matériel n'en est que l'apparence; la joie exultante de la possession de Dieu, et de Dieu seul, en est l'essentiel, ainsi qu'en témoigne le Poverello d'Assise ». Chevalier, J. et Gheerbrant, A. 1982, p. 735.
 - 3 « Le symbolisme de la chasse se présente assez naturellement sous deux aspects: la mise à mort de l'animal, qui est la destruction de l'ignorance, des tendances néfastes; d'autre part, la recherche du gibier, la poursuite à la trace signifiant la quête spirituelle ». Chevalier, J. et Gheerbrant, 1982, p. 213.
 - 4 « Il est une image archaïque de la rénovation cyclique ». Chevalier, J. et Gheerbrant, A. 1982, p. 196.

initiale, donc la structure de cette pièce de théâtre est énantiodromique⁵. En effet, il était servi par les autres⁶ ; il valorisait tellement la richesse qu'il la considérait comme une force éternelle donnant le pouvoir et la sécurité⁷ ; il menait une mauvaise vie sans se soucier de se repentir⁸ voilà pourquoi il était dénigré par ses serviteurs⁹. À la fin de la pièce de théâtre, le même seigneur se met au service des autres¹⁰ ; il découvre la précarité de la richesse¹¹ ; il se repentit et améliore son comportement¹². Cette transformation engendre le respect du seigneur par

-
- 5 Le « renversement dans son opposé, ce qu'on appelle l'énantiodromie ». Jung, C. 1971, p. 545.
- 6 « Devant la porte d'une église, des serviteurs, tenant des chaises à porteurs, attendent le seigneur et sa femme ». Tolstoï, L. 1962, p. 195.
- 7 « Le seigneur : voyez-moi ça! Il a osé dire que les mendiants seront heureux et que les riches s'appauvriront! Et comment cela, s'il vous plaît? Comment m'appauvrirais-je, quand je possède cent villages et que toute la province est sous ma loi? Tout ce qui est écrit dans le Saint-Livre est mensonge! Il ne faut pas propager le mensonge; c'est pourquoi j'ai arraché ces feuillets et les ai mis dans ma poche; ainsi personne ne les lira. Et moi qui ai toujours vécu riche, je passerai toute ma vie dans l'opulence. ». « Devant la porte d'une église, des serviteurs, tenant des chaises à porteurs, attendent le seigneur et sa femme ». Tolstoï, L. 1962, p. 196.
- 8 « Premier serviteur: il (le seigneur) a fait couler beaucoup de larmes! Il a fait tuer Pierre, il a enlevé la femme de Siméon, la fille de Théodore. Il a torturé de pauvres gens; on le maudit, mais lui ne fait que festoyer. Il boit du soir au matin, il chasse, se promène. Il ne fait jamais d'aumônes. Il ne laisse même pas entrer les mendiants dans sa cour ». Tolstoï, L. 1962, p. 195.
- 9 « Premier serviteur : et voilà! Il est allé à l'église ! [...] Troisième serviteur : il veut faire pénitence, sans doute. [...] Deuxième serviteur : penses-tu vraiment qu'il va se repentir ? Il n'est pas homme à faire cela ! Il profanera plutôt quelque chose dans l'église ! ». Tolstoï, L. 1962, p. 195.
- 10 « Une table somptueusement servie, autour de laquelle sont assis les deux mendiants, tandis que le seigneur, aidé de sa femme, les sert ». Tolstoï, L. *Théâtre complet. Le Seigneur qui s'est appauvri*. P. 211.
- 11 « Le seigneur: mon destin sans doute est de mourir dans la pauvreté ». Tolstoï, L. 1962, p. 210.
« La voix: connais-tu le seigneur Thaddée ? Un seigneur puissant, riche et orgueilleux; le connais-tu ? Un qui n'a pas cru à la parole de l'Évangile et qui affirmait qu'un riche ne peut pas s'appauvrir. Sais-tu maintenant à quoi sert la richesse en ce monde ? Sais-tu qu'on ne peut pas se reposer sur elle ? As-tu compris que tout cela n'était qu'une fiction ? Et comprends-tu pourquoi cette vision t'est venue ? ». Tolstoï, L. 1962, p. 210.
- 12 « Le seigneur de la fenêtre, faisant signe: laissez pénétrer les mendiants. Voilà pour eux. (Il leur jette une bourse bien garnie.) Que les mendiants et l'aveugle chantent, et donnez-leur à manger. Et que celui qui porte le sac entre dans ma maison ! ». Tolstoï, L. 1962, p. 209.
« Le seigneur : oui ! Je me suis repenti et je ne veux plus vivre comme autrefois ». Tolstoï, L. *Théâtre complet. Le Seigneur qui s'est appauvri*. P. 210.

ses serviteurs¹³. Le processus d'individuation¹⁴, dont parle Jung, se distingue par un développement énantiodromique d'où la nécessité d'en suivre les étapes afin de saisir la modalité de la transfiguration du seigneur. Selon ce psychiatre suisse, le processus d'individuation signifie « l'intégration de l'inconscient dans le conscient » (Jung, 1971, p. 58). L'intégration se produit quand l'homme parvient à interpréter les contenus de l'inconscient¹⁵. L'inconscient est suggéré à travers l'eau¹⁶ qui ne tarde pas à apparaître sur le chemin du seigneur: « Le cerf soudain bondit, le seigneur se jette à sa poursuite. On les voit tous les deux apparaître et disparaître au loin. Si possible, représenter une rivière que traverse en nageant le cerf, et le seigneur qui nage à sa poursuite après avoir abandonné ses beaux habits sur la rive » (Tolstoï, 1962, p. 198).

La nage du seigneur dans l'eau de la rivière est une descente dans l'inconscient. Comme l'objectif de la descente est bien précisé à travers la répétition du groupe nominal (« sa poursuite »), le nageur ne risque pas de se perdre dans les méandres de la folie. Si les (« beaux habits ») sont laissés (« sur la rive »), c'est que l'eau de l'inconscient reflètera le véritable visage du seigneur sans le masque de la persona¹⁷.

Un aspect du véritable visage du seigneur se laisse voir si l'on prête attention à sa réaction en constatant que ses serviteurs se sont éloignés de lui. Il utilise des termes méprisants pour les désigner et révèle son sadisme à travers un champ lexical du châtement¹⁸.

13 « Les serviteurs le saluent avec respect ». Tolstoï, L. 1962, p. 210.

14 « Son déroulement (du processus d'individuation) montre en règle générale une structure énantiodromique et représente par suite un mouvement de négation et d'affirmation, de perte et de gain, de clarté et d'obscurité. Son commencement est presque toujours caractérisé par une impasse ou toute autre situation impossible; son but est une illumination ou une conscience supérieure grâce à laquelle la situation initiale se trouve surmontée à un niveau plus élevé ». Jung, C. 1971, p. 56.

15 « L'hypothèse de l'inconscient est fondée, chose qui ne peut être prouvée que si des contenus inconscients peuvent être transformés en contenus conscients, c'est-à-dire si l'on réussit à intégrer par interprétation à la conscience les altérations qui proviennent de l'inconscient, c'est-à-dire les effets manifestations, des rêves, des phantasmes et des complexes ». Jung, C. 1971, p. 491.

16 « L'eau est le symbole le plus fréquent de l'inconscient ». Jung, C. 1971, p. 31.

17 « Qui regarde dans le miroir de l'eau aperçoit, il est vrai, tout d'abord sa propre image. Qui va vers soi-même risque de se rencontrer soi-même. Le miroir ne flatte pas, il montre fidèlement ce qui regarde en lui, à savoir le visage que nous ne montrons jamais au monde, parce que nous le dissimulons à l'aide de la persona, du masque du comédien ». Jung, C. 1971, p. 34.

18 « Ah ! Sale racaille ! Chenapans ! Vous aurez de mes nouvelles quand je vous ferai fouetter ! D'abord l'un après l'autre ! Personne n'y coupera ! Personne n'échappera et je recommencerai !

2 La rencontre avec les archétypes

La partie inférieure de l'homme, la strate souvent ignorée, forme l'archétype de l'ombre. La rencontre avec l'ombre est concrétisée par une phase de renversement total, par une subordination aux autres¹⁹. Voici le seigneur avili par les trois brigands qu'il rencontre. L'humiliation du seigneur est d'autant plus forte que les coups qu'il reçoit sont administrés par des subalternes. Ces coups visent à le convaincre de la douleur résultant du châtement corporel. Les menaces qu'il lance contre les brigands attestent la présence d'un autre défaut chez lui : la rancune²⁰.

Les bergers rencontrés par le seigneur tentent en quelque sorte de corriger les méfaits des brigands : ils le détachent de l'arbre, lui donnent à manger et même lui proposent un vêtement²¹. La réaction du seigneur à cette proposition révèle de nouveaux points faibles chez lui. Au lieu d'être reconnaissant à l'égard du vieux berger qui se prive de son caftan pour chauffer le corps d'un être déshabillé qui a suscité sa pitié, le seigneur se montre totalement ingrat (« tu n'es pas fou »).

Il s'n'oublieront pas de sitôt cette punition ! Ohé ! Ohé ! Personne ! Quelqu'un ? (Il se relève.)
Il faut pourtant que je trouve quelqu'un ou que je regagne la rivière ; ici les loups peuvent m'attaquer ». Tolstoï, L. 1962, p. 199.

- 19 « La rencontre avec soi-même signifie d'abord la rencontre avec sa propre ombre. C'est le monde de l'eau où plane, suspendu, tout ce qui est vivant où je suis inséparablement ceci et cela, où je ressens l'autre en moi et où l'autre me ressent en tant que moi. L'inconscient collectif est tout sauf un système personnel clos, c'est une objectivité vaste comme le monde et ouverte au monde entier. Je suis l'objet de tous les sujets, dans le plus total renversement de ma conscience ordinaire où je suis toujours un sujet qui a des objets ». Jung, C. 1971, pp. 34-35.
- 20 « Premier brigand : avez-vous jamais vu un énergumène pareil ! Donne-moi une corde !
Le seigneur : quoi! Vous osez ! Vous ne reconnaissez pas votre seigneur ? Je vous ferai enlever la peau et, une fois écorchés, je vous ferai pendre par les pieds !
Deuxième brigand, lui attachant les mains derrière le dos: hé Sidor ! Serre un peu plus fort, pendant que moi je vais le fouetter pour lui apprendre à oublier sa seigneurie.
Il prend un fouet.
Troisième brigand: il n'a pas du tout l'air d'un seigneur.
Le seigneur: oui! Je vous ferai pendre !
Premier brigand, qui lui donne un coup de fouet : en voilà bien un! Allons seigneur ! Saute un peu! Saute ! [...]
Les brigands le frappent, l'attachent à un arbre, le déshabillent.» Tolstoï, L. 1962, p. 201.
- 21 « Le vieux berger (il retire son vieux caftan et veut en couvrir le seigneur) : tiens, mon pauvre ami, mets cette pèlerine sur toi !
Le seigneur, qui regarde le vieux caftan sans remercier: tu n'es pas fou! Tu oses mettre sur moi cette saleté! Cette horreur! Sais-tu qui je suis? Je suis ton seigneur! Enlève ta blouse et ton feutre, nettoie-les avec soin; alors je consentirai peut-être à les revêtir ! ». Tolstoï, L. 1962, p. 203.

À l'ingratitude s'ajoute l'orgueil qui s'exprime à travers l'extrême dévalorisation de l'offrande du berger (« cette saleté » – « cette horreur »). Ce n'est plus le caftan qui a besoin d'être nettoyé, mais c'est plutôt le seigneur qui doit réaliser les contenus crasseux de son inconscient, à savoir ici sa vanité. Ce qui nous rappelle une phrase de Nietzsche : « J'ai cru que l'ombre de l'homme était sa vanité » (Rank, 1973, p. 57).

Les extraits suggérant la rencontre du seigneur avec l'ombre indiquent clairement qu'il n'oublie pas qui il est; d'ailleurs (« je suis un seigneur ») devient un leitmotiv tout au long de la pièce du théâtre. Rester conscient de sa propre identité sur le chemin de l'intégration de l'inconscient est une condition²² très importante car elle empêche toute possibilité de possession²³ par l'archétype. La confrontation avec l'anima suit la rencontre avec l'ombre. « L'anima [...] est conçue comme une partie féminine et chtonienne de l'âme » (Jung, 1971, p. 69). Les deux paysannes rencontrées par le seigneur symbolisent l'anima. D'habitude, de la confrontation chaotique avec l'anima résulte l'acquisition d'une sagesse²⁴. Dans *Le Seigneur qui s'est appauvri* la sagesse se résume par la nécessité du travail. L'opposition entre le savoir-faire manuel de la paysanne analphabète et l'incompétence du seigneur suscite la dépréciation masculine. Son souhait de la mort exprimerait le désir de changer son mode de vie, d'apprendre à faire quelque chose²⁵.

22 « Tous les hommes à qui est survenue l'expérience savent que le trésor repose dans la profondeur des eaux et ils chercheront à l'en tirer. Parce qu'ils ne doivent jamais oublier qui ils sont, ils ne doivent jamais, à aucun prix, perdre leur conscience. Ils tiendront ainsi solidement leur position sur la terre; ils deviendront de la sorte des pêcheurs qui capturent avec des hameçons et des filets ce qui nage dans l'eau ». Jung, C. 1971, p. 38.

23 « Le danger principal consiste à succomber à l'influence fascinante des archétypes. S'il existe une prédisposition psychotique, il peut se produire dans certaines circonstances que les figures archétypiques se libèrent totalement du contrôle de la conscience et acquièrent une indépendance complète, autrement dit, engendrent des phénomènes de possession ». Jung, C. 1971, p. 57.

24 « L'anima est, certes, une poussée vitale chaotique, mais en outre il s'attache à elle une signification étrange, quelque chose comme un savoir secret ou une sagesse cachée, qui forme un contraste des plus singuliers avec sa nature irrationnelle d'elfe ». Jung, C. 1971, p. 46.

25 « La paysanne: en voilà-t-y pas un qui peut même pas tenir une fourche ! (D'un geste brusque elle lui prend la fourche des mains.) Donne-moi ça, t'as bien l'air d'un seigneur, empoté !
Le seigneur: j'aurais bien voulu, mais je ne sais pas le faire.
La paysanne: ouiche, mais tu sais bien manger mon pain!
Le seigneur: ah! Quelle vie! Quelle chienne de vie! Mieux vaut mourir!
La paysanne: mets-toi dans ces brancards et tire.
Le seigneur obéit, s'attelle, tire avec de rudes efforts et tombe.

