

ROMANICA
SILESIANA



№ 5

**Les
transgressions**

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2010

*R*OMANICA
*S*ILESIANA

RS

N^o 5

Les
transgressions

PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 2832

ROMANICA
SILESIANA



NO 5
Les
transgressions

Édition établie par
KRZYSZTOF JAROSZ



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2010

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
MAGDALENA WANDZIOCH

Recenzenci

URSZULA ASZYK-BANGS (teksty hiszpańskie)
TADEUSZ RACHWAŁ (teksty angielskie)
WACŁAW RAPAŁ (teksty francuskie)
JOANNA UGNIĘWSKA (teksty włoskie)

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET
Université Laval

PHILIPPE BONOLAS
Universidade Católica Portuguesa

MANUEL BRONCANO
Universidad de León

JEAN-FRANÇOIS DURAND
Université Paul-Valéry-Montpellier III

PASQUALE GUARAGNELLA
Università degli Studi di Bari

LOUIS JOLICOEUR
Université Laval

MAGDALENA NOWOTNA
Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris

AGNÈS SPIQUEL
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

MAGDALENA WANDZIOCH
Uniwersytet Śląski

KRYSTYNA WOJTYNEK-MUSIK
Uniwersytet Śląski

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej
La publication est également disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library

www.cceol.com

Śląska Biblioteka Cyfrowa

www.sbc.org.pl

Table des matières

| | |
|--|----|
| Mot de la Rédaction (KRZYSZTOF JAROSZ et ANDRZEJ RABSZTYN) | 11 |
|--|----|

Études

| | |
|---|-----|
| MACIEJ ABRAMOWICZ | |
| Le chevalier et le prêtre. Axiologies dans les chansons de la croisade | 19 |
| MICHAŁ MROZOWICKI | |
| Les mystères de Gilles de Rais. Quelques mots sur la splendeur et la misère d'un transgresseur médiéval | 33 |
| BUATA B. MALELA | |
| Contre-figures du mal et transgression de l'imaginaire. De William Snelgrave à Mary Prince | 49 |
| EDIT BORS | |
| Récits d'Alceste : une approche (inter)textuelle | 65 |
| ANJA KAUF | |
| « Adieu, les résolutions ! » — ou plutôt au revoir et à bientôt. La fascination ambiguë de la transgression itérative dans le roman <i>La coscienza di Zeno</i> d'Italo Svevo | 77 |
| DOMINIQUE ROUGÉ | |
| Dieu a-t-il besoin du mal ? | 86 |
| JEAN-PAUL PILORGET | |
| <i>Les Âmes fortes</i> de Jean Giono ou l'art de la transgression | 94 |
| DIANE GABRYSIAK | |
| Georges Bataille : art, origine et transgression dans les peintures de Lascaux | 108 |

| | |
|---|-----|
| TOMASZ SWOBODA | |
| Le mal énucléé: Georges Bataille <i>et consortes</i> | 122 |
| MICHAŁ KRZYKAWSKI | |
| Le purgatoire moderne ou la transgression revisitée: la valeur d'usage de Georges Bataille | 137 |
| NINA PLUTA | |
| El secreto, el mal y el miedo. El género criminal rehecho en <i>2666</i> de Roberto Bolaño | 147 |
| WIESŁAWA KŁOSEK | |
| La pena di morte come trasgressione dei fondamentali diritti umani in <i>Occhio per occhio</i> di Sandro Veronesi | 162 |
| ALAIN ROMESTAING | |
| <i>L'Adversaire</i> d'Emmanuel Carrère: transgressions des limites, limites de la transgression | 180 |
| KATARZYNA GADOMSKA | |
| Le néofantastique: entre la transgression et l'esprit conservateur | 195 |
| MAGDALENA ZDRADA-COK | |
| La norme et ses transgressions: polysémie de l'espace urbain (Fès/Tanger) dans le roman de Tahar Ben Jelloun (1973—2008) | 208 |
| ANNA CZARNOWUS | |
| Girlhood, Disability, and Liminality in Barbara Gowdy's <i>Mister Sandman</i> | 222 |
| ZUZANNA SZATANIK | |
| Transgressive Shame/Transgressing Shame. Reflections on Lorna Crozier's Poetic Revision of the Christian Myth of the Fall | 235 |
| EWA ŚMILEK | |
| La desviación en la poesía de Leopoldo María Panero | 253 |
| ANETA CHMIEL | |
| Ma è davvero uno scandalo? Caravaggio sotto accusa ne <i>L'olivo e l'olivastro</i> di Vincenzo Consolo | 267 |
| TOMASZ SIKORA | |
| Indocile Bodies: Bodily Transgressions in Selected Canadian Movies | 281 |

Comptes rendus

| | |
|--|-----|
| “ <i>Er(r)go</i> ” <i>No 17</i> (2/2008), „ <i>Klonowanie Kanady</i> ”. Guest edited by Eugenia Sojka. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, 2008 (TOMASZ SIKORA) | 297 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| <i>Anna Czarnowus: "Inscriptions on the Body: Monstrous Children in Middle English Literature". Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009 (AGATHA HANSEN)</i> | 302 |
| <i>Buata B. Malela: « Aimé Césaire "fil et la trame". Critique et figuration de la colonialité du pouvoir ». Paris, Anibwe, 2009 (MAGDALENA ZDRADA-COK)</i> | 305 |

Contents

| | |
|---|----|
| Preface (KRZYSZTOF JAROSZ and ANDRZEJ RABSZTYN) | 11 |
|---|----|

Essays

| | |
|---|-----|
| MACIEJ ABRAMOWICZ Knight and Priest. Axiologies in the Songs of the Crusades | 19 |
| MICHAŁ MROZOWICKI <i>Les Mystères</i> of Gilles de Rais. A Few Words about the Splendors and Miseries of a Medieval Transgressor | 33 |
| BUATA B. MALELA Counter-figures of Evil and Imaginary Transgression. From William Snelgrave to Mary Prince | 49 |
| EDIT BORS Alceste's Narratives: an (Inter)textual Approach | 65 |
| ANJA KAUF "Farewell to resolutions!" — or rather Goodbye and See You Soon: The Ambiguous Fascination of Iterative Transgressions in Italo Svevo's Novel <i>La coscienza di Zeno</i> | 77 |
| DOMINIQUE ROUGÉ Does God Need Evil? | 86 |
| JEAN-PAUL PILORGET <i>Les Âmes fortes</i> by Jean Giono or the Art of Transgression | 94 |
| DIANE GABRYSIAK Georges Bataille: Art, Origin, Transgression and the Paintings of Lascaux | 108 |

| | |
|---|-----|
| TOMASZ SWOBODA | |
| The Eucleated Evil: Georges Bataille <i>et consortes</i> | 122 |
| MICHAŁ KRZYKAWSKI | |
| The Modern Purgatory or Revisited Transgression: The Use of Value of Georges Bataille | 137 |
| NINA PLUTA | |
| The Secret, the Evil and the Fear. Detective Story Genre Revamped in Roberto Bolaño's <i>2666</i> | 147 |
| WIESŁAWA KŁOSEK | |
| The Death Penalty as a Transgression of Fundamental Human Rights in <i>Occhio per occhio</i> by Sandro Veronesi | 162 |
| ALAIN ROMESTAING | |
| <i>The Adversary</i> , by Emmanuel Carrère: Transgression of Limits, Limits of Transgression | 180 |
| KATARZYNA GADOMSKA | |
| The <i>néofantastique</i> : Between the Transgression and the Spirit of Conservatism | 195 |
| MAGDALENA ZDRADA-COK | |
| The Norm and its Transgressions. The Polysemy of the Urban Space (Fez/Tanger) in the fiction by Tahar Ben Jelloun (1973—2008) | 208 |
| ANNA CZARNOWUS | |
| Girlhood, Disability, and Liminality in Barbara Gowdy's <i>Mister Sandman</i> | 222 |
| ZUZANNA SZATANIK | |
| Transgressive Shame/Transgressing Shame. Reflections on Lorna Crozier's Poetic Revision of the Christian Myth of the Fall | 235 |
| EWA ŚMILEK | |
| Deviation in the Poetry of Leopoldo María Panero | 253 |
| ANETA CHMIEL | |
| Is it a scandal? Caravaggio Accused in <i>L'olivo e l'olivastro</i> Written by Vincenzo Consolo | 267 |
| TOMASZ SIKORA | |
| Indocile Bodies: Bodily Transgressions in Selected Canadian Movies | 281 |

Reviews

| | |
|---|-----|
| “Er(r)go” No 17 (2/2008), „Klonowanie Kanady”. Guest edited by Eugenia Sojka. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, 2008 (TOMASZ SIKORA) | 297 |
|---|-----|

- Anna Czarnowus: "Inscriptions on the Body: Monstrous Children in Middle English Literature". Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009 (AGATHA HANSEN) 302*
- Buata B. Malela: « Aimé Césaire „fil et la trame”. Critique et figuration de la colonialité du pouvoir ». Paris, Anibwe, 2009 (MAGDALENA ŻDRADA-COK) 305*

Mot de la Rédaction

«Si un Gide a pu assurer avec autant de conviction qu'on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments, cela n'exprime bien entendu que son impuissance à le faire. Ce sont ceux qui sont incapables de faire de la bonne littérature avec de bons sentiments qui répandent le bruit que c'est avec de mauvais sentiments qu'on fait de la bonne littérature. La recette, un peu chacal, un peu vautour, un peu panthère, est celle de la facilité», écrit Aragon en 1949.

Comme on le voit, la célèbre boutade de Gide sert de révélateur immédiat aux convictions profondes de chacun. Si elle révolte les intransigeants d'une (de LA) bonté inconditionnelle, son auteur ne voulait cependant pas se proclamer champion d'un satanisme foncier ni d'un manichéisme à rebours, mais tout simplement constater que, depuis les mythes antiques, en passant par des contes de fées, aux grandes œuvres de toutes les époques, à l'exception — peut-être¹ — des récits hagiographiques et d'une cohorte de romans à l'eau de rose, la vérité sur l'homme — pris dans sa totalité et complexité — qu'exprime la littérature ne saurait occulter son versant sombre, dionysiaque, comme dirait Nietzsche. La présence du mal dans la littérature est à n'en pas douter une question morale. Sauf erreur, chaque société, pour fonctionner, a besoin d'une base éthique, d'un équivalent du décalogue judéo-chrétien. On peut supposer que même les membres des sociétés dont la religion passe à juste titre pour cruelle, comme les Aztèques, ne s'entretuaient pas entre eux et s'évertuaient à obéir, dans la vie quotidienne, à des lois morales qui ne devaient pas différer sensiblement de celles, explicitement prônées dans les sociétés de tradition judéo-chrétienne qu'ont

¹ Et encore ! Finalement, l'ascension vers la sainteté ne s'accomplit-elle pas à travers des péchés, chutes et tentations qui sont autant de représentations du mal ? Quant aux romans à l'eau de rose, il est de règle que les mauvais caractères qui constituent des obstacles à l'apothéose amoureuse servent de repoussoir, parfois fort prégnants et pittoresques, aux figures des jeunes premières et premiers qui aspirent à s'unir à vie pour filer le parfait amour.

d'ailleurs tacitement repris et instinctivement acceptées leurs descendants que sont les Européens et Nord-Américains massivement laïcisés d'aujourd'hui. La réflexion sur le mal — et partant sa présentation — dans les œuvres littéraires et philosophiques soulève un grave problème : est-il permis d'en parler et d'y réfléchir si on veut sauvegarder la pureté morale des sociétés sans en saper en même temps les fondations, au risque de dérégler son fonctionnement ? Voltaire propose une réponse assez hypocrite à ce problème, en disant qu'il aimerait que son valet croie en Dieu (c'est-à-dire obéisse aux préceptes moraux de la religion) car il suppose qu'il serait ainsi moins volé, mais en même temps, en tant que représentant de la couche éclairée de la société, il réserve aux « philosophes » l'entière liberté de réflexion. Le Siècle des Lumières connaît d'ailleurs au moins deux exemples des « philosophes » qui, en partant (du moins d'après ce qu'ils déclarent) de la pensée morale de Jean-Jacques Rousseau, aboutissent à la présentation du mal : celui de Choderlos de Laclos dont l'œuvre ne rompt pas encore ouvertement avec la morale déclarative, ainsi que celui du marquis de Sade qui, lui, s'adonne à la présentation programmatique, déclarative et intentionnelle du mal dans tous ses états, en attendant un Nietzsche qui va critiquer l'héritage moral de la chrétienté dès la fin du XIX^e siècle, et ensuite un Bataille qui consacra l'usage du terme même de la transgression, vouée à une si grande popularité dans la seconde moitié du XX^e siècle. Il paraît néanmoins difficilement envisageable que cette réflexion sur la transgression puisse éliminer le problème du bien, comme cela résulte de la définition bataillienne de la transgression, celle-ci étant un dépassement qui n'annule cependant pas la conscience de la norme dépassée.