Le travail réapparaît comme un besoin vital lors de la rencontre du seigneur avec la seconde version de l'anima : une seconde paysanne. Étant honnête, elle ne peut pas concevoir le fait qu'un homme refuse de faire un effort pour vivre ou se dégrade jusqu'à la mendicité. Convaincue qu'il possède toutes les conditions requises pour le travail, elle exprime clairement sa colère de la médiocrité du seigneur bien portant et pourtant paresseux²⁶.

3 La coïncidence des opposés

La dernière étape du processus d'individuation est la réalisation du soi²⁷, l'archétype englobant le conscient et l'inconscient. La coïncidence des opposés²⁸ est l'objectif de ce processus. Nous remarquons l'union des contraires lorsque le seigneur-chasseur rentre à la cour de la seigneurie et découvre un autre seigneur à sa place :

« À ce moment, l'on aperçoit un autre seigneur qui regarde du haut d'une fenêtre. Le seigneur mendiant, bouche bée, regarde et se tait.

Le seigneur mendiant, reprenant son assurance : grand Dieu ! C'est moi qui suis là ! Dans cette maison ! C'est un autre moi-même qui est à la fenêtre ! Je deviens fou ! Que se passe-t-il ? » (Tolstoï, 1962, p. 209).

Le thème du double était fréquent chez les auteurs romantiques allemands (Rank, 1973, p. 9). La rencontre d'un être avec son sosie se termine habituellement par le suicide ou la folie ((Rank, 1973, p. 39). Mais ici cette rencontre constitue l'ultime étape de la métamorphose du seigneur-chasseur. En effet, il s'agit de l'unification d'une double opposition : il y a un seigneur riche et un autre mendiant; l'un se trouve à la fenêtre donc en haut et l'autre en bas. Celui qui est

La paysanne: tu n'es même pas bon à ça ! T'es bon à rien ! Qu'est-ce qu'on m'a envoyé comme engeance ! » Tolstoï, L. 1962, p. 206.

26 « (Tout en parlant, il s'approche d'une cabane et frappe à la fenêtre.) Pitié, donnez-moi quelque chose à manger. (La fenêtre s'ouvre; on voit dans l'encadrement apparaître une femme de paysan.) Voyez-vous ça ! Un mendiant ! Un mendiant, toi ? Tu n'as pas honte ? Tu es en bonne santé, valide, tu pourrais travailler et tu as le toupet de demander une aumône ? Le seigneur : mais je ne suis pas un mendiant, je suis un seigneur !

La femme du paysan: un seigneur ne vient pas frapper aux fenêtres ». Tolstoï, L. 1962, p. 207.

27 « Le soi n'est certes pas le moi, mais une totalité placée au-dessus de lui qui embrasse la conscience et l'inconscient ». Jung, C. 1971, p. 302.

28 «La réunion des contraires, qui joue dans l'alchimie un rôle si grand..., a la même importance dans le processus psychique déclenché par la confrontation avec l'inconscient ». Jung, C. 1971, p. 453.

en bas va rejoindre celui qui est en haut²⁹ (« et que celui qui porte le sac entre dans ma maison » (Tolstoï, 1962, p. 209)). Ce sac ne symboliserait-il pas le fardeau des péchés intégrés dans la conscience ? Les mendiants infirmes accompagnant le seigneur (un aveugle et un manchot) ne formeraient-ils pas avec le seigneur un seul être ? Un homme nouveau qui, selon les commandements divins³⁰, s'est débarrassé de ses yeux et de sa main pour se punir de ses fautes et ainsi se purifier. Le processus d'individuation prend fin quand le seigneur reconnaît l'existence d'un autre en lui-même³¹ « c'est un autre moi-même qui est à la fenêtre ». La réussite de ce processus a eu lieu car le seigneur est parvenu à discuter³² avec les archétypes³³.

Le dialogue entre la voix et le seigneur est en quelque sorte la leçon qu'il a tirée de sa chasse. Il lui était nécessaire de vivre l'expérience de l'isolement, de la

29 Selon Eliade, le mouvement vertical ascendant est inhérent à l'expérience d'illumination mystique : « Lorsqu'on l'éprouve pour la première fois, elle est accompagnée d'une expérience d'ascension ». Mircea, E. 1962, p. 25.

30 « Que si votre oeil droit vous scandalise, arrachez-le et jetez-le loin de vous; car il vaut mieux pour vous qu'un des membres de votre corps périsse, que si tout votre corps était jeté dans l'enfer.

Et si votre main droite vous scandalise, coupez-la et la jetez loin de vous; car il vaut mieux pour vous qu'un des membres de votre corps périsse, que si tout votre corps était jeté dans l'enfer ». 1990. *La Bible*. Traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy. Préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier. Chronologie, lexique et cartes établis par André Nordon-Gérard. Paris : Éditions Robert Laffont. « Bouquins ». *Le Nouveau testament, Évangile selon saint Matthieu*, chapitre V, versets 29-30.

31 « La confrontation avec l'inconscient commence la plupart du temps dans le domaine de l'inconscient personnel, c'est-à-dire des contenus acquis personnellement qui constituent l'ombre (morale), et se poursuit à travers les symboles archétypiques représentant l'inconscient collectif. La confrontation a pour but de faire cesser la dissociation. Pour atteindre ce but thérapeutique, la nature elle-même, à moins que ce ne soit l'aide et l'art du médecin, provoquent le choc et le conflit des opposés, sans lesquels une unification est impossible. Cela ne signifie pas seulement une prise de conscience de l'opposition, mais aussi une expérience d'une nature particulière, à savoir la reconnaissance d'un autre, d'un étranger en moi, c'est-à-dire d'un être à la volonté différente, objectivement présent ». Jung, C. 1971, p. 462.

32 « La voix: Sais-tu maintenant à quoi sert la richesse en ce monde ? Sais-tu qu'on ne peut pas se reposer sur elle ? Tè repens-tu de ton orgueil ? T'es-tu repenti de ta fierté ?
Le seigneur : oui ! Je me suis repenti et je ne veux plus vivre comme autrefois ». Tolstoï, L.1962, p. 210.

33 « Les archétypes ne peuvent pas être purement et simplement intégrés sous forme rationnelle, ils exigent un traitement dialectique, c'est-à-dire une véritable confrontation que le patient réalise fréquemment sous forme de dialogue intérieur avec l'ange gardien ». Jung, C. 1971, p. 59.

privation des serviteurs, de la dégradation du luxe vestimentaire, du châtiment corporel et du manque des aliments pour se montrer prêt à cesser d'être vaniteux et à regretter ses comportements antérieurs. La proposition (« je ne veux plus vivre comme autrefois ») montre le grand changement opéré en lui suite à l'aspect didactique de la chasse subie. Les changements psychique et comportemental du seigneur sont accompagnés par une métamorphose vestimentaire suivie d'une amélioration du comportement des autres à son égard, comme par projection³⁴.

4 L'initiation

L'expérience du seigneur Thaddée rappelle un parcours initiatique. En effet, les épreuves³⁵ de l'initiation se dégagent de l'isolement du seigneur dans une forêt où il risque d'être attaqué par des animaux sauvages³⁶, où il a été privé de tous les indices de sa richesse. La voix s'adressant au seigneur à la fin de la pièce constitue le message des révélations suivant d'habitude les épreuves initiatiques. L'initiation est assimilée à une mort suivie d'une résurrection³⁷: un seigneur miséricordieux, serviable se substitue au riche égoïste et vaniteux. La nuit³⁸ passée dans la forêt symbolise la mort et la lumière³⁹ finale est une allusion à la résurrection⁴⁰. Il y a plusieurs types d'initiation. Celle connue par le seigneur Thaddée appartient

34 « Les habits du seigneur se transforment; ils redeviennent beaux et riches; sa femme entre, l'embrasse tendrement; les serviteurs le saluent avec respect. » Tolstoï, L. 1962, p. 210.

35 « L'initiation comporte des épreuves spécifiques suivies des révélations ». Éliade, M. 1971, p. 227.

36 « Je vais être obligé de passer la nuit dans les bois ! [...] Ici les loups peuvent m'attaquer ». Tolstoï, L. 1962, p. 199.

37 « Les cérémonies d'initiation comportent une mort et une résurrection symboliques ». Éliade, M. 1952, pp. 175-176.

38 « La mort initiatique est souvent symbolisée par les ténèbres, par la Nuit cosmique, par la matrice tellurique, la cabane, le ventre d'un monstre ». Éliade, M. 1959, p. 16.

39 « Une lumière apparaît et une voix sortant de cette lumière profère [...] ». Tolstoï, L. 1962, p. 210.

40 « Or, toutes les expériences de lumière surnaturelle présentent ce dominateur commun; celui qui connaît une telle expérience subit une mutation ontologique: il acquiert un autre mode d'être, qui lui permet d'avoir accès au monde de l'esprit [...] La rencontre avec la lumière indique une nouvelle naissance spirituelle ». Éliade, M. 1962, p. 20.

au troisième type relatif aux expériences religieuses⁴¹ notamment qu'à la fin⁴² il apprend que son épreuve initiatique est une vision⁴³ initiatique. La leçon initiée par la voix a des répercussions religieuses en dévalorisant la richesse, en favorisant le repentir, l'aumône et la modestie. Le fait d'intégrer la métamorphose du seigneur dans un cadre initiatique dénoncerait une « nostalgie⁴⁴ » des origines, un souhait de renouveler non seulement les hommes mais tout le cosmos.

Souhaiter renouveler le monde révèle le dégoût de la situation actuelle. Comment ne pas être répulsé d'un univers corrompu où les domestiques sont irrespectueux, où les riches sont prêts à transgresser toutes les lois, à négliger les commandements divins et même à désacraliser les Livres Saints. Le prestige de la richesse et l'autorité les aveuglent. Annulant la présence du Créateur en négligeant ses commandements, ils se croient doter d'une force irréprouvable. Ils se divinisent en quelque sorte. Privés de pitié, les nouveaux dieux abusent de leur puissance. Ils maltraitent ceux qui les entourent et leur arrachent tout ce qui leur plaît. Mais s'auto-proclamer un dieu n'est pas un acte léger : il tire à conséquence. L'ambivalence caractérise habituellement les divinités mythologiques : leur force punitive s'allie à la clémence et au pardon. Or les riches divinisés ne sont que méchants. Aucune personne n'ose les avertir sur les inconvénients de leur méchanceté, voilà pourquoi ils sont entourés d'un cocon de haine et de rancune. Imaginez un univers formé d'un nombre non négligeable de tels dieux éparpillés géographiquement. L'accumulation de la haine rend l'univers tellement stérile que son éclatement devient inévitable. Les auteurs, les poètes, assez sensibles, optent pour le renouvellement du cosmos enflé de rancune. Ils se débarrassent de leur écoeurlement en proposant dans leurs écrits la possibilité d'un remède de l'univers à travers le changement des personnes puissantes. Ils sont invités à redevenir des créatures dotées d'humanité. Leur métamorphose concrétisée à travers leur

41 « Enfin, le troisième type d'initiation caractérise la vocation mystique, c'est-à-dire au niveau des religions primitives, la vocation de médecine man ou du chaman. L'un des aspects spécifiques de ce troisième type d'initiation consiste dans l'importance considérable accordée à l'expérience religieuse personnelle ». *Éliade*, M. 1971, p. 224.

42 « Et comprends-tu pourquoi cette vision t'est venue ? ». Tolstoï, L. 1962, p. 210.

43 « Quant aux initiations chamaniques, elles consistent en une expérience d'ordre extatique (rêves, visions, trances) et en une instruction effectuée par les esprits ou les vieux maîtres chamans ». *Éliade*, M. 1971, p. 228.

44 « Dans ce cas, la nostalgie pour les épreuves et les scénarios initiatiques, nostalgie déchiffrée dans tant d'œuvres littéraires et plastiques, révèle le désir de l'homme moderne d'un renouvellement définitif et total, d'une rénovation qui puisse transmuier l'existence ». *Éliade*, M. 1971, p. 224.

pitié, leur modestie et leur altruisme confirme la présence d'un Créateur unique dont l'absence rend l'univers chaotique. En somme, toute société exempte du niveau spirituel n'est pas vivable. Une spiritualité nécessaire pour combler le vide intérieur creusé par l'attraction malade par la richesse.

Conclusion

Seul dans un cadre extérieur, le seigneur-chasseur se sent obligé de rabattre le gibier. L'animal poursuivi est en quelque sorte sa bête intérieure, le réceptacle de tous ses défauts. Durant la chasse, il s'est rendu compte de son mépris des autres, de son sadisme, de sa rancune, de son ingratitude, de sa vanité et de son incompétence. Subissant un renversement de la situation, il a enduré le mauvais traitement qu'il a infligé fréquemment à ses subordonnés : il a souffert de la douleur de la faim et de l'humiliation de la torture. La rencontre avec les bergers lui a appris l'importance de la pitié, de l'amour de l'autre. Quant aux deux paysannes, elles ont insisté sur la valeur du travail. Tout cela a contribué à la disparition de l'orgueil du chasseur: il devient miséricordieux avec les mendiants; devenu modeste, il ne refuse pas de servir les faibles⁴⁵. Donc le seigneur-chasseur a appris à domestiquer sa bête intérieure en prenant la décision de changer de comportement. La modification du comportement résulte de son regret. Une fois parvenant à juger négativement ses anciennes actions, il pourrait se métamorphoser. Avant il agissait, ivre de sa puissance, sans évaluer ses actes. Il n'était même pas prêt à admettre que certaines actions sont interdites. Sa force matérielle l'autorisait à tout faire. Par contre, l'isolement dans la forêt qui l'a privé de tous les indices du pouvoir a mis un terme à son ivresse. Il a été réveillé brusquement dépourvu de son autorité, de ses vêtements luxueux, de son chapeau et même de ses souliers. Le dénuement le pousse à réfléchir, à commencer à concevoir les autres comme des êtres humains et non comme des moyens assurant sa joie ou ses désirs. Il le sauve de son égoïsme et le rend altruiste. Cela nous rappelle une phrase de William Blake : « Le chemin de l'excès mène au palais de la Sagesse » (Blake, 1994, p. 19).