Après quatre numéros où l'on débattait essentiellement des problèmes théoriques, la cinquième livraison de la revue *Romanica Silesiana* a pour axe thématique les transgressions morales dans la littérature au sens large du terme, incluant aussi des écrits philosophiques et ceux qui relèvent en général des sciences humaines : la présentation du mal, ses raisons et fonctions dans la pensée des auteurs étudiés et dans leurs œuvres, l'apologie et la critique du mal dans la vie et dans la littérature, la réflexion sur le bien-fondé de sa présence même dans les textes publiés, ainsi que d'autres problèmes annexes à la thématique proposée.

Les vingt textes rassemblés dans le présent recueil mettent en lumière la problématique des « transgressions » au sens large, dans les littératures d'expression française, italienne, espagnole et canadienne-anglaise à travers des époques différentes.

En s'appuyant sur les chansons de la croisade, Maciej Abramowicz choisit d'examiner les transgressions des normes par les chevaliers et les prêtres pour montrer que malgré la distance temporelle considérable séparant l'époque moderne ou postmoderne, malgré tous les changements de forme, de thématique, même de conditions de communication littéraire, l'attitude de la littérature à l'égard des systèmes axiologiques extra-littéraires demeure fixe.

Dans son étude, Michał Mrozowicki évoque Gilles de Rais — personnage historique, baron, compagnon d'armes de Jeanne d'Arc, maréchal de France dont l'histoire répond à tous les critères de la transgression dans ses approches traditionnelles et modernes. Ce transgresseur médiéval est analysé à la lumière des actions transgressives de l'homme présentées par l'un des plus éminents psychologues polonais, Józef Koźmielecki.

L'article de Buata B. Malela traite du problème des transgressions morales dans les récits esclavagistes et d'esclaves du XVIII^e et XIX^e siècles. La thématique du mal y est confondue à la violence symbolique et physique inhérente à l'esclavage et la constitution de contre-figures du mal, alors devenues des figures du malheur, offre à certains auteurs la possibilité de redimensionner le débat sur les rapports à soi, aux autres et au monde.

Parmi de nombreux aspects de la transgression, Edit Bors en analyse celui de la misanthropie. Une approche intertextuelle des textes choisis du XVIII^e, XIX^e et du XX^e siècles prouve que la réécriture de l'histoire d'Alceste permet d'une part aux écrivains des siècles futurs de compléter son histoire inachevée et, d'autre part, de chasser cette figure de misanthrope dans le « désert ».

Anja Kauß présente dans son article un autre visage de la transgression demeurant en rapport avec le plaisir. Zeno Cosini, personnage éponyme du roman d'Italo Svevo, en n'arrivant pas à abandonner la cigarette, vit continuellement en bonne volonté, ses résolutions aussi catégoriques et tenaces que refoulables concernant l'interdit dont il est parfaitement conscient et dont il cesse d'avoir peur avec chaque transgression.

Le roman catholique français, représenté par François Mauriac, donne à Dominique Rougé matière à réfléchir sur l'un des problèmes les plus importants de la transgression qui est celui du rapport entre le Bien et le Mal. Pour l'auteur de cet article, ce qui peut sembler être la transgression fondamentale sur laquelle repose toute l'œuvre romanesque mauriacienne, c'est le droit que le romancier s'arroge de choisir par exemple des personnages pécheurs et immoraux au détriment des personnages sans reproche.

En s'appuyant sur la chronique romanesque de Jean Giono, *Les Âmes fortes*, Jean-Paul Pilorget révèle dans son étude différentes faces de la transgression et notamment son aspect ontologique. J.-P. Pilorget montre comment Giono « passe outre », « traverse » ou franchit les limites de ce que se permet ordinairement la fiction dans sa représentation du réel ou transgresse les normes du dispositif fictionnel.

Largement citées dans la plupart des articles du présent recueil, l'œuvre et la pensée de Georges Batailles ont en outre inspiré les travaux de Diane Gabrysiak, de Tomasz Swoboda et de Michał Krzykowski. L'article de Diane Gabrysiak se propose d'aborder la notion de transgression telle que Georges Bataille l'a présentée dans *Lascaux ou la naissance de l'art*, à la lumière d'études relativement récentes, en particulier celles de Suzanne Guerlac et Douglas Smith. Pour To-

masz Swoboda, l'œuvre de Georges Bataille est un point de repère dans son étude sur les relations entre l'œil en tant qu'organe, motif, thème, symbole, voire métaphore et le mal considéré comme une catégorie morale et éthique dans certains textes de Michel Leiris, Albert Giacometti ou Man Ray. Enfin, Michał Krzykowski, dans son analyse dont le point de départ est l'œuvre de Bernard Noël, *Le retour de Sade*, se demande quelle est la valeur d'usage de Georges Bataille et en quoi la transgression peut nous toucher aujourd'hui vu que l'œuvre de ce dernier est désormais subordonnée aux mécanismes régulateurs de deux discours puissants qui sont celui de l'institution littéraire et celui de la pornographie.

En analysant le roman d'un écrivain chilien, Roberto Bolaño, Nina Pluta se focalise notamment sur l'impuissance de l'individu face à une violence institutionnalisée ainsi que sur le problème de la fascination de la société par un mal sublime. En revanche, Wiesława Kłosek propose d'examiner le problème de la peine de mort dans l'œuvre de Sandro Veronesi *Occhio per occhio* dont le titre détermine d'emblée la position de l'écrivain, pour qui la peine de mort est une sorte de vengeance.

Alain Romestaing fait apparaître l'image paradoxale de la transgression dans *L'Adversaire* — l'œuvre d'Emmanuel Carrère s'inspirant d'un fait divers. La transgression est loin de dépasser ici des normes morales, éthiques ou littéraires, elle se situe en revanche à la frontière. Pour Alain Romestaing, la déflagration de la transgression dans *L'Adversaire* est davantage à lire sous l'angle de l'angoissante défaillance des limites que sous celui de leur remise en cause.

L'étude de Katarzyna Gadomska présente les transgressions de toutes sortes dans le nouveau fantastique ou le néofantastique et essaie de répondre à la question pourquoi le genre en question devient un lieu d'accueil privilégié pour les violations de toutes les règles possibles. Katarzyna Gadomska prouve que le nouveau fantastique, tout comme son équivalent du XIX^e siècle, semble répéter le schéma entre la transgression et l'esprit conservateur, ce qui met en valeur son aspect ambigu.

En examinant les œuvres choisies de Tahar Ben Jalloun, Magdalena Zdrada-Cok prouve que la parole de ce dernier se veut transgressive notamment sur le plan social, politique et religieux. Le thème de la transgression sert également à l'auteur de cet article de tremplin pour accéder aux dilemmes et enjeux (tant identitaires que sociaux) de l'écriture issue de l'espace multiculturel.

Deux autres articles traitent de la littérature anglophone du Canada. Anna Czarnowus, en fondant son analyse sur le roman de Barbara Gowdy, *Mister Sandman*, se concentre sur la transgression considérée comme une force socialement intégrante. L'exemple d'une jeune fille prouve que même une maladie mentale d'un enfant n'empêche pas l'intégration de la famille. Zuzanna Szatanik propose une interprétation de la poésie de Lorna Crozier, qu'elle analyse du point de vue de sa force transgressive et de la réactualisation des mythes patriarcaux.

L'auteur de cet article s'intéresse notamment à la question de la honte profondément ancrée dans le mythe biblique de la Création, en articulant sa réflexion dans le contexte des théories critiques contemporaines.

Ewa Śmiłek se demande dans son article si la maladie mentale peut constituer une justification d'un caractère transgressif de la poésie d'un poète contemporain controversé, c'est-à-dire Leopoldo María Panero. Analysée dans le contexte idéologique de Bataille, Freud et Keplński, la poésie de Panero, d'un côté, choque le lecteur par la grossièreté de la langue et des images évoquées, de l'autre, elle devient pour l'homme un moyen de s'échapper à la logique sociale dominante.

L'article de Aneta Chmiel est consacré à un fragment de livre de Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, décrivant l'arrivée de Caravaggio en Sicile. Le texte de Consolo reprend les motifs tels que : la mémoire, le passé, le voyage etc. ; et se situe dans le contexte des traits formels de l'auteur sicilien : le mélange des genres, des styles et l'emphase. Cette tendance à transgresser les normes se reflète dans l'attitude de Caravaggio dépassant au-delà les normes esthétiques de son époque.

Tomasz Sikora considère la transgression comme un phénomène culturel et l'applique au cinéma de trois metteurs en scène canadiens : David Cronenberg, Guy Maddin et Bruce LaBruce. La transgression est liée à la corporalité ainsi qu'à l'instabilité des limites charnelles et elle se manifeste par la tendance de l'homme à l'excès.

Pour la première fois, les articles publiés dans le présent tome de *Romanica Silesiana* se terminent par une courte note bio-bibliographique de chacun de nos collaborateurs. Conformément au plan prévu dans le premier numéro, la dernière partie est consacrée aux comptes rendus.

Krzysztof Jarosz et Andrzej Rabsztyn

Études



MACIEJ ABRAMOWICZ

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

Le chevalier et le prêtre Axiologies dans les chansons de la croisade

ABSTRACT: In keeping with the epic conception of reality, the Crusade songs *La Chanson d'Antioche* and *La Conquête de Jérusalem* realize the axiological opposition between Good and Evil, embodied in the armies of the Crusaders and the Muslims. However, the appearance of two value systems within one work neutralizes the oppositions, with many of the actions losing their transgressive character. This capacity for neutralization belongs solely to the literary discourse, whereas in medieval realities axiological systems were far from elastic. A distinctive element of the world of the Christians in these texts is the army of King Tafur, which breaks all chivalric rules, hardly a case of transgression this, but rather an incentive for praise and respect. The king's army constitutes an interesting example of the transference of the warriors' desires, restricted as they are by the chivalric code.

KEY WORDS: Crusade, epic, axiology, religion knighthood.

La discussion sur la transgression dans le contexte de la littérature semble être particulièrement justifiée. A vrai dire, l'histoire des formes littéraires peut être considérée comme celle d'une transgression consistant en un dépassement continu des modèles d'écriture auxquels se substituent de nouvelles formes vouées à être transgressées à leur tour. Mais en dehors du volet formel, le contenu des œuvres littéraires et le message qui s'en dégage sont incessamment confrontés à des normes morales, éthiques, aux règles en vigueur dans la société. La fictivité de la littérature désarme en quelque sorte le caractère potentiellement subversif que comporte la divergence entre l'axiologie renfermée dans une œuvre et la doxa ambiante. M. Kundera par exemple appelle les personnages romanesques des « ego expérimentaux » qui, sur les pages des récits, peuvent faire ce qui est interdit à leur créateur dans la vie réelle (KUNDERA, M., 1986 : 51). Toutefois, le sort réservé à certaines œuvres et à leurs auteurs témoigne du contraire : les activités d'écriture ne peuvent pas être considérées

comme tout à fait indépendantes des règles en cours (ou souhaitées) dans la réalité extra-littéraire.

Bien entendu, la perception de l'impact de la transgressivité contenue dans une œuvre littéraire et ses conséquences éventuelles varient selon les époques et les contextes sociaux et politiques. Tandis que la littérature récente réserve une grande part de liberté aux écrivains quant à leur création, celle des époques antérieures illustre l'interdépendance étroite existant entre les œuvres et les systèmes axiologiques en vigueur dans la société où elles ont été ou devaient être publiées. L'existence d'institutions établies afin de contrôler la création littéraire à partir de l'inquisition, à travers l'Académie Française à l'époque classique, jusqu'aux censures mises en place par les régimes politiques autoritaires, en sont la meilleure preuve.

La littérature médiévale fournit un exemple spécifique des multiples relations entre l'axiologie véhiculée par les œuvres et celle de leur contexte du fait que l'idée de la création littéraire comme une activité autonome n'existait pas encore à l'époque. Les œuvres, les grandes narrations surtout, chanson de geste et romans, étaient systématiquement rapportées à la réalité en vertu de leur historicité présumée par rapport au temps des chansons ou, au moins, à leur fixation par écrit. Dans l'esprit du public, elles contenaient des tranches de la vie passée sur laquelle étaient projetés les éléments actuels. Par conséquent, le système des valeurs sur lequel elles sont construites et qui s'organise selon deux vecteurs fondamentaux : la religion chrétienne d'une part et les principes de la chevalerie de l'autre, ne diffère point de celui en vigueur dans la réalité. Le caractère éminemment didactique des narrations médiévales impose non seulement de se conformer à la doxa, mais surtout son affirmation exacerbée. Enfin, les contraintes rhétoriques résultant de la soumission des produits littéraires aux principes de l'esthétique de l'identité (GUEITTE, R., 1972) auxquels est soumise l'écriture de l'époque ainsi qu'aux paramètres spécifiques de la communication orale, réduisent la liberté de l'auteur (individuel ou collectif) et déterminent à l'avance les œuvres tant sur le plan formel que sur celui du contenu. Le caractère prévisible des intrigues et les nombreuses répétitions perceptibles à tous les niveaux des textes en fournissent une bonne illustration.

Les chansons de geste illustrent parfaitement cette particularité et constituent un exemple éloquent de la conformité des œuvres aux systèmes de valeur qu'elles exaltent constamment. Malgré le nombre important et la diversité des pièces constituant le genre, on peut définir aisément dans le corpus épique un thème très prédominant : la confrontation des forces du Bien et du Mal incarnées dans les religions chrétienne et musulmane. Il va sans dire que le rôle positif est assigné au christianisme, ce qu'on voit aussi bien dans les commentaires du narrateur que dans la composition même de l'univers représenté où les chevaliers chrétiens remportent toujours la victoire finale sur les sectateurs de Mahomet. Le poids de l'axiologie est d'autant plus grand que les chansons de geste étaient

considérées à l'époque comme des œuvres historiographiques, relations des événements historiques par excellence¹.

Dans le vaste corpus épique du Moyen Âge classique (XII^e—XIII^e siècles), le cycle des chansons de croisade occupe une place à part². Tout d'abord, contrairement aux chansons faisant partie des cycles de Charlemagne et de Guillaume d'Orange qui situent leurs intrigues dans un passé éloigné et mythifié à l'époque carolingienne, les chansons du cycle de croisade parlent d'un passé relativement récent. Ainsi donc, contrairement aux chansons de geste qui transforment le substrat événementiel historique pratiquement sans contrainte, les chansons de la croisade se soumettent de manière beaucoup plus rigoureuse aux paramètres de la réalité dont le souvenir demeurerait encore vivant au moment de la mise en circulation des chants épiques.

Les deux chansons de geste dont il sera question, *La Chanson d'Antioche* et *La Conquête de Jérusalem* datent de la fin du XII^e siècle et se rapportent à des moments cruciaux de la première croisade : la prise d'Antioche qui a ouvert la route de Jérusalem et la conquête de Jérusalem qui la suivit (1097—1098)³. Les versions conservées de ces chansons sont dues à Graindor de Douai, considéré comme le remanieur du récit original de Richard le Pèlerin qui aurait participé personnellement aux événements. Alors même si l'hypothèse du reportage rédigé par un témoin oculaire ne peut pas être prouvée, le décalage entre le temps des événements et le temps de la chanson ne permet pas d'ignorer la valeur documentaire des œuvres — le degré d'historicité de la *Chanson d'Antioche* par exemple reste le plus élevé par rapport aux autres œuvres en langue vulgaire⁴. En somme, les deux chansons relatent les événements avec une exactitude impressionnante (siège d'Antioche puis de Jérusalem, prises des deux villes, difficultés de la défense d'Antioche où les chrétiens se retrouvèrent assiégés à leur tour, retrouvailles de la lance de Longin et des reliques de la Vraie Croix). Le

¹ L'historicité du roi Arthur, personnage romanesque par excellence, était contestée même à la cour des Plantagenêt, foyer de l'idéologie dont ce roi était emblème.

² Il s'agit du premier cycle, composé de la *Chanson d'Antioche*, la *Conquête de Jérusalem* et la chanson *Chétifs*, toutes trois relatives à la première croisade et dont Godefroi de Bouillon est le personnage central.

³ Afin de faciliter la compréhension de cette analyse aux lecteurs moins familiarisés avec l'ancien français, nous basons notre étude sur la traduction de *La Chanson d'Antioche* de Micheline de Combarieu du Grès et celle de *La Conquête de Jérusalem* de Jean Subrenat. L'exemplification est signalée dans le texte par l'abréviation du titre : Ant. pour *La Chanson d'Antioche* et Jér. pour *La Conquête de Jérusalem*, suivies du numéro du chant en caractères romains et de la laisse en chiffres arabes.

⁴ Bien qu'on croie que la *Prise de Jérusalem* ait été composée par le même auteur que la *Conquête d'Antioche*, les distorsions par rapport à la réalité historique de cette première sont plus grandes (imprécisions géographiques, modifications dans le déroulement des événements, interventions de personnages morts ou se trouvant ailleurs, désignation d'un personnage fictif, le soudan de Perse, comme commandant de la défense de Jérusalem, etc.), ce qui ne compromet pas totalement sa valeur historiographique.

monde représenté est peuplé de personnages historiques, acteurs principaux des événements relatés : Bohémond de Tarente, Raymond IV de Toulouse, Godefroi de Bouillon, Pierre l'Ermitte, Tancrède, Baudouin de Boulogne, Hugues de Vermandois, Robert de Normandie, Étienne de Blois, et beaucoup d'autres. Mais en dehors de la valeur historiographique des chansons, il faut tenir compte de leur valeur de propagande — elles avaient pour but d'allumer la vigueur belliqueuse et religieuse des croisés à la veille de la troisième ou de la quatrième croisade. Il en résulte l'insistance particulière sur l'idéologie qu'elles véhiculent, donc la conformité à une axiologie propre à l'esprit de croisade.

Comme il en a été question, l'horizon axiologique du cycle en question, tout comme celui de la majorité des chansons de geste du Moyen Âge classique, est défini par deux systèmes de valeurs : celui de la religion chrétienne d'une part et celui de la chevalerie laïque de l'autre. Cette dualité instaure un univers ayant les balises qui semblent inébranlables. Les règles qui les régissent sont d'airain et on peut s'attendre à leur affirmation puissante dans la construction du monde représenté. La solidité de cette axiologie est illustrée par la représentation idéalisée de ses porteurs chevaliers chrétiens confrontés à la puissance de l'univers adverse, celui des musulmans.

Chrétiens et païens

Conformément au paramètre fondamental du genre — l'épopée — le monde représenté de la chanson est organisé d'après un modèle de polarisation irréductible (BAKHTINE, M., 1973). Il s'agit de deux univers, chrétien et païen, de signes axiologiques contraires, ce que résume le mieux la célèbre constatation de la *Chanson de Roland* : « Les chrétiens ont raison et les païens ont tort ». Les adversaires des chrétiens sont désignés indifféremment par les termes « sarrasins » ou « païens » qui introduisent la confusion et, par conséquent, enferment les musulmans dans une vaste catégorie d'anti-chrétiens, la religion chrétienne étant considérée comme la seule vraie et, de surcroît la seule marque de la civilisation, voire de l'humanité de ses adeptes. Cette opposition est fondamentale et pratiquement la seule valable, étant donné la parfaite symétrie entre les deux mondes. En fait, en dehors de la foi, les ressemblances entre les deux peuples sont plus nombreuses que les différences : depuis des aspects physiques — Lucabel par exemple, un des sarrasins les plus importants, a, tel Charlemagne, des cheveux blancs qui témoignent de sa sagesse (Jér. II, 26)⁵, à l'identité du système politique et social — la féodalité basée sur la relation entre le seigneur et son vassal, scellée

⁵ Que confirme de surcroît la mention de sa connaissance des sept arts libéraux.

par l'octroi du fief —, en passant par les liens affectifs qui règnent dans ces communautés de guerriers — le plus puissant lien émotif qu'on note indifféremment chez les chrétiens et les musulmans est celle entre l'oncle et le neveu. À cela s'ajoutent les mêmes structure et équipement des deux armées et même les formes de culte religieux. Tout comme les églises chrétiennes, les « mahommeries » des chansons sont décorées de statues et de peintures représentant les divinités et les saints, les cérémonies religieuses ne diffèrent point et les églises ont la même structure hiérarchique avec à leur tête une autorité suprême : le pape au sein de la chrétienté et de son « homologue » le calife dans le cas des musulmans.

Pendant, afin de renforcer l'opposition entre le Bien et le Mal, incarnés respectivement par les croisés et les sarrasins, les chansons diabolisent ces derniers. En dehors des qualifications du type « suppôts de satan » proférées par le narrateur, on le voit dans la difformité physique attribuée à certains peuples faisant partie de l'armée sarrasine, procédé courant d'ailleurs dans d'autres chansons de geste. Ainsi, les Maures, les guerriers de Nichomas, d'Aufaix et de Buriane « sont poilus comme des chiens et ont une horrible figure grimaçante » (Jér. VIII, 26), les Gauffres, Bulgares et Cananéens « ont le menton et les mâchoires collés à la poitrine » (Jér. VIII, 27).

Il va sans dire qu'une opposition religieuse aussi catégorique interdit tout rapport entre les représentants des deux univers contradictoires. Dans *La Chanson d'Antioche*, un prêtre de l'église de la Sainte Vierge (Ant. VII, 16) a un songe qui explique les infortunes des croisés assiégés dans la ville et souffrant une faim atroce. Il s'agit d'une punition infligée par le Christ en personne à cause des relations sexuelles que les croisés entretenaient avec les sarrasines capturées dans la ville prise⁶. Le péché est si grave qu'il faut l'intervention conjointe de la Sainte Vierge, de saint Paul et de saint Pierre pour faire diminuer l'intransigeance de Jésus qui manifeste à la fin sa miséricorde, exigeant toutefois la confession des coupables. L'établissement de relations avec les païens basées sur l'acceptation ou la tolérance n'est possible que dès que ceux-ci remplissent comme condition préalable une conversion au christianisme.