Il nous semble que le seigneur ne s'est pas appauvri mais au contraire s'est enrichi. Il est question d'une richesse spirituellement acquise quand l'être vaniteux condescend à la fin de la pièce de théâtre à servir les mendiants! Si les mendiants sont des facettes de sa personnalité, nous pouvons encore parler d'une transformation positive puisque le dernier tableau de cette pièce signifierait un être prêt à se servir, à utiliser ses mains pour faire une bonne action, en quelque

45 « Une table somptueusement servie, autour de laquelle sont assis les deux mendiants, tandis que le seigneur, aidé de sa femme, les sert ». Tolstoï, L. 1962, p. 211.

sorte à apprécier le travail. Une autre amélioration concerne l'aumône, le repentir, la dévalorisation de la richesse: il s'agit d'une élévation religieuse, d'où le choix du troisième type de l'initiation pour cerner la métamorphose du seigneur.

La métamorphose a exigé une plongée dans l'inconscient facilitant la découverte de ses propres défauts. Quand l'homme prend conscience de son mauvais côté, il sera plus indulgent avec les autres et mieux aimé d'eux. Selon la nomenclature jungienne, il réalisera son soi, l'homme total, après la confrontation avec les archétypes de l'ombre et de l'anima. Le butin de l'ascension est psychologique. Il est d'abord éprouvé par le seigneur et ensuite par son entourage qui remarque un changement de son comportement. Jung parle même d'une valeur éthique de l'intégration de l'inconscient⁴⁶. Le processus d'individuation entrepris et terminé par plusieurs personnes entraînera une amélioration de la société puisqu'elles jouiront d'un équilibre intérieur et d'une responsabilité à l'égard des autres.

La pauvreté citée dans le titre de la pièce de théâtre analysée ne signifie pas simplement une dégradation économique. Ce n'est qu'une phase transitoire d'obscurité suivie d'une illumination. Elle signifie une privation apprenant à l'homme à se passer des êtres et des objets ; à se débrouiller dans la vie sans le soutien des autres ; à devenir indifférent à tous les biens en découvrant que certains induisent au péché ; à être convaincu que l'application des commandements divins est la méthode la plus simple pour vivre heureux. Rejeter tout et obtenir Dieu. Un butin incorruptible !

46 « La confrontation avec l'archétype ou l'instinct signifie un problème éthique de premier ordre, dont celui-ci seul commence à sentir l'urgence qui se trouve placé devant la nécessité d'assumer ou non l'assimilation de l'inconscient et l'intégration de sa personnalité. Celui qui sait que quelque chose dépend de lui, ou du moins devrait dépendre de lui, se sent responsable de sa constitution psychique, et cela d'autant plus qu'il voit plus clairement comment il devrait être pour être mieux portant, plus stable, plus accompli et plus efficace ». Jung, C. 1971, pp. 532-533.

Références

- Blake, W. (1994). *Le mariage du ciel et de l'enfer*. Paris : Éditions José Corti. « Romantique n° 2 ».
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- Éliade, M. (1952). *Images et symboles*. Paris : Gallimard.
- Éliade, M. (1959). *Naissances mystiques*. Paris : Gallimard.
- Éliade, M. (1962). *Méphistophélès et l'Androgyne*. Paris: Gallimard.
- Éliade, M. (1971). *La Nostalgie des origines*. Paris : Gallimard.
- Éliade, M. (1986). *Briser le toit de la maison*. Paris : Gallimard.
- Jung, C. (1971). *Les Racines de la conscience*. Paris : Buchet Chastel.
- Rank, O. (1973). *Don Juan et le double. Études psychanalytiques*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- Tolstoï, L. (1962). *Théâtre complet*, volume XIV. *Le Seigneur qui s'est appauvri*. Suisse : Éditions Rencontre.
- (1990). *La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier, chronologie, lexique et cartes établis par André Nordon-Gérard. Paris : Éditions Robert Laffont.

Identité du traducteur des textes religieux chrétiens

Felicia DUMAS

Université Alexandru Ioan Cuza Iași

Résumé

Si les travaux de traductologie parlent assez souvent des compétences linguistiques, culturelles ou techniquement spécialisées des traducteurs, ils font très rarement allusion à leur identité. Il nous semble que dans le cas particulier des traducteurs/traductrices des textes religieux, chrétiens en général et chrétiens-orthodoxes qui nous intéresseront dans ce travail, cette identité s'exprime en termes d'adhésion profonde aux contenus référentiels traduits, d'ancrage personnel dans le paradigme de la foi, dans la « certitude de l'Invisible ». C'est ce que nous essaierons de démontrer dans notre article, sur la base de l'analyse d'un corpus constitué de plusieurs textes liturgiques traduits du grec en français, ainsi que de nombreux textes de spiritualité orthodoxe, traduits du grec et du roumain en langue française.

Mots-clés : identité du traducteur ; texte religieux ; chrétien ; Orthodoxie ; traduction spécialisée ; adhésion du traducteur au référentiel traduit.

Argument

Si les travaux de traductologie parlent assez souvent des compétences linguistiques, culturelles ou techniquement spécialisées des traducteurs, ils font très rarement allusion à leur identité. Il nous semble que dans le cas particulier des traducteurs/traductrices des textes religieux, chrétiens en général et chrétiens-orthodoxes qui nous intéresseront dans ce travail, cette identité s'exprime en termes d'adhésion profonde aux contenus référentiels traduits, d'ancrage

personnel dans le paradigme de la foi, dans la « certitude de l'Invisible »¹. C'est ce que nous essaierons de démontrer dans ce travail, sur la base de l'analyse d'un corpus constitué de plusieurs textes liturgiques traduits du grec en français, ainsi que de nombreux textes de spiritualité orthodoxe, traduits du grec et du roumain en langue française.

Identité du traducteur des textes religieux, chrétiens, et le paratexte traductif

En plus de leur option personnelle concernant le choix des textes traduits, l'adhésion des traducteurs de ces textes religieux, chrétiens, au référentiel traduit s'exprime le plus souvent à travers la structure et les contenus de l'appareil paratextuel dont ils accompagnent leurs versions. Par appareil paratextuel, nous comprenons en fait le paratexte de la traduction, que nous avons défini ailleurs comme étant constitué du paratexte traductif ou du traducteur (qui comprend tout texte introductif relevant du traducteur/de la traductrice qui accompagne la version publiée dans la langue cible d'un texte source), et des versions dans la langue cible du paratexte auctorial du texte source² et/ou d'un paratexte de l'éditeur dans la langue cible (Dumas, 2018).

Les marques discursives qui caractérisent cette identité du traducteur peuvent être identifiées au niveau des deux types de paratextes de la traduction, de nature péritextuelle³: un paratexte discursif immédiat, de présentation de l'auteur et du livre traduits, d'acculturation de la traduction (qui comprend

1 Titre de l'un des ouvrages fondamentaux de théologie dogmatique, signé par le père archimandrite Placide Deseille, que nous avons traduit en roumain : Archimandrite Placide Deseille, 2012. *Certitude de l'invisible. Éléments de doctrine chrétienne selon la tradition de l'Église orthodoxe*. Monastère Saint-Antoine-Le-Grand. Monastère de Solan. Părintele Placide Deseille. 2013. *Credința în Cel Nevăzut. Elemente de doctrină creștină potrivit tradiției Bisericii Ortodoxe*, traducere din limba franceză și introducere de Felicia Dumas. Iași : Editura Doxologia.

2 L'option de traduire le paratexte auctorial appartient à l'éditeur de la culture d'accueil, si la traduction se fait à son initiative, ou bien au traducteur, si l'initiative de faire connaître les textes de l'auteur « étranger » dans cette culture d'accueil lui appartient : Dumas, F. 2018. « Le paratexte en devenir dans la traduction. Genèse et fonctions du paratexte traductif ». In *Atelier de traduction*. N° 30. Suceava : Editura Universității Suceava. p. 104.

3 Nous comprenons la notion de péritexte dans l'acceptation de G. Genette, qui la définit comme un paratexte situé à l'intérieur du livre, qui comprend le titre, le(s) sous-titre(s), les intertitres, les nom de l'auteur et de l'éditeur, la date d'édition, la préface, les notes, les illustrations, la table des matières, la postface, la quatrième de couverture : Genette, G. 1982. *Palimpsestes La littérature au second degré*. Paris: Seuil. p. 10.

notamment les introductions et les préfaces) ; et, respectivement, un paratexte avoisinant plus ou moins éloigné, d'accrochage culturel et d'affichage identitaire du traducteur (qui contient les titres, les noms de l'auteur et du traducteur, et la quatrième de couverture) (Dumas, 2018, p. 105). Le paratexte de la traduction devient ainsi la carte d'identité du traducteur. L'accompagnement de la version française d'un paratexte de cette facture (transductif ou de la traduction) va de pair avec la volonté du traducteur de décliner cette identité, de la dévoiler ou l'afficher de façon explicite. Ce choix lui appartient de manière exclusive, et il est motivé par diverses raisons, en principe, de nature spirituelle. Nous verrons que par humilité monastique, certains moines décident de ne pas mentionner leur nom en tant que traducteurs de textes fondamentaux, liturgiques ou de spiritualité. C'est le cas du père archimandrite Placide Deseille, l'un des plus grands spirituels orthodoxes français contemporains, qui ne signe pas en tant que traducteur les versions françaises des Liturgies eucharistiques ou des Acatistes, publiés par les éditions des deux monastères qu'il a fondés en France. Néanmoins, son identité traductive est connue par les fidèles qui fréquentent ces monastères, et avec qui il entretient une relation privilégiée, de paternité spirituelle, ou bien, elle est dévoilée à des moments forts de sa biographie, dans des textes d'évocation ou commémoratifs : l'archimandrite Élie, par exemple, le précise dans un texte de cette facture publié par *Le Messager orthodoxe* (Archimandrite Ragot, 2017. N° 163, p. 113). En revanche, le père Placide choisit de signer la version française du *Psautier* des Septante, en déclinant son identité monastique de traducteur. Nous pensons qu'il le fait pour assumer la responsabilité de cet acte transductif qui dépasse le statut de liturgique, devenant un acte transductif de nature culturelle. Pour les éditions successives de cette version publiées par les éditions de ses monastères (Saint-Antoine-Le-Grand et monastère de Solan), le traducteur affiche cette identité monastique particulière d'archimandrite⁴. Pour une édition publiée en Grèce, cette identité est exprimée lexicalement sous la forme de l'abréviation R.P., qui fait référence aussi à son statut de prêtre moine, voulant dire « Révérend Père » (Les Psaumes, 1999). Effectivement, cette version française du *Psautier* est reconnue comme étant la meilleure traduction des Psaumes en langue française, et non seulement dans le monde chrétien-orthodoxe francophone (Larchet, 2016, p. 100).

4 « Titre honorifique accordé à un moine prêtre ; l'higoumène d'un monastère orthodoxe est choisi – en général – parmi les archimandrites » : Dumas, F. 2010. *Dictionnaire bilingue de termes religieux orthodoxes : français-roumain. Iași. Métropole de Moldavie et de Bucovine : Editions Doxologia*. p. 49.

Mais qu'est-ce qu'on comprend encore de nos jours par le concept d'*identité*, longuement discuté dans de nombreux études de sociolinguistique, de philosophie ou de critique littéraire ? En général, il fait référence à l'unicité d'une personne, à ses traits caractéristiques propres, définis par rapport et à l'égard des autres individus, insérés dans la « même » vie sociale et culturelle. Ou bien, comme l'affirme de façon si pertinente et expressive Amin Maalouf, « Mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne » (Maalouf, 1998, p. 18). Tout en précisant que nous faisons nôtre cette définition, il est important de souligner aussi le fait que la notion d'identité définit une réalité dynamique, en permanente évolution, et non pas une donnée immobile, fossilisée, immuable.

Revenons maintenant, dans la même direction des précisions conceptuelles et terminologiques, à la signification du concept de *texte religieux*, chrétien, et respectivement, chrétien-orthodoxe. Les textes religieux sont des textes qui renferment le discours religieux ; dans le cas de notre réflexion, il s'agit du discours chrétien-orthodoxe, que nous avons défini ailleurs comme un type particulier de discours, à référentiel religieux dominant, chrétien-orthodoxe, caractérisé par des traits linguistiques particuliers, aux niveaux lexical, morphosyntaxiques, sémantique et pragma-stylistique. Selon les particularités socioculturelles de l'espace géographique où il est produit, et l'imaginaire linguistique (Houdebine, 1998, p. 12) construit par les usagers des deux langues-cultures qui l'accueillent (le français et le roumain) à l'égard du fonctionnement de ces langues en tant que supports d'expression de la spiritualité orthodoxe, le discours religieux acquiert des traits particuliers spécifiques (Dumas, 2018, p. 8).

Comme tout texte religieux chrétien en général, les textes à spécificité confessionnelle chrétienne-orthodoxe peuvent être de différents types : liturgiques, catéchétiques (d'initiation doctrinaire), théologiques, patristiques, homilétiques (d'interprétation des fragments évangéliques), ou à contenus spirituels (de spiritualité). Leurs traducteurs sont des individus bilingues ou plurilingues concernés par le référentiel traduit, à identité chrétienne, laïque ou, assez souvent, monastique. Il nous semble même que l'affichage paratextuel et/ou discursif de l'identité particulière de ces traducteurs se produit notamment lors de la traduction des textes de spiritualité. Cet affichage est mis en scène assez souvent, au niveau du paratexte de la traduction à l'initiative de l'éditeur. Nous y reviendrons.

Leur bilinguisme et leur plurilinguisme, qui font partie intégrante de leur identité, participent également à l'individualisation de celle-ci en tant qu'identité particulière (ou spéciale), puisqu'ils sont complétés et doublés par un biculturalisme (Grosjean, 1993, p. 19) et une biculturalité, si l'on peut dire, c'est-

à-dire par une compétence personnelle de pratique de la foi chrétienne dans les deux langues et cultures concernées par l'acte traductif.