La nature diabolique des adversaires des croisés, le fait que, de par leur fausse religion, ils se situent en quelque sorte en dehors du monde civilisé, provoque la relativisation des principes en vigueur dans la société des chrétiens. Certains actes commis par les croisés qui seraient considérés comme une violation flagrante des règles perdent leur caractère transgressif, une fois dirigés contre les sarrasins.

Ainsi, les guerriers commandés par le roi Tafur procèdent à la profanation de cadavres. Il ne s'agit pas uniquement du fait de se servir des têtes coupées des adversaires tombés au combat que les assiégeants d'Antioche utilisent comme

⁶ On jugera la gravité du délit où la transgression ethnique et religieuse est doublée par la transgression du tabou sexuel.

projectiles lancés au-dessus des remparts afin d'ébranler le courage des défenseurs. La même façon d'agir est également mentionnée dans les relations de plusieurs sièges de villes chrétiennes véhiculées par la littérature de l'époque. Mais *La Chanson d'Antioche* va plus loin : on y parle de corps de sarrasins déterrés et profanés devant les yeux des défenseurs de la ville et du pillage de riches sarcophages.

La façon brutale de traiter les corps des adversaires tués se trouve hypertrophiée dans la scène de la famine lors du siège des croisés emprisonnés à leur tour dans Antioche. Conseillés par le saint homme Pierre l'Ermite, « idéologue » de la croisade (sic !), les combattants du roi Tafur déterrèrent les sarrasins ensevelis, effectuent une sélection en jetant dans le fleuve les corps pourris et font écorcher, saler, cuire et rôtir ceux jugés bons avant de les manger ensuite avec appétit. Et même si ces actes sont commis par les ribauds, composante spécifique de l'armée des croisés, auxquels les règles de comportement courtois ne s'appliquent pas avec autant de rigueur qu'aux chevaliers, ils ne sont pas du tout stigmatisés dans la chanson. Tout au contraire, les dirigeants de la croisade dont les chevaliers Tancrede, Godefroi de Bouillon et même l'évêque de Puy observent amusés le festin et offrent même au roi Tafur du bon vin pour accompagner le repas. Il n'y a que les païens ahuris qui se désolent et crient à la barbarie.

Les ribauds enfreignent également les règles régissant le tabou sexuel ; ils violent sans scrupule les sarrasines après la prise de Jérusalem sans que ce comportement qui, dans le cas des chevaliers, cause des perturbations graves, ne suscite aucunement la colère divine, sans parler de l'indignation des croisés ou des hommes d'Eglise qui participent à l'assaut. C'est la nature des adversaires, déshumanisés et situés au-delà du monde civilisé qui suspend la validité des règles morales en vigueur exclusivement pour la communauté des chrétiens et favorise l'acceptation d'un tel comportement.

Mais d'autre part, la déshumanisation, voire la diabolisation des sarrasins connaît des limites. L'émir Corbaran, chef des défenseurs d'Antioche, dont la beauté et les vêtements contrastent avec les difformités de certains de ses combattants, négocie son départ de la ville et est traité avec courtoisie par Bohémond qui le qualifie de « seigneur » et lui montre du respect (Ant. VIII, 60). De plus, le chef des croisés tient la parole donnée de laisser partir sous le sauf-conduit les sarrasins vaincus, même s'ils refusent l'honneur d'épouser la seule vraie foi et d'intégrer ainsi l'humanité. Le roi Cornumaran, « soudan de Perse » qui a infligé les plus grandes pertes aux croisés assiégeant Jérusalem, a droit à l'admiration sincère de ses ennemis. Après sa mort près de Jérusalem, Baudouin de Flandres fait sortir le vaillant cœur « qui n'a jamais faibli » de la poitrine de son ennemi afin que tous les croisés puissent l'admirer et en faire des commentaires élogieux. Après ce spectacle, ayant enveloppé le cœur dans une étoffe précieuse, les chrétiens le remettent dans le corps qu'ils enterrent avec respect (Jér. VIII, 56—57).

Cette façon de traiter les musulmans qui ne veulent pas se convertir semble saper les assises axiologiques de la chanson. Il faut remarquer pourtant qu'il n'y a que les grands guerriers qui ont droit à ces égards. Dans cet univers cristallisé autour de deux systèmes axiologiques, religieux et guerrier, les vertus militaires, la vaillance, le courage, le savoir-faire chevaleresque, s'avancent parfois au devant de la scène et éclipsent l'importance de l'opposition de la religion qu'on pourrait croire le vecteur fondamental de la diégèse. Le prestige dont jouissait Saladin en Europe Occidentale à l'époque médiévale en est la meilleure preuve. Pourtant, cette neutralisation ne se fait que dans l'espace du discours, seul capable d'opérer un renversement axiologique aussi radical.

Axiologie religieuse

Seule la thématique des œuvres analysées, la chanson de geste sur la première croisade, fait s'attendre à un équilibre des deux systèmes en jeu, militaire et religieux. Il y a tout lieu de croire que ces œuvres, ayant une fonction pragmatique précise — la propagande du « saint voyage en Turquie » — constituent une apologie du christianisme et des normes morales qu'il prêche. En réalité, le monde représenté des chansons n'est pas dépourvu d'une ambiguïté sur ce plan-là.

Étant donné le cadre de la guerre sainte, proclamée et encouragée par l'autorité suprême des chrétiens, le pape, l'armée des croisés est solidement encadrée par des représentants de l'Église. C'est l'évêque de Puy Aÿmeri, aumônier des croisés, qui en est le représentant le plus éminent. Conformément à sa fonction, il accomplit les rituels religieux, bénit les chrétiens avant les batailles, chante la messe, sermonne les combattants en leur promettant les récompenses spirituelles en cas de mort. C'est également lui qui assiste au combat en tenant la lance de Longin, relique particulièrement précieuse, retrouvée miraculeusement à Antioche, afin d'encourager les chevaliers au cours des affrontements. Il n'est pas le seul : Pierre l'Ermite, lui aussi, veille au respect des règles de la religion chrétienne en mettant en garde contre la lutte le dimanche ; l'évêque de Mautran, vêtu d'une haire et verge d'érable à la main (Jér. V, 3), rappelle aux combattants le caractère pénitentiel de la guerre. Il brandit également les reliques de la Vraie Croix tandis que l'évêque de Nobles tient le pilori du Christ.

Cependant, le rôle des ecclésiastiques ne s'arrête pas à leurs activités sacerdotales ; certains d'entre eux sont associés au monde chevaleresque. Au moment de la bataille décisive sous les murs d'Antioche, l'évêque de Puy revêt une armure somptueuse et s'arme d'une lance, même s'il ne prend pas part au combat (Ant. VIII, 1). Pierre l'Ermite qui était à l'origine du mouvement spirituel menant à la

croisade va plus loin et lutte en personne maniant avec agilité des armes lourdes (Jér. VII, 5,6). Il manifeste même un grand mécontentement lorsqu'il est désigné pour tenir la garnison à Jérusalem au moment où tous les chevaliers font une sortie. D'ailleurs, au cours de la bataille, il devient prisonnier des sarrasins et fait semblant d'abjurer la foi chrétienne pour sauver sa vie.

Dans certains cas, les hommes d'Église sont mentionnés comme des chevaliers sans aucune référence à leurs fonctions sacerdotales. Ainsi, l'évêque de Forez ne se manifeste qu'en tant que guerrier et accomplit un exploit retentissant — il tue un émir (Jér. I, 15). L'armée chrétienne contient même tout un corps de bataille composé exclusivement d'hommes d'Église : abbés, évêques et autres clercs. Leur statut ecclésiastique se réduit uniquement au port d'aubes par dessus leurs hauberts et ils sont tous équipés d'« armes qui leur sont permises » (Ant. VIII, 19, 20). En dehors de ce détail, ils ne diffèrent point des chevaliers quant à la vaillance et quant à la peur qu'ils suscitent auprès des sarrasins.

Les tentatives de fusion de la religion et de la chevalerie est poussée à un point tels que les saints du ciel prennent part aux combats au côté des chevaliers croisés. Il s'agit des saints-chevaliers dont le culte se développe dans le sillage de l'esprit de croisade : Georges (saint patron des croisés), Démétrius, Maurice (patrons des armées byzantines), Barthélémy, Denis de France qui conduisent une armée de 50 000 anges représentés comme des cavaliers vêtus de blanc (Ant. VIII, 51). Les représentants du ciel interviennent directement dans les combats des croisés — c'est saint Georges en personne qui libère Pierre l'Ermite des mains des sarrasins. Qui plus est, l'armée du Ciel collabore avec les croisés étroitement sur le champ de bataille : saint Georges et Bohémond poursuivent côte à côte les sarrasins qui prennent la fuite après avoir été terrassés par l'armée céleste à Rames (Jér. VIII, 42).

Or, cette militarisation des hommes d'Église, courante dans les chansons en question constitue une transgression évidente par rapport aux règles établies par l'Église. L'interdiction faite aux ecclésiastiques de porter les armes, décrétée par l'église franque, était en vigueur depuis 742. Elle n'a pas pour but uniquement de différencier deux groupes sociaux, elle relève surtout de la distinction idéologique fondamentale qui interdit aux hommes d'Église de répandre le sang. Pourtant, la chanson de geste introduit le personnage du prêtre-guerrier dont le personnage de Turpin de la *Chanson de Roland* est le prototype. Dans la logique de la double axiologie propre à la chanson de geste, ce type de personnage ne représente aucune infraction aux règles établies. *La Chanson d'Antioche* explique la raison de ce comportement lorsque Amédélis, éminent sarrasin de l'entourage de l'émir Corbaran dévoile l'identité des hommes tonsurés qui forment un corps de bataille : « dans leur pays, ils n'ont pas le droit de porter les armes ni de se servir de la lance ou de l'épée » (Ant. VIII, 20). En dehors du fait que la neutralisation de la transgression s'explique par le caractère diabolique des adversaires de la vraie foi, c'est le décalage spatial qui en fournit

une justification supplémentaire. Les enjeux de la guerre — la conquête de la Terre Sainte accompagnée de la conversion des infidèles ainsi que le fait que les combats se déroulent loin des pays chrétiens excuse la façon d'agir en dehors des normes chrétiennes. Le port d'armes par les hommes d'Église qui serait une transgression de normes inviolables en Occident cesse de l'être une fois sorti du domaine chrétien.

Axiologie chevaleresque

Dans le contexte de la croisade, le système des valeurs chevaleresques doit avoir au moins autant d'importance que l'axiologie fondée sur la religion chrétienne. En effet, tout comme quantité de chansons de geste, celles du cycle de la croisade prennent l'allure d'une suite interminable d'affrontements armés dont les participants chrétiens, tout en combattant « pur eshalcer sainte crestienté », accomplissent des exploits grâce auxquels ils acquièrent la gloire.

Bien entendu, les activités guerrières sont commandées par un système de valeurs qui en détermine le déroulement. Il s'agit donc de la déontologie professionnelle des combattants montés, dûment équipés d'armes défensives — armures et offensives — épées et lances. Cet équipement est inextricablement lié au statut de son possesseur et sa perte — celle du cheval, par exemple — équivaut à une dégradation sociale et à un abaissement de la valeur personnelle du combattant (Jér. I, 5). L'idée du lien exclusif entre le statut social de chevalier et ses armes est solidement ancrée dans la mentalité et explicitée dans la littérature de l'époque⁷. Ces signes d'appartenance sociale correspondent à une axiologie qui a un caractère antiroturier et anticlérique.