Le traducteur des textes liturgiques et son identité cachée

Les textes liturgiques ont été traduits en français du grec, langue d'origine de leur rédaction. Leurs traducteurs sont des « acteurs » impliqués dans le domaine de la célébration, des prêtres donc, et pour la plupart, des prêtres-moines. Le père archimandrite Placide Deseille est le traducteur en langue française des textes des trois Liturgies (*Les Divines Liturgies*, 2009) du Petit et Grand Horologion (ou Livre des Heures), des Acatistes, de la Paraclisis à la Mère de Dieu, des offices pour la communion et pour la consécration d'une église, des petites complies. Comme nous l'avons déjà dit, aucune de ces traductions n'est signée de son nom, mais l'endroit de leur publication (les éditions des deux monastères orthodoxes qu'il a fondés en France) le suggère de façon évidente pour les fidèles qui fréquentent ses monastères, ainsi que pour tous les fidèles orthodoxes francophones en général. La raison principale qui sous-tend cette option de non-déclinaison de son identité monastique et sacerdotale est de nature spirituelle ; l'humilité est l'une des vertus auxquelles les moines sont très attachés dans le christianisme. Dans la logique de l'acte traductif, imprégné par cette option de nature spirituelle, la personnalité du traducteur s'efface devant le produit final de la traduction, à savoir les textes liturgiques proprement dits en version française, destinés à être célébrés lors de la pratique de l'Orthodoxie dans cette langue, en terre de France.

La même option transductive et ontologique, de nature spirituelle, est adoptée également par un autre moine traducteur, gréco-catholique cette fois-ci et belge, le père Denis Guillaume. Il est le traducteur le plus prolifique⁵ des textes liturgiques orthodoxes en langue française, du grec, langue qu'il connaissait fort bien, comme le père archimandrite français Placide Deseille d'ailleurs. Les communautés orthodoxes de France ont eu accès aux versions françaises des textes des offices liturgiques grâce au travail de traducteur infatigable de ce moine chrétien, mais

5 Il a traduit l'intégralité des offices liturgiques orthodoxes en langue française : les Liturgies eucharistiques, la grande et la petite Pannychide, le grand Euchologe (le livre de prières à l'usage du prêtre, qui contient l'office de la Liturgie eucharistique, les autres offices sacramentels, ainsi que toutes sortes de bénédictions et de prières) et l'Arkhiératikon (le livre liturgique qui comprend des offices particuliers qui ne peuvent être célébrés que par les évêques, tels l'ordination, la consécration des églises, etc.), l'office pour les professions monastiques, le Triode de carême, une partie des Ménéées russes, grecques, roumains et serbes, et a composé de nombreux acatistes pour des saints ayant vécu en France : Felicia Dumas, *Le religieux : aspects traductologiques*, Craiova, Editura Universitaria, 2014, p. 49.

qui n'était pas orthodoxe ! Quelle magnifique preuve de gestion vivante de cette identité chrétienne du traducteur, que nous sommes en train d'analyser dans ce travail ! Dans son cas aussi, c'est le lieu de publication de ses versions qui trahit, pour les initiés, la personne du traducteur. Pratiquement toutes ses traductions des textes liturgiques sont parues à Rome, sous l'égide de la Diaconie apostolique (*Hiératikon. T2. Les Divines Liturgies*, 1986). Or, pour ceux qui le savaient, c'est-à-dire pour les chrétiens francophones, la Diaconie apostolique était représentée par un seul homme, le père Denis Guillaume, moine au monastère de Chevetogne, en Belgique, et diacre du siège apostolique de Rome.

D'autres traductions des textes liturgiques sont, en revanche signées, et l'identité religieuse des traducteurs est exprimée discursivement par la mention de leur titre dans la vie monastique. Il s'agit de l'archimandrite Jacob, du hiéromoine Elisée et du père Y. Goldman du monastère orthodoxe de Cantauque, qui dépend du point de vue juridictionnel de la Métropole Roumaine de l'Europe Occidentale et Méridionale (*Divines Liturgies*, 2006).

Moines et laïcs traducteurs des textes de spiritualité ; le rôle de l'éditeur

Les traducteurs des textes de spiritualité sont à leur tour des personnes bilingues (ou plurilingues) concernés par le référentiel traduit. Ils peuvent choisir de dévoiler ou non leur identité à travers la mention de leur nom à côté de la version française des textes traduits. En général, le choix de rester dans l'anonymat est engendré par la même raison de nature spirituelle, à savoir l'humilité monastique. Dans ce cas, la personnalité du traducteur s'efface devant la personnalité exceptionnelle de « son » auteur, afin de mettre en lumière l'unicité de sa pensée et son importance, son impact spirituel sur les lecteurs. C'est le cas des versions françaises des homélies de l'un des grands pères spirituels contemporains du Mont Athos, l'archimandrite Aimilianos de Simonos Petra, traduites par un moine français de sa communauté, le père Macaire, et publiées en Grèce en plusieurs volumes, par les éditions « du saint cénobion (Le Tourneau, 2005, p. 121) de l'Annonciation de la Mère de Dieu, Ormylia (Chalcidique) », monastère féminin fondé par le père Aimilianos. Pour faire référence seulement au cinquième volume de la série, intitulé *De la chute à l'éternité* (Archimandrite Aimilianos, 2006), précisons que le paratexte discursif immédiat de la traduction, qui comprend la préface signée par Monseigneur Athanase Jévitch, et l'introduction (non signée) des éditrices ont le rôle de mise en évidence exclusive du contenu du livre traduit, considéré de grande importance religieuse, et à travers lui, comme nous le disions déjà, de la personnalité spirituelle remarquable de ce moine athonite contemporain qui en est l'auteur, ancien higoumène du monastère de Simonos Petra (d'où

son nom monastique : le père archimandrite Aimilianos de Simonos Petra). Le paratexte avoisinant, endroit discursif privilégié de manifestation identitaire du traducteur, est construit pour co-participer à ce rôle, vu qu'il reste « muet » en ce qui le concerne ; l'indication du nom de l'auteur, translittéré sous la forme Aimilianos, et du nom de la maison d'édition nous fait penser à une démarche de publication d'auteur en langue française, les mots « traducteur » et « traduction » n'apparaissant nulle part. Néanmoins, le public initié visé pour la lecture de ce livre, francophone et chrétien, sait que le père Aimilianos n'écrit pas en français, malgré toute son affection pour les moines français de sa communauté. En même temps, ce public connaît l'activité de traducteur et d'éditeur du père Macaire, auteur notamment du *Synaxaire* (1987-1996) le plus complet en langue française, qui comprend la traduction de nombreuses vies de saints serbes, roumains, russes, etc. Cette orchestration paratextuelle d'effacement de l'identité du traducteur représente un acte volontaire et délibéré, engendré par une option ontologique, par son humilité monastique. Le non affichage de son identité met en scène de façon paratextuelle un affichage de la nature exceptionnelle de l'auteur et des contenus spirituels exemplaires du livre traduit.

D'autres textes de spiritualité orthodoxe qui font partie du corpus de notre analyse sont publiés par une collection spécialisée, consacrée justement aux « Grands spirituels orthodoxes du XX^e siècle », dirigée par l'un des plus grands théologiens laïcs français contemporains, Jean-Claude Larchet, et hébergée par les éditions suisses l'Âge d'homme. En plus de la mention « normale » du nom du traducteur tout de suite après le titre de sa version française, l'identité de celui-ci est construite discursivement de façon plus « bavarde » par l'éditeur Jean-Claude Larchet qui accompagne chacune de ces traductions françaises d'une introduction. Ainsi, le livre consacré aux conseils spirituels du père grec Porphyre, est-il traduit du grec par un ancien enfant spirituel de celui-ci, professeur grec de littérature française établi en France, Alexandre Tomadakis ; ce lien spirituel qui unit le traducteur à son auteur, et qui engendre finalement l'acte traductif, est explicité par l'éditeur dans son *Introduction*, dans une section intitulée « Remerciements » : « Le traducteur, M. Alexandre Tomadakis, s'est quant à lui parfaitement acquitté de sa tâche, traduisant le texte grec au plus près tout en respectant les exigences de la langue française. Qu'il soit remercié pour ce travail qu'il a entrepris en vertu d'un lien spirituel autrefois établi lors d'une brève rencontre avec l'Ancien, lien qu'il s'est remémoré plusieurs décennies plus tard en le ressentant autant comme un appel que comme un rappel, comme il l'explique dans son avant-propos » (Père Porphyre, 2007, p. 23).

En plus de cette présentation de l'éditeur, dans un Avant-propos du traducteur, celui-ci dévoile également, de façon plutôt détaillée, son rapport de contiguïté très étroite avec le référentiel traduit et les données de biographie personnelle qui ont engendré sa démarche traductive. Voici les derniers mots de son paratexte traductif, qui expriment de façon très explicite son adhésion aux contenus religieux, spirituels, du texte traduit : « Que le Christ nous aide tous par les prières de Sa Toute Sainte Mère, de tous Ses saints et de tous ceux qui, comme le Petit Père [surnom affectif du Père Porphyre, protagoniste du livre traduit] ont su Lui être agréables et dire Son amour aux hommes » (Père Porphyre, 2007, p. 27).

Le livre qui porte sur la vie et l'enseignement du père roumain Cléopas est traduit en français par le hiéromoine Marc⁶, Français, parfaitement bilingue avec le roumain, ayant vécu plusieurs années dans le monastère roumain dirigé par ce grand père spirituel, en « immersion » totale dans la langue source de la traduction et à l'intérieur même du référentiel traité dans le texte traduit (la pratique de la vie monastique dans la communauté où a vécu le père Cléopas, qu'il a bien connu en plus). Dans son cas, l'éditeur n'est pas très bavard quant à sa présentation biographique, résumée par son titre monastique, se contentant juste de le remercier, à la fin de son introduction et de mentionner, par la même occasion, la qualité de son travail : « Nous remercions [...] le hiéromoine Marc, sollicité [par Son Éminence Monseigneur Daniel, Métropolitain de Moldavie et de Bucovine, et par Son Éminence Monseigneur Joseph, Métropolitain d'Europe Occidentale et méridionale] pour réaliser la traduction, tâche dont il s'est acquitté avec brio » (Père Ioannichié Balan, 2003, p. 15).

D'autres textes de spiritualité écrits par le moine grec Païssios, canonisé récemment par l'Église orthodoxe, sont traduits en français par des moniales grecques francophones d'un monastère qu'il a fondé en Grèce, à côté de Thessalonique, et qui édite d'ailleurs ces versions françaises. Le processus éditorial d'affichage de leur identité monastique de traductrices connaît, en ce qui les concerne, une évolution dans le temps. Si pour l'une des premières traductions publiée en 1998, elles font le choix de ne pas décliner leur identité (Père Païssios, 1998), les sœurs traductrices le feront pour la publication, sept ans plus tard, de la version française des *Lettres* (Père Païssios, 2005) adressées par ce père athonite à leur communauté, après son retour au Mont Athos. L'effacement de leur identité est engendré dans leur cas aussi par l'humilité monastique, en vertu de leur lien

6 À présent évêque auxiliaire de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Centrale et Méridionale, dont le siège se trouve à Limours, en France.

spirituel avec l'auteur, qui était le père spirituel de leur communauté. Ce choix fait en sorte que le livre *Fleurs du jardin de la Mère de Dieu* peut donner l'impression d'avoir été écrit directement en français ; sur la première page, il n'y a que le nom de l'auteur, le nom du livre et le nom de la maison d'édition, le tout écrit en français. Néanmoins, la cassette éditoriale de la page de garde précise le fait qu'il s'agit d'une traduction : « Pour la traduction française... 1998. Monastère Saint-Jean-Le-Théologien, Souroti », et au-dessus d'elle, figure aussi la mention du « titre de l'original en grec ». Cet aspect est mentionné aussi dans un Avant-propos placé en tête de la version française, qui représente en fait un paratexte traductif non signé : « Poursuivant, avec l'aide de Dieu, la traduction en français des œuvres du Bienheureux Païssios l'Athonite (1924-1994), nous présentons ici aux chrétiens francophones un troisième livre » (Père Païssios, 1998, p. 7).

On comprend donc que ce sont les moniales de la communauté fondée par l'auteur qui se trouvent à l'origine de la démarche de publication des versions françaises de tous ses écrits, qui ont fait la traduction ; pourtant, elles achèvent leur Avant-propos sans le signer, sous la forme d'une prière d'intercession, qui met bien en évidence leur identité monastique, très concernée par le référentiel traduit, sans pour autant la dévoiler complètement : « Par les prières des Saints Moines Athonites et par l'intercession de la Mère de Dieu [protectrice de la Sainte Montagne], Seigneur Jésus-Christ, notre Dieu, aie pitié de nous ! » (Père Païssios, 1998, p. 8).

En revanche, pour la publication de la version française des Lettres, les moniales traductrices précisent bien, d'emblée, leur qualité de « médiatrices » linguistiques de ces écrits spirituelles entre la langue-culture (Coracini, 2010, pp. 157-167) grecque de leur rédaction et la langue-culture française (langue cible de la traduction), en mettant en avant notamment l'une d'entre elle, dont le nom est indiqué en entier : « traduit du grec par Sœur Svetlana Marchal en collaboration avec le Monastère Saint-Jean-le-Théologien ». Il s'agit d'une sœur d'origine française, qui, en plus de ses excellentes connaissances de grec et de sa pratique de la vie monastique dans cette langue, traduit vers sa langue maternelle, ce qui garantit la réussite de l'acte traductif dans son ensemble. La version française est pourvue d'un paratexte traductif composé d'une *Notice biographique* de l'auteur, qui met en évidence sa personnalité spirituelle remarquable, notice non signée, mais dont la rédaction appartient certainement à la communauté des religieuses traductrices et éditrices, et d'une *Introduction*. Ce deuxième volet paratextuel porte sur l'importance spirituelle du texte traduit, les lettres-documents proposées en version française, et bénéficie de la signature de l'higoumène, c'est-à-dire de la supérieure du monastère, qui légitime de cette

façon la démarche traductive et éditoriale de la communauté qu'elle dirige, selon les conseils de l'auteur. La formule de clôture de cette *Introduction* est construite toujours sous la forme d'une prière d'intercession, ce qui attire l'attention des lecteurs sur l'affichage explicite de l'identité monastique, intimement concernée par le référentiel traduit, des traductrices : « Que le bon Dieu, par les prières du bienheureux Géronda⁷, affermisse notre volonté, afin que nous menions notre combat spirituel avec zèle *généreux et amour ardent* en sorte que la parole du Géronda porte du fruit et nous rende tous dignes du doux Paradis. Amen. Fêtes des saints Apôtres Pierre et Paul 2001, l'Higoumène du monastère, moniale Philotée avec mes sœurs en Christ » (Père Païssios, 2005, p 11).

On remarque donc le fait que les traducteurs/traductrices de ces textes de spiritualité ne sont pas de « simples » traducteurs francophones, mais des personnes à identité chrétienne très marquée, fort intimement liée aux contenus référentiels dont il est question dans les textes qu'ils/elles acceptent ou se proposent de traduire. L'affichage paratextuel de cette identité se veut rassurant pour le public visé pour ces versions françaises, même lorsqu'il se fait *in absentia*, par humilité monastique. Ces traducteurs/traductrices manifestent ainsi leur appartenance à la même famille spirituelle que leurs auteurs, sur la base de la relation de paternité spirituelle définie à l'égard de ceux-ci, de grande importance et autorité dans l'Église. De plus, la publication de leurs traductions par des maisons d'édition monastiques ou religieuses, à spécialisation chrétienne, confère encore plus d'autorité à leur démarche traductive.

Pour conclure : l'identité en devenir du traducteur religieux

Qu'en est-il du devenir de cette identité du traducteur ? Reste-elle immuable, même lorsqu'elle est profondément religieuse, ou non ? Comme nous le disions ailleurs, tout traducteur des textes religieux, notamment des textes de spiritualité chrétienne (et implicitement, chrétienne-orthodoxe), subit une transformation ontologique (plus ou moins importante) au contact des contenus spirituels des textes qu'il traduit (Dumas, 2014). Parfois, l'impact du référentiel traduit sur cette identité du traducteur est tellement radical, même sur le plan religieux, qu'il peut mener à la conversion. C'est ce qui s'est passé avec le père belge Denis Guillaume, initialement moine au monastère uniate de Chevetogne et rattaché temporairement au Collège grec de Rome, qui vers la fin de sa vie (après avoir donc traduit du grec en français l'ensemble des textes liturgiques

7 Emprunt grec qui signifie « Ancien », Père spirituel renommé pour l'authenticité de sa vie monastique.

chrétiens-orthodoxes) a demandé à être reçu dans l'Orthodoxie. Ce détail fort important de sa biographie n'est évidemment pas précisé dans les paratextes de ses traductions, puisqu'il en est ultérieur ; les lecteurs de ses versions françaises ont pu (et peuvent) néanmoins l'apprendre de nombreux sites ou blogs orthodoxes français⁸ qui le mentionne comme un événement normal, produit dans la logique de cette influence des contenus religieux des textes traduits sur la biographie du traducteur. Dans son cas bien précis d'ailleurs, cette option personnelle d'adhésion « totale » au référentiel directement concerné, du point de vue confessionnel, par les textes liturgiques qu'il a traduit tout le long de sa vie confère plus de légitimité à ses versions, et garantit un usage encore plus large de ses textes dans les différentes paroisses orthodoxes francophones de l'Hexagone.

Vu cette synergie qui fonctionne entre les contenus référentiels des textes traduits et l'identité des traducteurs/traductrices, il nous semble que certaines questions lancées parfois dans quelques travaux de traductologie, du genre « faut-il être juriste ou traducteur pour traduire le droit » (Lavoie, 2003, pp. 393-401), question qui deviendrait, transposée dans notre domaine, « faut-il être un chrétien-orthodoxe pratiquant ou un bon traducteur pour traduire la spiritualité orthodoxe », ont l'air plutôt naïves ou « innocentes ». Encore plus à la fin de cette analyse, il nous paraît évident que la réponse serait : « et l'un et l'autre »⁹, parce qu'il est nécessaire, éthique (Pym, 1997) et même vital d'avoir, en tant que traducteur, une représentation « concrète » des particularités référentielles vivantes dans les deux cultures concernées par l'acte du traduire. Et cela, quel que soit le degré de religiosité dont sont porteuses ces cultures.

8 <https://www.pagesorthodoxes.net/liturgie/denis-guillaume.htm>, [consulté le 10 janvier 2019].

9 Pour faire un clin d'œil à la réponse proposée par Amin Maalouf à ceux qui lui demandaient s'il se sentait plutôt Français ou plutôt Libanais : « Depuis que j'ai quitté le Liban en 1976 pour m'installer en France, que de fois m'a-t-on demandé, avec les meilleures intentions du monde, si je me sentais plutôt français ou plutôt libanais. Je réponds invariablement : L'un et l'autre ! » : Maalouf, A. 1998, p. 9.

Références

- Coracini, M. J. (2010). Langue-culture et identité en didactique des langues (FLE). *Synergies Brésil*, 2, 157-167.
- Deseille, P., archimandrite (2012). *Certitude de l'invisible. Éléments de doctrine chrétienne selon la tradition de l'Église orthodoxe*. France : Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan.
- Dumas, F. (2010). *Dictionnaire bilingue de termes religieux orthodoxes : français-roumain. Iași, Roumanie, Métropole de Moldavie et de Bucovine : Éditions Doxologia*.
- Dumas, F. (2014). *Le religieux : aspects traductologiques. Craiova, Roumanie : Editura Universitaria*.
- Dumas, F. (2018). Le paratexte en devenir dans la traduction. Genèse et fonctions du paratexte traductif. *Atelier de traduction*, 30, 103-119. Suceava, Roumanie : Editura Universității Suceava.
- Dumas, F. (2018). *Le Discours religieux orthodoxe en langue française. Approches linguistique, traductologique et anthropologique*. Bucarest, Roumanie : Editura Pro Universitaria.
- Houdebine-Gravaud, A.-M., (1998). L'imaginaire linguistique : questions au modèle et applications actuelles. In *Limba și comunicare*, (III), *Expresie și sens*. Iași, Roumanie: Editura Junimea.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Grosjean, F. (1993). Le bilinguisme et le biculturalisme : essai de définition. *Tranel*, 19.
- Larchet, J.-C. (2016). *La Vie liturgique*. Paris : Cerf.
- Lavoie, J. (2003). Faut-il être juriste ou traducteur pour traduire le droit. *Meta*, 48, 3, 393-401.
- Le Tourneau, D. (2005). *Les mots du christianisme : catholicisme, orthodoxie, protestantisme*. Paris : Fayard.
- Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Paris : Éditions Grasset.
- Le Synaxaire. Vies des Saints de l'Église Orthodoxe* (1987-1996). Adaptation française par le hiéromoine Macaire de Simonos-Petras. 6 volumes. Thessalonique, Grèce : Éditions To Perivoli tis Panaghias (première édition).
- Pym, A. (1997). *Pour une éthique du traducteur*. Arras, France : Artois Presses Université. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.

Corpus

Aimilianos, archimandrite (2006). *Catéchèses et discours, 5, De la chute à l'Éternité*. Grèce : Éditions Ormylia.

Divines Liturgies de saint Jean Chrysostome et de saint Basile de Césarée (2006). Traduites du grec par l'archimandrite Jacob, le hiéromoine Elisée et le père dr. Y. Goldman, éditées avec la bénédiction de S. Ém. L'Archevêque Joseph, Métropolitain de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, seconde édition corrigée et complétée. France : Monastère de la Théotokos et de Saint Martin, domaine de Cantauque.

Hiératikon. Tome 2. Les Divines Liturgies (1986). Rome : La Diaconie apostolique.

Les Divines Liturgies de saint Jean Chrysostome, de saint Basile le Grand et la Liturgie des Dons présanctifiés selon l'usage du Mont Athos (2009). France: Monastère Saint-Antoine-Le-Grand et Monastère de Solan.

Les Psaumes, Le Psautier des Septante (1999). Traduit et présenté par le R.P. Placide Deseille. Grèce : éditions Tinos.

Balan, I., père (2003). *Le Père Cléopas*, traduit du roumain par le hiéromoine Marc, préface de Mgr. Daniel, métropolitain de la Moldavie et de Bucovine, introduction de Jean-Claude Larchet. Lausanne, Suisse : l'Âge d'Homme.

Païssios, père, moine du Mont Athos (1998). *Fleurs du jardin de la Mère de Dieu*, édité par le Monastère Saint-Jean-le-Théologien. Thessalonique, Grèce.

Païssios, père, moine du Mont Athos (2005). *Lettres*, traduit du grec par Soeur Svetlana Marchal, édité par le Monastère Saint-Jean-le-Théologien. Thessalonique, Grèce.

Porphyre, père (2007). *Anthologie de conseils*, traduit du grec par Alexandre Tomadakis, introduction de Jean-Claude Larchet. Lausanne, Suisse : L'Âge d'Homme.

III. LUMIÈRES SUR LIVRES

Lumières sur livres

MENASSA, M. (2019). *L'Enfant aux yeux pleins de larmes*. Paris : Erick Bonnier

À chaque sortie d'un roman de May Menassa, je me faisais le plaisir de lui faire une recension, mais ma démarche est différente aujourd'hui puisque je viens rendre hommage à l'amie qui n'est plus. Ce n'est pas son malheur uniquement que je déplore, mais le mien aussi en songeant de quelle amie je suis privée à présent. J'ai du mal à le croire et vous sans doute aussi.

Son roman posthume se situe au centre de la problématique du double identitaire. L'image de l'enfant aux yeux pleins de larmes rythme le texte. Elle apparaît au narrateur chargé de visionner des courts métrages par Peter Highland réalisateur de films historiques et le bouleverse. Le scénario du film en question est réalisé d'après le roman *Alep mon amour* de Nadia Damien, femme inconnue qui a voulu raconter de l'intérieur la tragédie de la destruction d'une ville au passé prestigieux. Le narrateur, un orphelin syrien, est interpellé par cette image dans laquelle il se reflète. Le transfert s'opère. L'orphelin sans nom, surnommé Asmar à l'orphelinat à cause de sa peau basanée se projette dans l'image de l'enfant en pleur en laquelle il voit sa propre enfance, son abandon et son désarroi. Ce processus du dédoublement se répète avec Orlando enfant colombien qui vit au même orphelinat que le narrateur à Londres. Une amitié indestructible les lie. Le dédoublement poursuit son chemin dans le récit avec toutes les rencontres faites par Asmar dans sa quête de son nom. « Qui suis-je » est l'interrogation qui cherche une réponse à travers la narration. Au fil, du récit le narrateur se fabrique une armée de surnoms plus ou moins légendaires. Ceci rappelle Paul Auster qui se livre dans son roman *Cité de verre* à des jeux d'identités imaginaires analogues.

Toute l'œuvre de Menassa est traversée par cette question énigmatique et attachante. Elle donne à l'écriture sa forme singulière et inimitable. Ce questionnement on le sait depuis Marthe Robert est bien celui du roman dès ses origines et c'est lui qui alimente la puissance en effet véritablement romanesque de l'œuvre.

À travers le déferlement de la parole du narrateur le lecteur reconstitue progressivement les événements de la guerre syrienne et ceux de la vie du narrateur qui fut arrêté à Alep, pris en otage par les djihadistes. Le médecin qui le traite pour son problème psychique lui dit qu'il est atteint de paranoïa. Ce médecin participe de l'histoire de son arrestation. Son intention est de se servir de lui pour arriver à retrouver les traces de son fils arrêté par les mêmes djihadistes.

Libéré, Asmar poursuit sa quête au Liban et réussit à découvrir l'origine de sa famille qui se confond avec celle de l'enfant aux yeux pleins de larmes. Le lecteur s'interroge sur ce dédoublement métaphorisé par le miroir glané au marché aux puces. Posséder ce miroir lui donne entière satisfaction, comme focaliser sur cet enfant de la pellicule. Est-il l'enfant mal aimé de Nadia Damien ? « Sans état d'âme le scénariste avait coupé la partie où l'héroïne est rejetée par son amant, par son milieu et échoue au couvent où elle met au monde le fruit amer de son amour interdit. »

Ce roman de May Menassa prend une dimension à la fois psycho-littéraire et socio-historique. Il convoque la participation active du lecteur dans cette quête de soi. Ce rapport auteur/lecteur/texte donne lieu à des lectures interprétatives multiples ouvrant le champ textuel aux différents discours. Autrement dit l'étude interne est commandée par un ensemble de principes directement impliqués dans la lutte contre la violence des guerres.

Comme Marie Ndiaye, May Menassa a réussi à dévoiler la présence du double, ainsi que la violente étrangeté du monde.

Carmen Boustani

MAJDALANI, Ch. (2019). *Des vies possibles*. Paris : Le Seuil

Il s'agit d'un jeune Libanais envoyé à Rome au XVII^e siècle pour y poursuivre des études religieuses. Il mènera une vie d'aventures variées qui le conduiront aux quatre coins de la Méditerranée et de l'Europe, en côtoyant hommes politiques, savants et artistes marquants de cette époque. Il est question des turbulences lors des interactions - politiques ou commerciales voire linguistiques - entre l'Orient et l'Occident, de celles qui agitent l'Église en raison des théories de Galilée. Il est question d'art, de peinture, de littérature.

Cependant ce n'est pas tant l'itinéraire foisonnant de Roufeyil Harnini alias Raphaël Arbensis qui fait l'intérêt de ce court roman que le traitement du genre biographique. Une série de chapitres brefs constituent le texte comme une succession de vignettes où l'on voit évoluer le personnage principal et ceux qu'ils croisent sur son chemin.

Charif Majdalani semble illustrer les propos de Virginia Woolf sur la biographie. En effet, celle-ci se demandait si la biographie était un art et quelle dose de faits et de fiction il fallait pour trouver un bon équilibre entre la vérité de la vie réelle et la vérité de la fiction.

Comme tout biographe qui se veut crédible, le romancier se dote de sources vérifiables : « Il arriva à Rome à l'âge de treize ans, comme l'attestent les registres du Collège maronite. » (13). Cependant, il avoue son ignorance sur d'autres faits : « Sur ce voyage important, on ne possède que des informations de seconde main [...]. Ils ont des démêlés avec des négociants portugais sans que l'on sache de quoi il s'agit. On peut en revanche déduire... » (132). L'apparente logique scientifique est souvent mise à mal car le biographe préfère imaginer. S'il semble se défier des « légendes » (74), il ne peut renoncer à les explorer.