En effet, malgré la place centrale qu'occupe la religion dans le cycle de la croisade — d'autres chansons de geste soulèvent également d'autres aspects de la vie féodale et chevaleresque, telle la loyauté à l'égard du seigneur ou de son lignage — un certain esprit anticlérique n'est pas tout à fait étranger aux œuvres étudiées. Avant le début de la bataille décisive sous les murs d'Antioche contre les renforts envoyés par l'émir Corbaran, l'évêque de Puy offre aux plus éminents croisés l'honneur de porter, durant l'affrontement, la Sainte Lance trouvée dans la cathédrale Saint-Pierre à Antioche. A tour de rôle, Robert le Frison, Robert de Normandie, Godefroi de Bouillon, Tancrède, Bohémond et Hue, son

⁷ On en voit l'exemple le plus éloquent dans *Lancelot* en prose du XIII^e siècle : « Les armes que porte le chevalier [...] lui sont réservées, [elles] ne lui furent pas données sans raison », p. 90. La Dame du Lac énumère les trois attributs inaliénables du chevalier : le heaume, l'épée et le cheval. Même si le roman cité est postérieur aux chansons de geste analysées, l'idée qu'il véhicule était déjà solidement ancrée dans la conscience de la noblesse du XII^e siècle.

frère, refusent, puisque l'honneur de tenir la plus sainte relique de la chrétienté les éliminerait des combats qui s'avèrent être une valeur plus prisée. La réponse que Hue adresse à l'évêque est éloquente :

Vous avez grand tort [...] de nous demander de porter cette lance. Ce n'est pas à nous de le faire, mais à vous qui avez été ordonné prêtre et évêque. Nous, nous sommes des chevaliers, tous renommés. Notre tâche est d'engager la bataille et de la gagner. Vous, vous marcherez devant nous sur votre destrier caparaçonné et vous porterez la lance dont Dieu fut frappé à grande douleur sur la sainte Croix.

Ant. VIII, 8

Ainsi le clivage entre les deux groupes et la supériorité des chevaliers sont affirmés avec force. L'insensibilité à la religion manifestée par les chevaliers est flagrante. On peut la voir également dans certains détails pittoresques ou même amusants. Enguerrand de Saint-Pol proteste lorsque l'évêque asperge l'armée d'eau bénite, puisque son heaume risque d'en être mouillé ! (Ant. VIII, 17).

Mais les chansons du cycle de la croisade contiennent aussi des passages où la distribution des rôles sociaux, apparemment fixe, semble relativisée. Le privilège de se battre avec les païens n'est pas exclusif aux seuls chevaliers. Il a déjà été question du corps d'armée constitué d'ecclésiastiques « qui mènent une joyeuse vie » au moment de la bataille décisive à Antioche. À ce bataillon particulier il faut en ajouter d'autres : celui composé des vétérans — chevaliers à barbe blanche, et celui des dames qui prennent une part active aux combats. Non seulement elles soutiennent les chevaliers en leur apportant de l'eau au cours de la bataille, mais aussi elles s'arment des bourdons et ramassent des pierres qu'elles lancent ensuite sur les adversaires.

Mais le cas le plus curieux, et le plus révélateur en même temps, est celui de ribauds commandés par un personnage fictif — le roi Tafur⁸. Leur présence dans les chansons est probablement un écho lointain des rescapés de la première croisade populaire, conduite par Pierre l'Ermite et terminée par le massacre des croisés non armés. Il est indéniable qu'il y a là la composante la plus particulière de toute l'armée des croisés. Il en a déjà été question à propos des comportements transgressifs, dont la profanation des corps, l'anthropophagie et les viols des sarasines. Leur aspect physique, les armes qu'ils utilisent, la façon de se battre et leur comportement en général les situent aux antipodes de la courtoisie :

Il y avait là une foule de ribauds aguerris qu'on peut estimer à près de dix mille. Que de vieux vêtements déchirés, de longues barbes et de chevelures hérissées ! Que de visages hâves et livides, d'échines bossues et de ventres gonflés, que de jambes déjetées et de pieds boiteux, que de souliers percés !

⁸ Dans les textes, ils sont aussi désignés par le pluriel « les Tafurs ».

Ils sont armés de haches danoises, de couteaux aiguisés, de guisarmes, de massues et de pieux dont la pointe a été durcie au feu. Le roi porte une faux du meilleur acier : tous ceux qu'il en frappera seront bien mal en point.

Ant. VIII, 21

En fait, cette description de l'armée des Tafurs fait penser plutôt à des sarrasins diabolisés qu'à des nobles chevaliers occidentaux⁹, ce qui renforce la similitude des deux mondes. On leur confie également les tâches les moins glorieuses, telle l'exécution des prisonniers sarrasins qui refusent la conversion au christianisme, ce qu'ils accomplissent avec cruauté (Jér. III, 13). La liste des différences par rapport aux croisés peut être complétée par la motivation qui les pousse au combat — tandis que les chevaliers sont mus par des motifs idéologiques, le désir de reconquérir les lieux saints, les guerriers de Tafur sont intéressés par le butin promis à maintes reprises par leur roi et dont la prise est décrite au moment de la conquête des deux villes — Antioche et Jérusalem. Il en résulte que seule leur présence, et leurs actes *a fortiori*, constituent une transgression par rapport aux principes chevaleresques de mener la guerre.

Ce n'est pas pour autant que la chanson les condamne ou, au moins, émet des réserves par rapport à ces guerriers spécifiques, sous la forme de commentaires du narrateur ou d'évaluations faites par d'autres personnages. Tout au contraire, ils sont très appréciés et honorés par les dirigeants de la croisade. On le voit surtout dans le cas du roi Tafur, qui compte parmi les plus importants chefs chrétiens. On lui accorde unanimement le privilège de faire le premier assaut à Jérusalem, honneur fort convoité par tous les croisés. Puisqu'il était le seul roi parmi les croisés, c'est également lui, et non un dignitaire de l'Église par exemple, qui couronne Godefroi de Bouillon roi de Jérusalem (Jér. V, 28), ce qui est une preuve de reconnaissance inaccessible à nul autre croisé.

On pourrait voir dans cette situation une symétrie à la perception positive de certains sarrasins dont certains individus (Corbaran, Lucabel, Amédélis) se distinguent de la masse par leur élégance, leur beauté et leur courtoisie. Mais dans le cas des ribauds, cette perception positive ne se limite pas à des individus, elle s'étend sur la totalité des sujets du roi Tafur. De surcroît, les chansons ne se lassent pas de souligner leur valeur, leur vaillance ; ils sont même qualifiés par le narrateur de meilleurs éléments de l'armée des croisés (Jér. V, 30), même s'ils se servent d'armes qui n'ont rien à voir avec la noblesse de l'épée et même s'ils combattent à pied.

Cette indulgence surprenante est un signe de reconnaissance de leur efficacité guerrière dans le contexte de la croisade. Effectivement, ils sont les premiers à prendre huit tours d'Antioche. Le cadre de la guerre sainte, guerre contre

⁹ D'ailleurs, Corbaran, émir d'Antioche, les qualifie des « suppôts de Satan » (Ant. VIII, 21), Marbrin, un des défenseurs de Jérusalem, utilise des termes « démons, gnomes, dragons » (Jér. VI, 22).

l'ennemi le plus redoutable et le plus dangereux — la fausse religion — privilège l'efficacité au détriment de la noblesse des armes et de la tactique chevaleresques. L'impératif d'éliminer, voire d'anéantir l'infidèle « démocratiser » la guerre et justifie tous les moyens menant à l'anéantissement des sarrasins, d'autant plus que la lutte se passe loin de l'espace chrétien. La guisarme d'un ribaud où une pierre lancée par une dame contribuent de la même façon à la divulgation de la foi de Jésus que l'épée du chevalier, ce qui n'aurait pas été le cas d'une guerre féodale opposant des chrétiens à d'autres chrétiens. Ainsi, les axiologies médiévales manifestent leur portée spatiale limitée et le dépassement des bornes de ces zones modifie la validité des interdits et enlève leur caractère transgressif à de nombreux actes.

L'exemple du cycle de la croisade illustre une particularité qui résulte de la prise en charge des axiologies par le discours littéraire et la perception de la transgression qui y est intimement liée. La diégèse des deux chansons contient toute une série d'éléments (scènes, actes de personnages, etc.) qui apparaissent comme une infraction, voire une transgression des règles en vigueur dans la pratique sociale et relevant d'un seul système des valeurs. Pourtant, leur actualisation dans le tissu du texte ne compte aucune marque de leur nature subversive. Le discours littéraire apparaît être le seul capable de neutraliser ou de suspendre les oppositions propres à un système axiologique en le mettant en perspective avec un autre système. De cette façon, le caractère transgressif de la prise des armes par des ecclésiastiques, projeté sur le fond de la guerre sainte est aboli suite à l'activation de l'axiologie guerrière qui privilégie l'exploit et la victoire au détriment des normes de la religion. Il en va de même pour la façon peu chevaleresque de se battre que représente Tafur et ses ribauds ainsi que Pierre l'Ermitte, qui contribue de manière décisive au succès de l'entreprise religieuse — la reconquête des plus saints lieux du christianisme.

Mais la confrontation d'un système axiologique avec un autre, actualisé dans la même chanson n'explique pas toutes les particularités que représente cette composante singulière de l'armée des croisés qui est le bataillon des ribauds mentionné à plusieurs reprises. Comme nous l'avons vu, cette composante de l'armée des croisés a beaucoup moins de fondement historique que les autres composantes de l'univers représenté. Il n'en reste pas moins que la place qu'occupent les Tafurs au sein de l'univers représenté est très importante : ils jouent un rôle décisif dans la prise d'Antioche et pénètrent les premiers dans Jérusalem. Toutefois, comme il en a déjà été question, leur façon de se comporter est une longue série de transgressions par rapport aux règles chevaleresques, sans que leurs actions suscitent la moindre critique de la part des chevaliers ou des hommes d'Église qui encadrent les combattants. Leur fictivité, leur position sociale — ils ne font partie ni de la société chevaleresque ni ne sont hommes d'Église —, sont à l'origine de leur comportement : viols des sarrasines, profanation des cadavres, anthropophagie et utilisation d'armes déshonorantes et pillage jugés indignes du chevalier.

Ce statut des ribauds, éloigné non seulement de la réalité historique, mais aussi du vraisemblable, détermine leur fonction et explique la place qu'ils occupent dans l'univers de la chanson et à travers elle, leur positionnement axiologique. On peut les considérer comme une sorte d'exutoire sur lequel sont reportées toutes les hantises de la guerre. Les chevaliers, soumis à un code de comportement rigoureux ne pouvaient pas manifester ouvertement de l'intérêt pour tous les bénéfices que représentait la croisade. La littérature est la seule capable de les dévoiler grâce à la liberté qu'elle a de construire un monde représenté sans la contrainte rigide de la réalité. Ainsi, même si l'intérêt économique de la croisade — la prise du butin — doit être éclipsé par son objectif idéologique, religieux, différentes narrations en langue vulgaire véhiculent l'image des richesses de l'Orient dont la conquête se trouvait à la portée de la main de ceux qui s'y rendaient l'épée à la main. L'histoire de la première croisade en est la meilleure preuve. Par ailleurs, la conquête de la belle sarrasine hante également la chevalerie. Bien entendu, le thème est connu avant tout dans la littérature en ancien français où le motif de l'amour d'une musulmane et d'un chevalier chrétien est strictement lié à celui de sa conversion à la vraie religion, dont l'épouse de Guillaume d'Orange, Orable-Guibourc, est l'emblème. Mais la réalité de la guerre, et de la guerre lointaine à plus forte raison, offrait plutôt des avantages beaucoup plus immédiats et appréciés par les guerriers, même s'ils restaient inavoués. Le comportement des ribauds fait miroiter les profits qu'on peut tirer de la guerre sainte, mais leur projection sur des personnages fictifs au statut ambigu, enlève le caractère transgressif des bénéfices auxquels on pouvait s'attendre lorsqu'on partait en croisade. Tout en préservant et même en exaltant l'axiologie religieuse et le code de comportement chevaleresques, le cycle de la croisade montre également les autres attraits de la croisade.