Malgré la structure historique, chronologique, qui donne une apparence rigoureuse, ce qui intéresse Majdalani-biographe, comme Virginia Woolf avant lui, c'est l'homme dans son intériorité. De brèves vignettes captent ces « instants de vie » qui échappent à toute biographie factuelle et qui offrent des pauses dans une vie autrement trépidante : des saynètes entrevues construites comme des tableaux qui suggèrent une sensibilité que la sècheresse des allers-retours entre ses différents pôles d'intérêt ne laissent pas soupçonner. Dans ses moments qui échappent à l'historien des faits mais laissent pleine liberté à l'artiste de la vie. La lunette qui permet à Arbensis d'explorer l'univers est mise au service de l'infiniment petit, la vie intime des voisins mais aussi sa propre perception du monde sensible qui l'entoure.

Si le titre suggère une possibilité de choix à divers moments de la vie, ce sont surtout les choix littéraires et esthétiques qui sont mis en valeur ici.

Jacqueline Jondot

MAKHOUF, G. (2019). *Port-au-Prince. Aller-Retour. Ciboure : La Cheminante.*

Ce nouveau roman de Georgia Makhlof fait partie des récits qui utilisent le parcours spatial comme recherche identitaire. Le récit se tisse et se détisse autour de l'émigration des Libanais au début du siècle vers les Amériques et de leur atterrissage en chemin sur un territoire qu'ils n'avaient pas envisagé. Un jeu de hasard conduit leur mouvement migratoire. Mansour le grand-père de l'auteure ne déroge pas à la lettre. Il se trouve à Port-au-Prince à l'âge de vingt ans sur le conseil d'un Syrien avec qui il fait le parcours en bateau. Fuyant le joug ottoman et la famine, Mansour ne connaît pas une installation facile : les déboires, la régularisation des papiers, la recherche de travail, les rejets anti-syriens dus à un éveil du sentiment national qu'évoque Aimé Césaire dans *Cahiers d'un retour au pays* « Le pays où la négritude se mit debout pour la première fois. »

Vincent a connu un chemin de croix avant d'arriver à être accepté, une fois sa nationalité haïtienne obtenue et son travail trouvé. Il francise son prénom en Vincent et ôte à son patronyme la lettre H afin de simplifier aux Haïtiens sa prononciation : une nouvelle nomination dans cette terre qu'il fera sienne.

Il vit une belle histoire d'amour avec Louisa une Haïtienne qui lui est d'un grand soutien dès son arrivée à Port-au-Prince. L'auteure montre la mentalité libanaise dans le choix du mariage. Malgré son grand attachement à Louisa, Vincent se plie au désir de ses parents et épouse Edma qu'il ne connaît pas si ce n'est à travers l'échange de photos. Elle sera la mère de ses enfants, elle lui donnera une grande famille : Alice, Germaine Anis le père de l'auteure et les deux petits derniers. Nés en Haïti ses enfants se considèrent comme haïtiens. Ils ne parlent que le créole et le français ignorant leur langue d'origine et ne faisant pas de différences de race. Mais en grandissant ils sont secoués de constater qu'ils sont considérés comme étrangers par les autochtones : « et pour lui et ses frères et sœurs le déracinement s'accompagnerait de la stupéfaction de découvrir qu'ils n'étaient pas tout à fait aussi haïtiens que leurs camarades, aussi haïtiens que ce qui était inscrit sur leur carte d'identité, qu'ils n'étaient haïtiens qu'imparfaitement. »

Les circonstances et notamment la santé de Vincent qui se dégrade suite à un accident de voiture font qu'il décide de retourner au pays. Les Français y sont déjà et le grand Liban est dès à présent tracé. Sur le chemin du retour, Vincent décide de rajouter la lettre H à son nom. Il renaît de nouveau à son pays. Il est plein de projets sur la traversée du retour et croit avoir suffisamment d'argent. « Les montants transférés au Liban ont bien servi à acheter des terres mais ces terres n'ont jamais été inscrites en son nom ».

Si on garde à l'esprit cette superposition entre identité et spatialité dans la quête de Vincent on remarque qu'il ne cherche plus rien, il retourne au lieu des origines. L'ambition de ce projet littéraire dépasse l'anecdote. À travers le destin d'un jeune homme quittant à bord d'un bateau son pays avant d'y retourner une fois vieux, c'est un thème à valeur exemplaire qui se profile celui de l'arrachement. Je dirai l'arrachement à soi et à sa destinée.

Ce qu'il convient d'admirer aussi dans ce roman c'est la parfaite maîtrise de la langue et la structure à plusieurs voix qui donnent l'impression d'un roman sonore. C'est aussi le classement par le petit Anis des mots en catégories d'amour ou de haine. « Les mots sont faits pour jouer avec » au dire de Boris Vian dans *Les Bâtisseurs d'Empire*.

Il est émouvant de constater que Georgia Makhoulf est allée sur les pas de ce grand père à Port-au-Prince en 2015 pour se documenter sur son histoire et celle de son père qui a quitté Haïti à l'âge de quinze ans. Dans cette quête, elle essaie de se situer elle-même dans un jeu de miroirs de « toi à moi ».

Carmen Boustani

RABIE. M. (2019). *La Bibliothèque enchantée*. Traduit de l'arabe par Dujols, S. Arles : Actes Sud/Sindbad

Kawkab 'Anbar (2010) du romancier égyptien Mohammed Rabie, se déroule dans une bibliothèque cairote menacée de destruction par la construction d'une ligne de métro, bibliothèque oubliée qu'un jeune fonctionnaire vient évaluer pour en décider de l'avenir. Déchiré entre ses constatations et les décisions prévisibles de ses supérieurs, il découvre une bibliothèque qui échappe à toutes les règles de fonctionnement dont il est familier. Ceci permet à l'auteur de faire une critique de l'administration et de la bureaucratie égyptiennes, régies par la corruption et l'apathie de ses fonctionnaires.

Le sujet du roman offre une réflexion intéressante et originale sur les bibliothèques et leurs usagers. Le romancier dresse le portrait de lecteurs aussi atypiques que le lieu qui les accueille où toutes les normes connues de classification sont ignorées au profit d'un système qui semble mû de l'intérieur, comme si les ouvrages se cooptaient, et dont la logique échappe au jeune fonctionnaire. Le récit est pris en charge par celui-ci qui fait état de ses doutes, de son découragement, d'une certaine honnêteté intellectuelle, ainsi que par un des lecteurs qui semble tout connaître du lieu et de son fonctionnement. Ce dernier guide le jeune

homme qui d'abord l'inquiète dans un véritable parcours initiatique où il le fait passer au-delà des apparences pour découvrir l'envers du décor et les véritables enjeux de cette bibliothèque dont les entrailles recèlent une machine à traduire. Par le biais d'un personnage qui photographie de manière forcenée tous les livres qu'il a entre les mains, le roman pose la question de la copie - transcription manuelle, photocopie, numérisation, etc.- dans les bibliothèques : l'acte de copier des livres condamne-t-il une bibliothèque à l'inactivité ou permet-il de sauver les livres menacés de la destruction et de l'oubli ? Le roman interroge également les pratiques de traduction avec un personnage de traducteur théoricien qui met en lumière l'écart entre traductologie et traduction.

Cette bibliothèque, personnage central du roman, devient sous la plume de Mohamed Rabie une machine à rêver qui rend toutes les folies possibles à qui sait écouter un livre. Mais aussi poser les questions essentielles sur l'avenir des bibliothèques à une époque où le nombre de lecteurs est en recul et où les nouvelles pratiques de lecture modifient le rapport au livre, comme l'a très bien montré Frederick Wiseman dans son documentaire *Ex Libris : The New York Public Library* (2017).

Jacqueline Jondot

FEUILLEBOIS, E. (2018). *L'Iran médiéval*. Paris : Guide Belles Lettres

Ce Guide Belles-Lettres des Civilisations, consacré à l'Iran médiéval, 5 conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III, où elle enseigne la littérature persane et l'islamologie

La dynastie sassanide, dont une des capitales était Ctésiphon dans l'Irak actuel, régnait en Iran au moment de l'arrivée des Arabes; ses armées sont successivement battues à Qadisiya et Jalula en 637 (p. 26) puis à Nehavend en 642; son dernier monarque Yazdegerd périt assassiné en 651. Eloignés du centre du pouvoir omeyyade à Damas de 650 à 750, les Iraniens s'en rapprochent lorsque le nouveau Califat abbasside bâtit Bagdad pour en faire sa capitale. Peu à peu des notables iraniens joueront un rôle à la cour califale, qui sera même dominée par une dynastie de grands vizirs, les Bouyides en 945 et pour un siècle. Les Seljouqides d'origine turque les remplacent ensuite durant un siècle.

L'Empire omeyyade s'était étendu en Asie Centrale au début du VIII^e siècle, conquérant Merv, Boukhara, Samarcande (p. 27) puis jusqu'en Transoxiane

sous les Abbassides qui refoulent les Chinois de Transoxiane pour dix siècles, en s'appuyant sur des mercenaires turcs, turkmènes, kirghizes (p. 62). Les dynasties locales (p. 31 à 38) se partagent les territoires conquis, les Ghaznavides (977-1146), les Khwarezmshahs (1097-1231) au Khorassan (Iran oriental et Afghanistan), les Ghourides (1149-1215) en Afghanistan qui s'emparent de Delhi en 1192. Au début du XIII^e siècle, les invasions mongoles vont créer un traumatisme immense à cause des destructions et des massacres (p. 38).

Durant cette période l'Iran proprement dit a déjà ses caractéristiques du point de vue des populations. Dans le Jibal (p. 65) qui va du Zagros à l'Alborz, et dont la capitale est Ecbatane (Hamadan aujourd'hui) se trouvent des populations kurdes et iraniennes qui communiquent en persan ; le Khuzestan (connu aussi comme Arabistan), dont la capitale est Ahvaz depuis l'époque sassanide (p. 65) est peuplé d'Arabes; dans l'arrière-pays, près de Suze, l'ancienne ville de Gondishapour avait une Ecole de médecine dirigé par des Nestoriens, dont certains seront appelés à exercer à Bagdad (p. 65). La province de Rihab (dans l'antiquité, Atropène), capitale Ardabil, a une population azérie (turque) et arménienne. Le Gilan sur la Caspienne de population iranienne (p.66) demeura longtemps mazdéenne. Le Khorasan, pays du Soleil Levant, englobait avec l'Est iranien, une partie du futur Ouzbekistan et du Turkmenistan (p. 68).

L'islamisation de la Perse s'opéra entre le VIII^e et le X^e siècle dans les villes puis gagna les zones rurales entre le X^e et le XIII^e siècle (p. 158). Cette nouvelle religion s'inséra dans une société zoroastrienne, basée sur une hiérarchie de castes (p. 81) dominée par le clergé et en second lieu, les guerriers puis viennent les scribes et enfin les « producteurs » (agriculteurs, artisans, ouvriers). L'islam y prit la forme mystique de l'imamisme, une eschatologie tournée vers la figure du Mahdi, l'Imam caché, qui reviendra à la fin des temps présider au Jugement dernier (p. 163). Parmi les Iraniens, qui avaient été méprisés au début par les conquérants arabes qui les assimilaient à des « mawâli » (clients à la mode romaine), se trouveront les premiers commentateurs classiques du Coran (p. 166) comme le Persan Al Tabari (m. 923). Les premiers grands auteurs de la littérature arabe seront souvent d'origine persane comme Al Muqaffa (720-756) dont le *Kalila ou Dimna*, livre de contes d'animaux inspirera La Fontaine, Ibn Khordadbeh (m. 912) ou Al Thaalibi (961-1038), véritables passeurs de l'héritage iranien à la civilisation musulmane (p. 175). L'architecture islamique s'inspirera aussi de l'architecture sassanide (p. 200), notamment dans la construction des madrasas.

La renaissance de la langue et de la littérature persanes prit son essor grâce aux dynasties semi-indépendantes de l'Est iranien vis-à-vis de l'Empire abbasside (p. 60). Si les Iraniens adoptèrent l'alphabet arabe, d'ailleurs peu commode pour

transcrire une langue indo-européenne qui dispose de nombreuses voyelles, ils conservèrent leur langue, comme plus tard les Turcs ottomans. Au XI^e siècle, le poète Roudaki (m. 940) revivifie la poésie persane à la Cour sammanide comme le feront Omar Khayyam (1048-1123) et ses célèbres *Quatrains (Rubai)* ou Ferdowsi dans son *Shahnamé (Histoire des Rois)* l'épopée anté-islamique, achevée en 1009 (p. 185 à 190). Les Iraniens, tout en adoptant le calendrier lunaire islamique conserveront leur propre calendrier solaire et continueront à célébrer le Jour de l'An zoroastrien qui tombe le 21 mars (célébration du printemps), que les Kurdes, pourtant sunnites, ont conservé aussi (p. 149)

Du point de vue économique, l'auteure décrit le bazar (p. 129) comme concentration spatiale propre à l'islam, l'importance du réseau des *qanat* avec une description de leur profil (p. 122), qui permet l'irrigation pérenne des cultures industrielles comme le coton, le safran aux multiples usages (p. 119). Le textile employait 50 % des travailleurs urbains, l'alimentation 20 % (p. 126).

Ce Guide offre également des compléments d'information bien utiles comme la chronologie fondamentale (p. 40 à 52), la chronologie des principaux monuments (p. 216) et dans les annexes, 38 mini-biographies de monarques, écrivains, théologiens, philosophes cités dans l'ouvrage (p. 257 à 270), des orientations bibliographiques classées en 9 thèmes, (p. 271 à 281), un glossaire des mots persans et arabes (p. 283-286), un index général (p. 287 à 295) et un index des noms de personnes (p. 297 à 300)

Christian Lochon

BAUDIS. B. (2018). *Kebab. Question Döner*. Paris : Orient éditions. & Saïah-Baudis. Y. (2018). *La main de Fatima, la Khamsa porte-bonheur*. Paris : Orient éditions

Les éditions Orient publient deux livres de petit format carré qui poursuivent une collection initiée avec *Oum Kalsoum For Ever* (2012). Les éditions Orient cherchent à créer des ponts entre Orient et Occident à une époque où règnent la défiance et l'exclusion. Ses petits livres visent un public de non-initiés pour faire découvrir la diversité des courants de pensée, de traditions, afin de faire ressortir des points de convergence. Chaque ouvrage est illustré de photographies et de documents d'archives nombreux. Sous un aspect ludique et facile, ils abordent des sujets aussi divers que le kebab, véritable phénomène de société qui bouscule les habitudes gastronomiques françaises, ou les mains protectrices qui sont présentes sur les murs depuis la préhistoire. Sans se prendre pour des essais savants, les deux

dernières livraisons des éditions Orientis, offrent pourtant un panorama large et fouillé sur les sujets abordés.