Ainsi, malgré la distance temporelle considérable qui sépare l'époque moderne ou postmoderne, malgré tous les changements de forme, de thématique, même de conditions de communication littéraire, l'attitude de la littérature à l'égard des systèmes axiologiques extra-littéraires demeure fixe. L'œuvre les façonne à sa manière, les confronte, elle est capable de neutraliser les oppositions, d'enlever à des actes de transgression leur nature subversive. Tout comme les héros des romans de Kundera, ceux des chansons de geste du cycle de croisade peuvent faire ce qui était interdit à leurs prototypes historiques.

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl, 1973 : «Épopée et roman». *Recherches internationales à la lumière du marxisme*, n° 76—3^e trimestre.

- KUNDERA, Milan, 1986 : *L'art du roman*. Paris, Gallimard.
- GUIETTE, Robert, 1972 : *D'une poésie formelle au Moyen Âge*. Paris, A. Nizet.
- La Chanson d'Antioche*. Traduit de l'ancien français, présenté et annoté par Micheline de COMBARIEU DU GRÈS. Dans : *Croisades et pèlerinages. Récits, chroniques et voyages en Terre Sainte. XII^e—XVI^e siècle*. Paris, Robert Laffont, 1977.
- La Conquête de Jérusalem*. Traduit de l'ancien français, présenté et annoté par Jean SUBRENAT. Dans : *Croisades et pèlerinages. Récits, chroniques et voyages en Terre Sainte. XII^e—XVI^e siècle*. Paris, Robert Laffont, 1977.
- Lancelot. Roman du XIII^e siècle*. Texte présenté et traduit par Alexandre MICHA. Paris, Union générale d'Éditions, 1983.

Note bio-bibliographique

Maciej Abramowicz, professeur de littérature française et de civilisation canadienne à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin. Médiéviste, auteur de : *La formule, l'imaginaire et le monde des valeurs*, Lublin, Wyd. UMCS, 1991 ; *Réécrire au Moyen Âge. Mises en prose des romans en Bourgogne au XV^e siècle*, Lublin, Wyd. UMCS, 1996 ; *Le Québec au cœur de la francophonie*, Lublin, Wyd. UMCS, 1999 ; « *Dire vrai* » dans *les narrations françaises du Moyen Âge (XII^e—XIII^e siècle)*, Lublin, Wyd. UMCS, 2007.

MICHAŁ MROZOWICKI

Université de Gdańsk

Les mystères de Gilles de Rais Quelques mots sur la splendeur et la misère d'un transgresseur médiéval

ABSTRACT: Gilles de Rais, the Marshal of France — who in 1429 fought beside Joan of Arc in some crucial campaigns during the Hundred Years War (such as the siege of Orléans) — after her burning at the stake in 1431, and after his maternal grand-father's death the next year, became one of the most cruel and perverted serial murderers, pedophiles and necrophiles in the history of humanity. The paper describes this astonishing transformation that led him from the glorious military achievements to the stake after the controversial trial in Nantes in 1440. The article tries to answer the question if this transgressor (in the common sense of the word), who continues to fascinate people almost six centuries after his death, can also be considered a transgressor according to the criteria proposed by Józef Koziński, a Polish psychologist, and the father of psychotransgressionism.

KEY WORDS: Transgression, Koziński's psychotransgressionism, Gilles de Rais.

Et qui transgreditur a iustitia ad peccatum, Deus
paravit eum ad rompream.

L'Ecclésiastique, 26, 27

Le terme « transgression », qui de nos jours fait une carrière impressionnante, provient du substantif latin *transgressio, ōnis*, signifiant « la traversée », « le passage d'une chose à une autre », « le franchissement », « le dépassement » ou « violation d'une loi, d'un interdit ». Si ces premières actions ne sont pas répréhensibles en elles-mêmes, le caractère péjoratif de la dernière de prime abord ne semble pas être sujet à caution. Et il faut remarquer ici que c'est surtout dans ce sens que les mots *transgressio, ōnis*, ainsi que *transgressor, ōris* (désignant un pécheur, celui qui viole la loi divine), ont été utilisés le plus tôt, encore dans la première moitié du premier millénaire, d'abord par Tertullien

(à la fin du II^e et au début du III^e siècles), et puis, à la fin du IV^e et au début du V^e siècles, dans la Vulgate. Tertullien emploie le terme « transgression », par exemple dans *Adversus Marcionem* (cf. TERTULLIEN, 1852 II : 54, 58, 60). Dans la version latine de la Bible, la Vulgate, le mot *transgressio, onis* et ses diverses formes apparaissent plusieurs fois (souvent remplacés tout de même par *praevaricatio, onis*)¹.

Aujourd'hui, on se sert de ce terme dans les sciences et les domaines tantôt très proches, tantôt assez éloignés les uns des autres : dans la géographie et dans l'esthétique, dans les sciences politiques et dans la médecine, dans la théologie et dans la génétique, dans la biologie et dans les mathématiques... Et chacune de ces sciences, chacun de ces domaines l'utilise d'une manière qui lui est propre. Si tous les lecteurs cultivés sont au courant de l'importance de la transgression dans la pensée freudienne ou lacanienne, la connaissance des travaux d'un grand psychologue polonais Józef Kozielecki, créateur de la psychologie transgressive (psychotransgressionnisme) et de la notion de *homo transgressivus*, auteur de plusieurs ouvrages consacrés à ce sujet (KOZIELECKI, J., 1987, 1997, 2001, 2004) est encore loin d'être universelle. Kozielecki appelle *transgression* « le phénomène qui consiste en cela que l'homme dépasse ce qu'il a et ce qu'il est. La transgression, ce sont des actions inventives et expansives grâce auxquelles un individu ou une collectivité forme de nouvelles structures ou détruit les structures déjà stabilisées, **crée des valeurs positives ou des valeurs négatives**. Ces actions sont la source **du progrès ou de la régression**. [...] C'est un phénomène transhistorique et transsituationnel. On le retrouve déjà dans les mythes les plus anciens de l'humanité. Il est l'essence de l'histoire biblique d'Adam et d'Eve. La cueillette par eux du fruit défendu de l'arbre situé au milieu du paradis est une action transgressive typique, jouant le rôle décisif dans la vie du premier couple humain. [...] La disparition des motivations transgressives signifierait la fin du monde humain » (KOZIELECKI, J., 1987 : 10—11).

Pour lui, « les actions transgressives deviennent les traits les plus spécifiques de l'individu. Elles transforment son existence biologique en sort de l'homme. [...] Le transgressionniste s'intéresse surtout à un individu expansif et créatif qui, comme jadis Adam et Eve ou les constructeurs de la Tour Babel, dépasse ce qu'il est et ce qu'il possède, et qui, grâce à ses actions devient ce qu'il peut être et ce qu'il n'est pas encore » (KOZIELECKI, J., 1987 : 12—13).

Le psychologue polonais présente d'une manière très détaillée la typologie et les mécanismes des actions transgressives. La classification fondamentale proposée par lui distingue quatre types de transgressions (cf. KOZIELECKI, J., 1987 : 50—51) :

¹ Par exemple Deutéronome, 17, 2 ; Nombres, 5, 5—6 ; 14, 41 ; Josué, 22, 16 ; Néhémias, 1, 8 ; Proverbes, 22, 28 ; L'Écclésiastique, 19, 21 ; 23, 24—25 ; 26, 27 ; Premier Livre de Samuel, 2, 24 ; Esdras, 9, 2 ; 10, 10 ; Isaïe, 24, 5 ; Ezéchiel, 20, 38 (cf. : <http://www.latinvulgate.com>).

1. **Des actions pratiques dirigées vers le monde physique (ou vers les choses).** L'objectif de ce type de transgressions est l'expansion territoriale, l'extension de la perspective temporelle, l'augmentation de la production des biens matériels etc. Koziellecki donne ici, comme exemple, les actions de Dédale mythique, essayant de moderniser les moyens de transport de son époque.

2. **Des actions dirigées vers autrui, vers les gens, entreprises pour augmenter son contrôle sur eux,** pour augmenter la sphère de sa propre liberté, pour dominer le groupe et, souvent, pour s'assurer le pouvoir absolu. C'est le cas de Caligula, qui est persuadé que tous les moyens — même le crime — sont bons pour réaliser cet objectif.

3. **Des actions dirigées vers les symboles,** qui consistent à créer de nouvelles, non conventionnelles, constructions de pensée et à élargir sa connaissance personnelle du monde extérieur. Il s'agit ici des actes créateurs, grâce auxquels naissent la science et l'art, les mythes et les utopies, la philosophie et la religion.

4. **Le quatrième type est formé par les actions autocréatrices,** les actions dirigées vers soi-même. L'individu développe intentionnellement ses propres structures caractérogiques, augmente la force de sa volonté, enrichit son expérience personnelle.

On voit donc que le problème est complexe et qu'il est tout à fait impossible de répondre catégoriquement même à la question la plus simple possible, celle de savoir si la transgression est quelque chose de bon ou de mauvais. Les exemples cités le montrent bien. Peut-on juger de la même manière Caligula et Dédale, le tueur en série pervers et cynique, et le constructeur ingénieux ? Et pourtant, dans les deux cas il s'agit de transgresseurs ! Le monde réel et l'univers fictif de la littérature sont pleins de transgresseurs, et chaque cas mérite d'être étudié séparément.

Il était latiniste érudit, causeur spirituel, ami généreux et sûr. Il possédait une bibliothèque extraordinaire pour ce temps où la lecture se confine dans la théologie et les vies de Saints. Nous avons la description de quelques-uns de ses manuscrits : Suétone, Valère-Maxime, d'un Ovide sur parchemin, couvert de cuir rouge avec fermoir de vermeil et clef.

Ces livres, il en raffolait, les emportait, partout, avec lui, dans ses voyages ; il s'était attaché un peintre nommé Thomas qui les enlumina de lettres ornées et de miniatures, tandis que lui-même peignait des émaux qu'un spécialiste, découvert à grand'peine, enchâssait dans les plats orfévris de ses reliures. [...] Il était le Des Esseintes quinzième siècle !

HUYSMANS, J.-K., 1895 : 67—68

C'est ainsi — admirativement — que Durtal, personnage de *Là-bas* caractérise celui que, dans la suite de notre article, nous allons examiner en tant que l'un des plus célèbres transgresseurs médiévaux, **Gilles de Rais (1404—1440)**. Celui-ci est toujours présent dans la mémoire collective. Pendant ces 570 années qui se sont écoulées depuis sa mort, il ne cesse de susciter des émotions de gens

simples, qui l'identifient au légendaire ogre connu sous le nom de la Barbe Bleue, et de gens « de l'élite », y compris des gens des lettres, qui ne se lassent pas de décrire son histoire, de l'accuser, de l'excuser ou qui tout simplement cherchent à le comprendre. Il intéresse des psychiatres, des psychologues, des psychanalytiques, à commencer par Richard Freiherr von Krafft-Ebing (KRAFFT-EBING, R.F. von, 1892 : 58) qui a étudié son cas comme un exemple particulièrement frappant de ce qu'il appelait « paraesthesia sexualis », et Frédéric-Henri Bernelle (BERNELLE, F.-H., 1910), qui, pour décrire la psychose du maréchal, cherchait des informations non seulement dans les sources historiques, mais aussi... dans la littérature, dans le roman de Huysmans cité tout à l'heure, jusqu'à Nicolas Brémaud, qui tout récemment a publié, dans la revue *L'en-je lacanien*, l'article intitulé « Les crimes de Gilles de Rais. Le sadisme dans la psychose » (BRÉMAUD, N., 2007 : 53—71). Il y a même des gens qui le commémorent à leur manière. À Machecoul, par exemple, une association « Rais créations » (appréciez le calembour, assez sombre d'ailleurs) organise, depuis quelques années, en été, pour les touristes venus dans ce coin de la France, des spectacles médiévaux « autour de Gilles de Rais », dans les ruines de son château.

Nous n'allons pas nous attarder ici sur l'arbre généalogique du Maréchal, sur ses ancêtres et le rôle que chacun d'eux a joué dans la construction de sa fortune immense (cf. à ce sujet par exemple : BATAILLE, G., 1987 : 345—346), augmentée encore d'une manière considérable, en 1422, par le mariage de Gilles avec Catherine de Thouars, sa cousine. Toujours est-il qu'en passant de l'adolescence à l'âge adulte, il était déjà l'un des hommes les plus riches et les plus puissants en France, engagé d'abord, à côté de son grand-père et tuteur, Jean de Craon, et puis, à partir de 1426, aussi à côté de son cousin, Georges de La Trémoille, dans les affaires politiques et campagnes militaires du pays. Le 7 octobre 1425, à l'âge de 21 ans, à Saumur, il a été présenté à Charles VII. Et 41 mois plus tard, le 6 mars 1429, il se trouvait à la cour royale au moment de l'arrivée de Jeanne d'Arc².

C'est ainsi qu'une nouvelle — brève mais importante — période dans la vie et dans la carrière de Gilles de Rais a commencé. En 1429, pendant cinq mois, jusqu'à l'abandon du siège de Paris le 11 septembre (avec toutes les conséquences désastreuses de cette manœuvre suggérée sans doute par Georges de La

² Michel Tournier commence son récit *Gilles & Jeanne* de la manière suivante : « C'est en cette fin de l'hiver 1429 — le 25 février — au château de Chinon que leurs destins [ceux de Gilles de Rais et de Jeanne d'Arc] se sont croisés » (TOURNIER, M., 1983 : 9). Il semble que le grand écrivain confonde ici deux événements. Pour s'en convaincre, il suffit de lire ce passage de *L'Histoire de Charles VII* d'Auguste Vallet de Viriville : « Le petit cortège [accompagnant Jeanne d'Arc] quitta Vaucouleurs vers le 25 février 1429. Pour arriver jusqu'au roi, qui résidait au château de Chinon, il fallait traverser environ cent cinquante lieues, y compris les détours, sur un territoire en guerre, coupé de cours d'eau, hérissé de garnisons, et la moitié en pays ennemi. [...] Enfin le 6 mars, le cortège, sain et sauf, mit pied à terre sous les murs de la résidence royale à Chinon. Le trajet avait été franchi en onze jours » (VALLET DE VIRIVILLE, A., 1863 II : 52—54).

Trémoille, jaloux de l'importance croissante de la Pucelle), Gilles de Rais était l'un des plus proches compagnons d'armes de Jeanne d'Arc, dont la proximité pendant tout ce temps, et dont la mort au bûcher à Rouen le 30 mai 1431, ont, selon certaines interprétations, influé d'une manière décisive sur la tragique destinée de notre transgresseur. Pendant ces quelques mois, il s'est distingué par sa vaillance dans les combats devant Orléans, notamment au combat décisif des Tourelles.

D'autres victoires de l'armée, dirigée par la Pucelle, ont suivi en juin, notamment celle de Jargeau, de Patay et de Troyes. Et le 17 juillet 1429, Charles VII a été sacré solennellement dans la cathédrale de Reims, en présence de Jeanne d'Arc. Mais c'était une journée de gloire non seulement pour le monarque et pour la Pucelle. C'était aussi une journée inoubliable pour Gilles, honoré d'abord par une mission importante qu'on lui a confiée (avec trois autres chevaliers, le chevalier de Boussac, le sire de Gravelle et le sire de Culant, il s'est rendu à l'abbaye de Saint-Rémy pour recevoir et pour escorter la sainte ampoule contenant le Saint-Chrême, qui servait à l'onction du roi). Le même jour, il a été nommé maréchal de France. Gilles de Rais était alors au sommet de sa gloire, gloire qu'il devait à ses riches ancêtres, à Jean de Craon, à son protecteur puissant Georges de La Trémoille, mais aussi — et surtout — à la Pucelle d'Orléans, qui, par son intervention à Chinon et tout ce qui allait suivre, a rendu possible les exploits militaires de l'été 1429 du jeune maréchal.

Gilles de Rais et Jeanne d'Arc. Le temps qu'ils ont passé ensemble était bref. Toutefois, souvent, des historiens ou des écrivains les rapprochent, ne fût-ce que pour les opposer. Tantôt ils ne consacrent que quelques pages à la présentation de leurs destinées croisées et de la proximité de leurs sorts, tantôt, au contraire, ils composent toute l'action de leurs ouvrages autour de cette relation ambiguë. Ce dernier cas peut être illustré par des livres (et des pièces de théâtre) tels que *Gilles und Jeanne* (KAISER, G., 1923), *The Saint and the Devil. A biographical study of Joan of Arc and Gilles de Rais* (WINWAR, F., 1948), *De duivel en de maagd* (LAMPO, H., 1955) et *Gilles & Jeanne* (TOURNIER, M., 1983), récit publié dix-huit ans après la première édition du *Procès de Gilles de Rais* de Georges Bataille, où celui-ci s'efforçait de minimiser l'importance, dans la vie de Gilles de Rais, de la période passée aux côtés de la Pucelle d'Orléans (BATAILLE, G., 1987: 356—357). Michel Tournier, sans se soucier des remarques de Bataille, voit justement dans les rapports très particuliers de Jeanne d'Arc et de Gilles de Rais au printemps et en été 1429, et dans le martyre de la Pucelle au bûcher de Rouen, deux ans plus tard, la cause principale de la transgression de celui-ci, de son « inversion maligne »³.

³ Nous présentons ailleurs, d'une manière détaillée, la vision tournérienne des transgressions de Gilles de Rais, et de sa chute qui en est la conséquence (cf. MROZOWICKI, M., 1995 : 70—88 et MROZOWICKI, M., 2000 : 134—150).

On peut mettre en relief l'importance de la relation Gilles de Rais — Jeanne d'Arc, comme l'a fait Michel Tournier, ou bien la minimiser, comme Georges Bataille. Toujours est-il que si l'inversion (ou la transgression) de Gilles de Rais était manifeste après le 30 mai 1431, et plus précisément en 1432, il est possible d'en entrevoir des signes avant-coureurs déjà au milieu des années 20. Michel Hérubel en parle au VI^e chapitre de son ouvrage (HÉRUBEL, M., 1982), où il décrit la cruauté de Gilles de Rais pendant le siège du château Le Lude en septembre 1425, ainsi que les premiers actes de sa pédophilie, liés notamment à la personne d'Etienne Corrillaut. L'intérêt du baron pour l'alchimie, lui aussi, était antérieur à sa rencontre avec la Pucelle, même si c'est beaucoup plus tard qu'il est devenu, pour citer Salomon Reinach, « une des victimes les plus crédules de cette grande chimère du moyen-âge » (REINACH, S., 1912 : 271).

Certes, l'alchimie, en elle-même, à l'époque, n'était pas un crime aussi grave que le satanisme, par exemple. Malgré une bulle du pape Jean XXII de 1317 et un édit royal de Charles V, les adeptes de l'alchimie n'étaient pas persécutés (cf. BOSSARD, E., 1886 : 132). La bulle papale « condamnait les alchimistes à des amendes, déclarait infâmes les laïques qui s'adonnaient aux recherches de cet art, et privait de toute dignité les ecclésiastiques convaincus du même cas » (FIGUIER, L., 1856 : 119—120), mais l'auteur de *L'alchimie et les alchimistes* s'empresse d'ajouter que « L'effet de cette bulle ne fut pas de longue durée. [...] bientôt l'arrêt pontifical perdit tout son crédit et l'alchimie fut de nouveau ouvertement et impunément professée » (FIGUIER, L., 1856 : 120). Pour ce qui est de l'édit royal, celui de 1380, il proscrivait les recherches alchimiques en France, interdisant même la possession d'instruments et de fourneaux utilisés dans celles-ci. Des officiers spécialement désignés devaient rechercher les contrevenants à cette ordonnance (cf. FIGUIER, L., 1856 : 120). C'est justement à cause de cet édit que Gilles de Rais a fait démolir ses fours d'alchimiste avant le passage du dauphin de Viennois, fils de Charles VII, le futur Louis XI, à Tiffauges. Bien entendu, ce n'est pas la pratique de l'alchimie qui a conduit le maréchal de Rais au bûcher de Nantes. Toutefois, et l'abbé Bossard insiste sur ce fait, l'alchimie, très souvent était inséparable du satanisme (cf. BOSSARD, E., 1886 : 131). C'était aussi le cas de l'alchimie pratiquée par Gilles de Rais et ses complices. D'ailleurs, aussi le premier contact (encore purement théorique) du jeune baron avec l'alchimie, était, en même temps, celui avec l'évocation des démons. Il en a parlé lui-même pendant son procès :

Pour tout dire, à la vérité, j'ai bien reçu autrefois, à Angers, d'un soldat jeté en prison pour cause d'hérésie, un livre qui traitait de l'alchimie et de l'évocation des démons ; bien plus que cela, je l'ai lu à plusieurs reprises et je l'ai fait connaître à plusieurs personnes d'Angers ; j'ai même eu avec ce soldat plusieurs entretiens sur l'alchimie et sur l'évocation des démons : mais tout s'est borné là ; quelques jours après, je lui ai remis le livre que je lui avais emprunté.

cité d'après BOSSARD, E., 1886 : 298

L'épisode décrit ici par l'accusé, pendant le procès, en 1440, selon Gilles de Rais lui-même, aurait lieu quatorze ans plus tôt. Il semble donc permis de chercher les « germes » ou « les annonces » de futures transgressions du baron justement en 1426.

Toutefois si, en 1426 « tout s'est borné là », il n'en était pas de même plus tard, dans les années 30, après 1431. L'année 1432, dans la vie du baron, était un moment très particulier non seulement à cause du martyre récent de la Pucelle. C'était aussi l'année de la dernière campagne militaire glorieuse du maréchal, la bataille de Lagny. C'était enfin (et peut-être surtout) l'année de la mort de Jean de Craon (décédé le 15 novembre), événement, sans doute, traumatisant, pour son petit-fils, mais, en même temps, complétant son émancipation et susceptible de libérer ses prédispositions, ses mauvais penchants, dont d'ailleurs Jean de Craon semble avoir découvert les premières annonces (cf. à ce sujet BOSSARD, E., 1886 : 196).

Parmi les mauvais penchants du jeune baron, il faut mentionner — à côté de ses goûts sexuels — aussi sa prodigalité monstrueuse, qui en elle-même n'est pas une transgression de la loi, bien sûr, mais qui a poussé le maréchal aux crimes les plus atroces et qui a contribué à provoquer sa chute. Georges Bataille décrit (cf. BATAILLE, G., 1987 : 295—296) de violentes tensions dans les rapports de Jean de Craon et son petit-fils résultant de dépenses immodérées de celui-ci, ainsi que les mécanismes qui ont conduit le maréchal de Rais, l'héritier de la plus grande fortune de l'époque, à la ruine avec toutes ses conséquences désastreuses. La prodigalité du maréchal n'était pas seulement sa faiblesse, l'effet de sa maladie, de l'ignorance comment tourner à son avantage sa fortune immense et sa position sociale, c'est quelque chose de plus grave : c'était une maladie.