Benjamin Baudis propose une histoire du kebab, gastronomique, sociologique, linguistique, politique. Il montre comment cet aliment a franchi les frontières, s'adaptant au goût des pays qu'il a conquis, et comment il est devenu, pour certains, un enjeu ou une menace identitaire. Dans un style alerte, parfois désinvolte, le jeune auteur s'adresse à un lectorat jeune, grand consommateur de kebab.

Ysabel Saïah-Baudis a choisi de suivre l'histoire de la main protectrice que l'on retrouve dans toutes les cultures et religions du pourtour méditerranéen, pour en trouver les racines et les usages. Une très riche iconographie accompagnée de citations extraites d'ouvrages d'anthropologie ou des livres saints des trois religions monothéistes montrent l'universalité de ce symbole qui est toujours présent lors des grands événements qui bouleversent le monde, comme par exemple les « Printemps arabes ».

Ces deux ouvrages cherchent à montrer les points de rencontre des cultures orientale et occidentale en ce qu'ils peuvent créer de ponts là où subsiste la méconnaissance mutuelle.

Jacqueline Jondot

ROLIN, J. (2019). *Crac*. Paris : P.O.L

Dans ce récit Jean Rolin se lance sur les traces de celui qui allait devenir Lawrence d'Arabie alors qu'il prépare une thèse sur l'architecture militaire des Francs en Europe et au Moyen-Orient et part pour une marche de près de 1800 kilomètres pour visiter ces châteaux. L'auteur suit T.E. Lawrence dans sa découverte de ces hauts lieux de l'histoire, mêlant ses propres souvenirs et impressions contemporains à ceux de son illustre prédécesseur dont il cite abondamment la correspondance. S'ensuit un récit où se mêlent habilement deux subjectivités et faits historiquement vérifiés sur les routes du sud de la France, du Liban, de la Syrie et de la Jordanie. Ce texte érudit, en juxtaposant deux périodes, celle de Lawrence et celle de l'auteur, fait apparaître une certaine continuité et une unité même si les factions qui occupent ces forteresses se renouvellent sans arrêt jusqu'à l'époque actuelle. L'auteur offre une (re)lecture de l'histoire de la région sur un siècle tout en proposant un intéressant « guide de voyage » en terres tourmentées

à son lecteur. L'intérêt pour le patrimoine historique et les dommages que lui font subir les conflits répétés depuis le Moyen-âge est plus que jamais d'actualité.

Jacqueline Jondot

† LOVIȘTEA DE, E. *Évêque auxiliaire de l'Archevêché de Râmnic. (2016). Les Princes de ce monde entre la joie de la vie et le don de l'immortalité. Paris : Apostolia.*

Les éditions Apostolia de la Métropole Roumaine d'Europe occidentale et méridionale publiaient en 2016 un excellent livre sur la vie et le martyr des saints Brâncoveanu signé par l'évêque auxiliaire de l'Archevêché de Râmnic (Roumanie), Monseigneur Emilian (Nica) de Loviștea : *Les Princes de ce monde entre la joie de la vie et le don de l'immortalité*. Un ouvrage magnifique, tant du point de vue du contenu, que de celui de sa conception graphique, puisqu'il est parsemé de nombreuses images, dont la plus grande partie à valeur de véritables documents historiques et ecclésiastiques, portant sur les moments essentiels de la commémoration des saints Brâncoveanu (translation de leurs reliques à Bucarest, au monastère de Hurezi, « vol » de l'auteur-évêque avec la châsse de reliques du prince martyr en hélicoptère, jusqu'à Iasi pour la fête de sainte Parascève en 2014, etc.).

L'importance de ce recueil est de nature à la fois culturelle et historique, en raison des figures princières exceptionnelles auxquelles il est consacré, à savoir le prince de Valachie, Constantin Brâncoveanu (1654-1714), son conseiller Ianache Văcărescu (qui était aussi son gendre) et toute sa famille (dont quatre garçons martyrs), et de l'activité culturelle de ce voïvode tout à fait exemplaire pour son temps. Le livre comporte également une dimension littéraire assez remarquable, étant clos par la version française d'une magnifique ballade consacrée au prince Brâncoveanu par la tradition populaire roumaine, qui met en évidence sa prouesse et sa fermeté dans la confession de la foi chrétienne, au moment de sa mort par martyr, ainsi que les qualités poétiques remarquables de la traduction.

Structuré en douze grands chapitres, le livre présente l'histoire de la famille Brâncoveanu, sa généalogie, la politique du voïvode, ses relations (diplomatiques, mais aussi culturelles) avec les grandes puissances de l'époque et avec les hiérarques de son temps, les fondations religieuses (monastères et églises) et culturelles-laïques (écoles, imprimeries, infirmeries, etc.) du prince de la Valachie, son martyr (ainsi que celui de ses fils et de son gendre), l'historique de sa canonisation, de sa commémoration ultérieure par l'Église Orthodoxe Roumaine et surtout

par l'évêché de Râmnic - le diocèse de l'auteur-évêque qui compte le plus de fondations monastiques du prince –, ainsi que plusieurs témoignages personnels de Monseigneur Emilian concernant des actions religieuses et culturelles – historiques qu'il a entreprises et accomplies en l'honneur des saints protecteurs de son diocèse. Ouvert avec un magnifique fragment du Psaume 113 (21-26), le livre est clos avec l'hymne liturgique (le tropaire) des saints martyrs et leur admirable ballade populaire, déjà mentionnée plus haut.

Quel serait le but de la publication d'un tel livre en langue française? Il est clairement expliqué par Mgr Emilian dans son Introduction : « Dans ce livre, nous avons arrêté notre choix, parmi les Princes chrétiens de notre histoire, au voïvode de la Valachie, le saint martyr Constantin Brâncoveanu, et à sa famille, qui ont œuvré pour le peuple roumain et pour l'Europe de leur époque, en se sacrifiant pour la foi chrétienne et pour la confession de la vérité de l'Évangile. Le but du présent recueil est donc de faire connaître plus largement leur vie et leur sacrifice dans un espace culturel habité par les Roumains de France, d'Europe Occidentale et d'ailleurs, en insistant sur la question de la famille chrétienne et sur le contexte historique international qui fut celui du martyr du saint voïvode, de ses quatre fils et de son conseiller. Nous espérons que ce travail contribuera à une meilleure connaissance de la spiritualité et de la culture roumaine, et qu'il permettra de construire de nouveaux ponts au sein de la grande famille chrétienne, latine et francophone ».

De nos jours, lorsqu'on assiste à un véritable rayonnement du christianisme orthodoxe en Occident en général et en France en particulier, et à une recherche évidente de valeurs chrétiennes authentiques dans une Europe confrontée avec l'échec de sa déchristianisation et de sa sécularisation, la publication d'un tel livre, qui montre l'exemple d'une vie princière vécue dans la foi chrétienne et sa confession par martyr, ne peut qu'inciter à la réflexion sur le véritable sens de la vie humaine et proposer un modèle de dirigeants à suivre. Un modèle de prince éclairé et généreux, profondément concerné, politiquement et culturellement, par la pratique de la foi chrétienne à son époque: « Saint Brâncoveanu a été contemporain de neuf patriarches de Constantinople, deux de Jérusalem, deux d'Antioche et deux autres d'Alexandrie. Il les a tous aidés matériellement et culturellement, et a même hébergé en Valachie pour de longues périodes de temps certains d'entre eux. L'aide matérielle et spirituelle consistait en argent, en produits divers, des livres, des manuscrits, des imprimeries, des objets liturgiques, des œuvres d'art et de broderie. Des sommes d'argent, des donations diverses et des livres de culte ont été ainsi envoyés aux prêtres de Syrie, au patriarcat de Constantinople et sur l'île de Halki, en terre sainte à Jérusalem et au Mont Sinaï,

au patriarcat d’Alexandrie [...], aux chrétiens orthodoxes du Patriarcat d’Antioche, de Géorgie (Ibérie), des Monts du Caucase, en Bulgarie, en Serbie, en Grèce et en Albanie. Pour soutenir ces chrétiens, il a fait imprimer des livres en arabe, en grec et en turc; pour l’Antioche, il a fait imprimer au monastère de Snagov un *Liturgikon* (en 1701) et un *Horologion* (en 1702) en édition bilingue arabe et grecque. Il a envoyé en Syrie, à Alep, une imprimerie arabe, où fut imprimé le premier *Psautier* en arabe (en 1706), avec l’emblème de la Valachie et les initiales du saint voïvode Constantin Brâncoveanu » (†Emilian de Loviștea, *Les Princes de ce monde entre la joie de la vie et le don de l’immortalité*, p. 77).

Les lecteurs francophones de cet excellent livre bénéficieront, en langue française, en plus de la connaissance de la merveilleuse aventure dans le temps historique d’un prince régnant de la Valachie du XVIII^e siècle et de sa famille, accomplie entre « la joie de la vie et le don de l’immortalité », de la beauté des représentations iconographiques des couvertures, ainsi que des images culturelles et historiques de l’intérieur, qui font de ce livre un véritable objet d’art.

Felicia Dumas

VAN DER LINDEN, S. (2019). *Après Constantinople*. Paris : Gallimard Sygne

Un peintre se rendant à Constantinople pour y sombrer dans les tentations orientalistes : rien de bien original. Mais la romancière s’intéresse à l’après Constantinople, comme le signale le titre du roman, l’après Orient, lorsque le peintre dépasse l’Orientalisme.

Le peintre décide de se séparer de ses collègues après un séjour typiquement orientaliste à Constantinople, pour partir aux confins de l’Empire ottoman en quête de fustanelles d’une qualité exceptionnelle qui n’a pu échapper à son œil d’artiste. Le court roman montre le peintre au « Domaine » là où ces fustanelles sont fabriquées. Il y est comme prisonnier jusqu’à ce qu’il peigne les murs d’une des salles de ce domaine géré par une « sultane/régente », femme noire passée jadis par le harem du Sultan. Croyant connaître les codes de la peinture orientale, il produit une première ébauche qui ne satisfait pas sa maîtresse. Il lui faudra aller au-delà de ses préconceptions sur l’art oriental et occidental pour parvenir à produire une œuvre véritablement originale. Il pourra alors seulement peindre le corps de la femme noire et les plis de la fustanelle du janissaire et rendre leur couleur.

Ce court roman réfléchit à la création lorsque l'artiste est face à un univers qu'il doit représenter après l'avoir décrypté sans qu'aucune de ses grilles de lecture ne lui vienne en aide. Aux confins de l'Empire ottoman, aux confins de ses connaissances, il doit se libérer de ses mécanismes idéologiques afin de découvrir un nouveau mode de représentation qui tienne compte de cette position dans un entre-deux culturel.

La structure du roman, en alternant description des œuvres et récit de leur conception, permet de suivre le cheminement du peintre. On pourrait même parler de roman initiatique, tant les épreuves auxquelles est soumis le peintre sont fondamentales dans l'avènement de ce peintre nouveau.

Jacqueline Jondot

RICE, A. (1988). *Lestat le vampire*. Paris : Éditions Presses Pocket

Dans une ambiance postmoderne, dans une Nouvelle-Orléans à l'ambiance rock surgit un ange déchu, un séraphin aux ailes noires et aux cheveux blonds. D'une beauté irrésistible et démoniaque, il est assoiffé de vie, assoiffé de sang ce qui le pousse à renaître de ses cendres après plus d'un demi-siècle de catalepsie. Cet anarchiste, anticonformiste et impie est prêt à conquérir le monde qui semble l'attendre.

Après une longue léthargie, Lestat le vampire, qui déroge aux règles humaines et vampiriques, décide d'écrire sa biographie qui n'est qu'une matérialisation de son irrésistible quête d'amour et de son désir incommensurable de découvrir le premier vampire. Ce voyage au fil du temps et des espaces a pour fond de toile son « immense et inébranlable amour » pour sa mère Gabrielle.

Teinté de romantisme, de lyrisme gothique, ce roman d'Anne RICE confirme la révolution qu'elle avait amorcée avec son premier volume des *Chroniques des Vampires, Entretien avec un vampire*¹, roman qui conféra aux vampires non seulement le don de la parole mais également et surtout, la possibilité d'Être et non seulement celle de non-Être ou de Mort-Vivant.

Lestat de Lioncourt, du fait de son hybridité identitaire, de son passé d'humain et de son présent vampirique, n'est plus cet Autre, cet étranger ; il devient, dans son exubérante sensibilité, plus humain, plus attachant et cependant unique.

1 RICE, A. 1978. *Entretien avec un vampire*. Paris : Éditions Pocket.

Ce dandy cynique qui fait souffrir autant qu'il souffre, qui du Paris d'avant la Révolution française jusqu'à la Nouvelle-Orléans de 1984, en passant par l'Égypte des pharaons, est le rebelle qui ose secouer d'une part, les règles immuables qui régissent le monde des vampires ; et, d'autre part, les digues frontalières entre les humains et les vampires qui ne semblent pas, en fin de compte, si différents ! Ne dit-il pas : « Finalement, las de cette complexité, nous rêvons de cet instant depuis longtemps révolu où nous pouvions nous asseoir sur les genoux de notre mère et où chaque baiser était le parfait exaucement de notre désir. Que faire d'autre, sinon rechercher l'étreinte qui contenait à présent le Ciel et l'Enfer : notre fatal destin, encore, et encore, et toujours » ?

Laurence Azar

PRINCE, N. & THILTGES, S. (dir.) (2018). *Éco-graphies. Écologie et littératures pour la jeunesse*. Rennes : Presses universitaires de Rennes

Interroger la place et les enjeux de la question environnementale dans la littérature de jeunesse, telle est l'ambition du livre *Éco-graphies*, au trait d'union et au sous-titre bien significatifs. L'ouvrage, paru en 2018, réunit des contributions présentées lors de deux journées d'étude qui se sont tenues à l'Université du Maine, les 18 et 19 juin 2015, dans le cadre du projet de recherche régional Ecolitt. Publié sous la direction de Nathalie Prince, professeure de littérature comparée et spécialiste de littérature pour la jeunesse, et de Sébastien Thiltges, docteur en littérature et auteur de travaux sur l'écologie et la littérature, il est composé de vingt articles de chercheurs de différentes disciplines (didactique, littérature, philosophie, sociologie, etc.), que contribuent à faire dialoguer de judicieuses transitions, signées des directeurs de la publication. Le livre comporte, en effet, de nombreux passages témoignant d'une volonté de théorisation du champ étudié : paragraphes interstitiels entre les articles, qui confèrent à l'ensemble hauteur et homogénéité, préambule (Nathalie Prince) et introduction (Sébastien Thiltges), conclusion (Christian Chelebourg) et postface (Catherine Larrère). Il tend à combler un manque dans les études sur la littérature de jeunesse en se présentant comme la première analyse, en France, des rapports entre nature, environnement et littérature occidentale sous un angle écocritique (p. 31). Le pari est double, selon Nathalie Prince : établir un corpus de littérature européenne environnementale pour jeune public et renforcer la théorisation du champ écocritique.

Car c'est bien l'influence de l'*ecocriticism*, « champ de recherche littéraire et interdisciplinaire qui naît et se développe d'abord aux États-Unis, puis en Europe et à l'international » (p. 25), que revendiquent les auteurs de l'ouvrage et qu'ils établissent comme cadre théorique des diverses contributions. Apparue dans les années 1970 outre-Atlantique, l'écocritique s'est intéressée à la littérature générale avant d'intégrer à ses objets d'étude la littérature pour la jeunesse. À travers ce prisme théorique, la publication prétend mettre au jour l'existence d'une écolittérature de jeunesse, baptisée « écolije » ou « éco-graphie », qui serait le propre de l'époque contemporaine. Entendue comme un « courant vif et assez neuf » (p. 9), cette « écolije » traduirait une « nouvelle modernité » tout en induisant une « solution de continuité » (p. 14) avec des manifestations plus anciennes d'une sensibilité à la nature. Si la littérature de jeunesse a de tout temps réservé une place de choix au traitement de la nature, l'écolije aurait la particularité de procéder à une « inversion fondamentale » (p. 9-10) de ses représentations traditionnelles, en instillant un sentiment d'urgence face à la conscience d'une crise environnementale et d'une nature menacée de destruction. Plus encore, les auteurs postulent l'existence d'une écriture propre à l'expression de préoccupations écologiques. En sus d'une approche thématique ou d'une étude des contextes d'écriture, il s'agit de mettre en lumière des formes littéraires spécifiques, des « éco-graphies », dans lesquelles se fonde un regard dessillé sur le monde. Le cheminement que propose l'ouvrage à travers des œuvres variées, par leur thématique, leur tonalité ou leur contexte de création, doit permettre l'établissement de critères définitionnels de ce genre, qui, affirme Sébastien Thiltges, accueille une « diversité générique et poétique » traduisant la « pluralité de l'expérience de la nature » (p. 20).

Le premier chapitre (« Écogenèse : histoire d'une sensibilité en formation ») s'intéresse, dans une approche diachronique, à la naissance d'une sensibilité à la nature dans la littérature pour la jeunesse pour mieux mettre en lumière le passage d'un intérêt pour l'environnement naturel à une conscience écologique. À partir de deux textes appartenant à des époques différentes – le *Fabulario* de Sebastián Mey, publié en 1613, et *Platero et moi*, de Juan Ramón Jiménez, publié en 1914 –, Fernando Copello montre la place importante qu'occupe la sensibilité à la nature dans la littérature de jeunesse de langue espagnole. Cette comparaison fait ressortir « la manière dont a pu évoluer le sentiment de la nature » (p. 51) et l'émergence d'une conscience environnementale à l'aune du XX^e siècle. Cette trace d'une appréhension attentive du paysage se retrouve dans la littérature romantique européenne notamment. Dominique Peyrache-Leborgne étudie l'imaginaire à travers lequel se dit, dans les contes populaires des frères Grimm, une *Naturpoesie* qui exprime une harmonie entre l'homme et la nature. Cette communion se traduit, dans certains contes, par la présence d'un « merveilleux animiste » et

l'importance du motif végétal (p. 55). Cet aperçu d'une « pensée écologique en germe dans l'imaginaire collectif de l'ère préindustrielle européenne » (p. 53), qui se manifeste aussi au niveau iconographique, est suivi d'une analyse de la place faite à la nature dans la littérature de jeunesse des Trente Glorieuses. Aurélie Gille Comte-Sponville montre comment une conscience écologique apparaît discrètement en contrepoint d'une glorification de l'industrie et de la consommation.

L'approche diachronique du premier chapitre laisse ensuite place à une étude des motifs écologiques dans les livres, essentiellement contemporains, destinés à la jeunesse (« Écomotifs et écothèmes. Petit dictionnaire de l'écologie ») À travers un corpus constitué d'albums espagnols, Patricia Mauclair, dresse un inventaire raisonné des images récurrentes comme celles de l'habitat – l'espace urbain entre autres, qui souffre de la pollution au point de se muer en lieu d'aliénation –, de l'arbre – emblème du végétal que l'homme met en danger –, de l'eau – menacée par la surconsommation des sociétés modernes – et de l'animal. Ces motifs ne sont pas propres à la littérature espagnole, comme le rappellent les contributions suivantes qui recentrent néanmoins leur approche sur la signification plus particulière d'une image : la cabane, et à sa suite, le loup et le clochard (Bertrand Guest), la figure du chasseur (Florence Gaiotti), l'alimentation (Laurence Allain-Le Forestier) ou celle du dodo (Nadja Maillard et Dominique Ulma). Dans « À la recherche du dernier dodo : mythe, documentaire (et mousse au chocolat), Nadja Maillard et Dominique Ulma explorent la place et le sens donnés à cet oiseau disparu dans différents genres de la littérature de jeunesse. L'animal fait souvent l'objet d'un discours environnemental en faveur de la protection des espèces menacées, qui emprunte la voie du documentaire mais aussi celle de la fable et du mythe.

C'est bien la richesse formelle de l'écolije que cherche à mettre en évidence l'ouvrage en consacrant à cet aspect son troisième chapitre (« Pluralité des écogenres : comment l'écologie fabrique-t-elle la littérature pour la jeunesse ? »). Nathalie Prince et Sébastien Thiltges soutiennent, en effet, que l'écothème « donne naissance à un écogenre » qui mobilise de « nouvelles formes » pour accompagner son discours (p. 176). Les cinq contributions du chapitre explorent ces genres dans lesquels se dit l'inquiétude environnementale. Sont envisagés tour à tour les romans pour adolescents (Laurent Bazin), la fantasy arthurienne (Isabelle Périer), le conte merveilleux (Ezio Puglia), le théâtre pour jeunes spectateurs (Simon Arnaud), et les jeux vidéo (Olivier Caïra), dont les auteurs revendiquent la légitime intégration à un corpus littéraire, en raison du succès qu'ils rencontrent auprès des adolescents et de la façon dont ils renouvellent le

discours écologique par leurs « fictions audacieuses » (p. 200). Au sein de cette multiplicité formelle, la typologie des fictions écologiques proposée par Laurent Bazin fait émerger certaines constantes, que l'auteur classe de la plus pessimiste à la plus optimiste. Celui-ci distingue les « scénarios catastrophistes où le cataclysme écologique se prolonge tout au long du récit » (p. 193), les « récits alarmistes » (p. 193), où l'évocation d'une catastrophe environnementale donne lieu à une prise de conscience du jeune héros, les intrigues mettant l'accent sur l'éducation du personnage aux questions écologiques et les fictions utopiques, dessinant un modèle idéal de relation entre l'homme et la nature. En s'intéressant à l'« écriture littéraire de l'écologie » et à « la façon dont elle met en jeu l'imaginaire » (p. 317), ce chapitre cherche ainsi à justifier la pertinence d'une approche écopoétique en complément d'une lecture écocritique de la littérature jeune public.

La dernière section (« L'écologie en contexte(s) : environnements à hauteur de culottes courtes ») ouvre la réflexion à la littérature européenne et extra-européenne, par un aperçu de la littérature de jeunesse portugaise (Hélène Cassereau-Stoyanov), une étude de l'écoresponsabilité dans *La Grève des flamants roses*, récit de jeunesse grec (Foteini Thoma), ou l'analyse des relations de l'enfant à la Terre dans les albums de l'écrivain congolais Dominique Mwankumi (Anne Cirella-Urrutia). Il s'agit de lire les œuvres littéraires au prisme « des différents contextes socio-culturels de leur production, de leur réception ou de leur univers référentiel » (p. 237). Les deux dernières contributions du chapitre ne s'intègrent qu'imparfaitement dans le programme annoncé. L'article d'Esther Laso y León s'attache au motif de la mer dans trois textes : *Les Travailleurs de la mer* (1866) de Victor Hugo, *Pêcheur d'Islande* (1866) de Pierre Loti et *Alerte à la marée noire* (2000) de Nathalie Daladier et Gilbert Maurel. Il trouverait plutôt sa place dans la lecture par écomotifs proposée par le chapitre deux. Le dernier article (Edwige Chirouter) envisage la lecture philosophique de cette éco-littérature de jeunesse dans le cadre scolaire. Le questionnement didactique qui le sous-tend s'ancre dans la continuité de la notion d'écocitoyenneté développée par Nathalie Prince en ouverture de l'ouvrage. Car une des caractéristiques de cette écolije réside, selon elle, dans son « écocitoyenneté littéraire » qui consiste à « donner aux enfants la mission de sauver le monde » (p. 15). Il ne s'agit pas toutefois de « moralis[er] [...] l'enfant pour qu'il devienne un adulte » mais bien au contraire de le « moraliser pour qu'il ne devienne pas comme l'adulte » (p. 15) qui a mené la nature à sa perte.

Au terme de ce cheminement à travers les 343 pages d'*Éco-graphies*, des incertitudes demeurent quant à la possibilité d'établir une définition stricte de l'éco-littérature de jeunesse, tant les contributions ont montré la diversité formelle et culturelle de cette littérature dont le point commun est essentiellement

thématique. Le troisième chapitre met surtout en lumière la manière dont la question de l'écologie (à ne pas confondre avec la seule évocation de la nature, le risque est parfois présent dans certaines contributions) investit des formes littéraires préexistantes plus que l'émergence d'une esthétique spécifique. Par ailleurs, le premier chapitre, en s'appuyant sur quatre contributions au champ d'étude très spécifique et délimité, ne permet pas l'établissement d'une approche historique systématique que l'on pourrait attendre d'un ouvrage. Ces quelques remarques reflètent finalement la nature hybride de la publication, au croisement des actes de colloque et du livre théorique. Ce travail ne constitue pas moins un apport important dans la réflexion sur la littérature de jeunesse environnementale, jusqu'à présent peu étudiée dans le champ universitaire français. Par l'étude d'écothèmes notamment il interroge la dimension éthique de ces livres, le tout dans une approche poétique que traduit bien la représentation du Petit Prince retenue pour la première de couverture. Car, explique Nathalie Prince, « la littérature de jeunesse nous montre sans cesse des éléphants dévorés par des boas et les grandes personnes ne comprennent jamais. La nature se détériore et les grandes personnes ont mis un temps infini à comprendre. Il faut les enfants pour leur montrer cela et il faut les livres de jeunesse pour les dénoncer. » (p. 14).

Mathilde Bataillé

ARIYOSKI, S. (2016). *Les Dames de Kimoro*. Paris : Mercure de France. « Folio »

Surnommée la « Simone de Beauvoir du Japon », Sawako Ariyoski chante le féminisme à travers une saga familiale qui s'étend sur quatre générations du fin XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle.

Ayant hérité un éventail d'arts traditionnels japonais tout comme le koto et la cérémonie du thé, Hana a eu le privilège tout comme sa grand-mère Toyono de fréquenter l'école secondaire, signe d'émancipation et d'aisance en même temps.

Se pliant au conformisme social ainsi qu'aux exigences de sa grand-mère, Hana se marie à l'âge de vingt-ans toutefois, elle se heurte à un monde qui ne s'apparente pas à son éducation, un large fossé socioculturel l'éloigne de la famille de son mari. Par contre, en dépit des contraintes et des déceptions, Hana aide son mari qui la trompait avec une geisha, à grimper tous les échelons de l'échelle politique tout en passant par le poste de maire à celui de député, ainsi, elle fut appelée la « Dame » tellement elle représentait un portrait parfait sans retouches.

Avec une description raffinée, la narratrice fait revivre les pièces d'antiquité nipponne en l'occurrence, la porcelaine qui projette l'exceptionnalité du pays et la distinction du goût de ses femmes.

Néanmoins, le conflit des générations débute avec Fumio, la fille de Hana.

Refusant de se marier à un homme riche comme le désire sa mère, elle assume ses responsabilités en optant pour des études secondaires dans une université féministe à Tokyo où elle se lie à un banquier. Ensemble, ils travaillent à l'étranger afin d'acheter un grand appartement dans la capitale natale mais, la guerre décime tous les rêves, les deuils vont accabler Hana qui a perdu une de ses filles ainsi que le fils de sa fille Fumio, pour enfin voir disparaître son mari et avec lui s'envoleront les années de prospérité et de paix.

L'espoir de voir ses deux fils prendre la relève s'anéantit, Hana s'attriste du sort de tous les biens matériels qui n'immortaliseront pas la lignée parentale condamnée à survivre coûte que coûte dans une société patriarcale.

La veuve se retire dans son ancienne maison de Musota, loin de toute opulence, pour faire son deuil, son existence se fragilise.

À quatre-vingt ans, sur chevet d'agonisante, Hana sera soignée par Hanoka, la fille de Fumio, qui continuera la lignée féminine des dames de de Kimoto.

L'écrivaine a réussi à traduire toute une gestualité assez fine et harmonieuse qui est exigée par une tenue vestimentaire traditionnelle, les kimonos. L'art de se vêtir ainsi que l'art de parler font des femmes japonaises, un modèle à suivre.

Une ambiance de sérénité plane sur le roman, malgré toutes les remontrances, l'explicit ne semble pas pessimiste, Hana n'est pas annoncée comme morte ; ce qui immerge le livre dans l'espoir. Le seul être qui se trouve sans vie dans le jardin n'est autre que le serpent blanc, protecteur de la famille depuis des générations et qui a l'air d'épargner le reste de sa vie à la maîtresse de la maison. La lutte entre Eros et Thanatos qui s'est déclarée dès les premières lignes ne prend toutefois pas fin dans la clause.

Rafca El Helou