On voit donc bien qu'il faut chercher dans les années 20 les origines des transgressions du maréchal de Rais des années 30. Toutefois c'est ce qui s'est passé dans sa vie entre 1432 et 1440 qui est sans doute étudié d'une manière beaucoup plus attentive que tout ce qui précédait, y compris ses exploits militaires. Le personnage principal de *Là-bas*, écrivain Durtal, qui entreprend une étude sur le maréchal, en présente ouvertement la cause dans sa conversation avec des Hermies :

Ça avance, Durtal ?

— Oui, j'ai terminé la première partie de l'existence de Gilles de Rais ; j'ai le plus rapidement possible noté ses exploits et ses vertus.

— Ce qui manque d'intérêt, fit des Hermies.

— Évidemment, puisque le nom de Gilles ne subsiste, depuis quatre siècles, que grâce à l'énormité des vices qu'il symbolise ; — maintenant, j'arrive aux crimes.

HUYSMANS, J.-K., 1895 : 59

Qu'il nous soit permis de ne rappeler ici que quelques exemples des actes transgressifs de Gilles de Rais des années 30, quelques épisodes représentatifs,

renvoyant les lecteurs curieux de détails de crimes du maréchal aux ouvrages plus volumineux, anciens : de Bossard, Cherveix ou de Vallet de Viriville, et plus récents : de Bataille ou d'Hérubel, où cette période est relatée amplement, avec tous les détails scabreux du comportement transgressif du baron. Gilles de Rais est considéré comme l'un des plus grands tueurs en série dans l'histoire de l'humanité, et tous ceux qui ne partagent pas le point de vue de Salomon Reinach (REINACH, S., 1912), ou de Fernand Fleuret et Louis Perceau, qui ont publié leur ouvrage sur le procès de Nantes sous le pseudonyme de Ludovico Hernandez (HERNANDEZ, L., 1921)⁴, reconnaîtront que le Maréchal a bien mérité cette étiquette.

Comme le relate l'abbé Bossard, de l'année 1432 au mois de septembre 1440, à l'ouest de la France, « un fléau, un monstre, *une bête d'extermination*, selon l'expression de Michelet, insaisissable et partout signalée, invisible et partout présente, inconnue et partout maudite, ravageait les campagnes, suivie par le deuil et les larmes » (BOSSARD, E., 1886 : 178). Cette « bête d'extermination » a été révélée et montrée au public en septembre 1440. Des rumeurs, des bruits publics se sont confirmés : le coupable était justement le baron Gilles de Rais, l'un des héros du siège d'Orléans, compagnon de Jeanne d'Arc, arrêté le 15 septembre 1440. C'est dans ses châteaux, notamment ceux de Machecoul et de Tiffauges, ainsi qu'à l'Hôtel de La Suze à Nantes, que dans les années 1432—1440 disparaissaient (au sens double du mot) des dizaines, sinon des centaines⁵, d'enfants souillés (aux derniers moments de leurs vies ou déjà après la mort) par la semence du pédophile-nécrophile monstrueux et après avoir subi d'autres supplices inimaginables. Un enfant de Jean Jeudon, de Machecoul, âgé de douze ans, un enfant de Jeannot Roussin, de la campagne proche de Machecoul, âgé de neuf ans, un fils de Jean Bonneau, âgé de huit ans, ouvrent, en 1432, « l'année où le seigneur de La Suze (Jean de Craon) décéda », la liste interminable de victimes de la perversité du maréchal.

Huit ans plus tard, pendant le procès de Nantes, interrogé sur les motifs de ses crimes par le président de Bretagne, Pierre de L'Hôpital, représentant la cour séculière, désireux de savoir qui lui avait donné l'idée de commettre tous ces crimes, le baron de Rais a répondu :

⁴ Ces auteurs sont d'avis que le maréchal de Rais et ses complices, complètement innocents, n'étaient que des victimes de la Sainte-Inquisition, que le procès était truqué, les aveux des accusés étant obtenus par les tortures. Cette hypothèse aujourd'hui n'a pas beaucoup de partisans. Signalons tout de même qu'à la fin du XX^e siècle le débat réapparaît avec le « procès de réhabilitation » de Gilles de Rais organisé en novembre 1992 au Sénat par quelques personnes connues de la vie politique ou scientifique, telles que Michel Crépeau, Jean-Philippe Lecat, Henri Laborit et Pierre Simon (cf. BOUÉ, M., 1992) ou la publication, en 1992, du *Plaidoyer pour Gilles de Rais, Maréchal de France, 1404—1440* de Jean-Pierre Bayard (BAYARD, J.-P., 1992).

⁵ Georges Bataille, ayant constaté que « La question du nombre de victimes de Gilles de Rais est insoluble », présente diverses hypothèses à ce sujet (BATAILLE, G., 1987 : 425—426).

Personne [...] ; mon imagination seule m'y a poussé : la pensée ne m'en est venue que de moi-même, de mes rêveries, de mes plaisirs journaliers et de mon goût pour la débauche : je n'ai jamais eu en tout cela que l'intention d'assouvir mes désirs.

cité d'après BOSSARD, E., 1886 : 132

Ce fragment, d'une grande importance, de la confession de Gilles de Rais est rapporté différemment dans divers ouvrages relatifs au baron et son procès de Nantes. Sans entrer dans les nuances de toutes ces versions, contentons-nous de présenter encore ce témoignage tel qu'il est traduit par Pierre Klossowski pour les besoins du livre de Georges Bataille :

Item, interrogé par ledit seigneur président sur qui l'avait induit aux crimes susdits et qui lui avait enseigné la façon de les commettre, il répondit qu'il les fit et les perpétra **suivant son imagination et sa pensée, sans le conseil de personne, et selon son propre sens, seulement pour son plaisir et sa délectation charnelle, et non pour quelque autre intention ou quelque autre fin.**

BATAILLE, G., 1987 : 484⁶

Cet aveu du baron Gilles de Rais, compromettant en lui-même et justifiant une punition sévère de ce pédophile, nécrophile et tueur en série, aveu qui pourrait, à la rigueur, être vrai en ce qui concerne ses premiers crimes, était tout à fait faux si l'on prend en considération ceux qui allaient suivre, parce que très vite cette perversité du maréchal a perdu son caractère « spontané » et « gratuit », et désormais les meurtres, accompagnés toujours de viols et mutilations de victimes, ont commencé à être commis non (seulement) pour le plaisir et la délectation charnelle du baron de Rais mais aussi et avant tout pour le plaisir et la délectation de démons susceptibles (comme l'a cru le maréchal dans sa naïveté) de lui venir en aide dans sa recherche du grand œuvre, de la pierre philosophale, la substance mystérieuse qui devait permettre de changer tous les métaux en or, et de l'élixir de longue vie assurant la prolongation de la vie humaine. Bref, il s'agissait de meurtres rituels et sacrificiels.

Si Gilles de Rais au début s'intéressait à l'alchimie et à l'évocation (des démons) par la simple curiosité qui lui était propre, sa prodigalité, ses dépenses immodérées, la perspective de plus en plus réelle et imminente de la ruine complète de cet homme, autrefois l'un des plus puissants et l'un des plus riches en France, ont bientôt transformé le caractère de ces pratiques. Désormais, il ne s'agissait plus (seulement) d'assouvir sa curiosité. Le maréchal comptait maintenant sur le succès de ses recherches alchimiques et sur le pacte avec le démon, susceptible de lui venir en aide, pour échapper à la catastrophe financière. Paradoxalement,

⁶ Cf. aussi CHERVEIX, J. de, 1903 : 112—113. Remarquons que Pierre Combescot a fait du fragment crucial de cet aveu le titre de son œuvre publiée en 2009 par Grasset, le dernier — jusqu'ici — en date roman consacré à Gilles de Rais (COMBESCOT, P., 2009).

sa collaboration avec des alchimistes et évocateurs (trouvés par ses compagnons les plus proches, et surtout par Gilles de Sillé, Roger de Bricqueville et Eustache Blanchet, en France ou à l'étranger) ne faisait qu'aggraver sa situation, ceux-ci cherchant moins à réaliser les objectifs du baron que le leur propre, facile à deviner : celui de gruger leur patron, d'exploiter ses richesses, d'ailleurs de plus en plus modestes. Les alchimistes que le maréchal crédule a fait venir dans ses châteaux de « tous les coins du monde » pour réaliser son projet ambitieux se sont avérés « incompetents » (mais l'humanité a-t-elle vu tout au long de son histoire un alchimiste compétent et efficace ? !), sinon de simples imposteurs. De même, toutes les tentatives de rencontrer le démon — qui, après l'arrivée de François Prelati à Tiffauges, a pris le nom concret, celui de Barron — étaient vaines (cf. à ce sujet p.ex. BOSSARD, E., 1886 : 137—172). Pour convaincre Gilles de Rais que leurs services n'étaient pas complètement inutiles, et que, par conséquent, ils méritaient l'argent qu'ils recevaient de lui, les évocateurs des démons lui suggéraient parfois qu'ils parvenaient à faire apparaître le diable mais d'une manière inexplicable toujours cela se passait en absence du maréchal, celui-ci probablement... n'étant pas suffisamment dépravé pour avoir le privilège discutabile d'avoir un doux entretien avec tel ou tel démon et bénéficier de son soutien après avoir signé de son sang une cédula indispensable. Pour lui démontrer la véracité de leurs paroles, ils jouaient des comédies que pourrait apprécier — deux siècles plus tard — même le public le plus exigeant de farces de Molière. C'est surtout François Prelati qui excellait dans ces spectacles conçus pour rassurer le baron de plus en plus impatient de voir apparaître devant lui le diable en personne (cf. p.ex. BOSSARD, E., 1886 : 163—167 ; BATAILLE, G., 1987 : 332—333, 395). Cependant on aurait tort de croire que toutes ces évocations étaient aussi comiques ou grotesques. Comme le remarque Bossard :

Tous ces récits de Prelati, et plus encore les coups dont il avait été la victime, prouvaient à Gilles de Rais, plus qu'il n'était nécessaire, l'existence et le pouvoir réel des démons. Aussi, il n'était rien qu'il ne fît pour les rendre plus faciles, malgré qu'il ne pouvait obtenir la faveur insigne de les voir et de leur parler. D'ailleurs, autant il était prêt à tout leur donner, autant, ce semble, ils étaient prêts à tout lui demander. [...] Le démon lui ordonne d'arracher de son cœur son affection à la sainte Église catholique et à sa chapelle. Le maréchal avait formé un projet qui déplaisait à l'esprit maudit, peut-être celui de revenir à la vertu par un repentir sincère ; le démon lui enjoignit de renoncer à son dessein. **D'autres fois enfin, par un dernier excès, celui qui fut homicide dès le commencement, demande qu'on lui apporte les membres d'un petit enfant : le cœur, la main et le sang doivent lui être offerts en sacrifice.**

BOSSARD, E., 1886 : 167

D'innombrables meurtres rituels et sacrificiels du maréchal allaient donc suivre. Pendant le procès de Nantes, François Prelati lui-même a confirmé que

« son maître avait tué de nombreux enfants dans sa chambre, à Tiffauges, et au-dessus du portail du château de Machecoul pour offrir aux démons leur sang et leurs membres pendant les évocations diaboliques » (BOSSARD, E., 1886 : 167). Le procès de Nantes a révélé aussi que Gilles de Rais faisait tuer des enfants pour écrire avec leur sang un certain livre où il y avait conjurations diaboliques et autres termes contre la foi catholique. Selon les croyances populaires, ce livre diabolique, une fois achevé, devait le rendre tout-puissant (cf. BOSSARD, E., 1886 : 170). Si l'on tient compte de tous ces témoignages, on sera, bien sûr, obligé de contester la sincérité de l'aveu du baron prétendant qu'il n'avait commis tous ces crimes que suivant son imagination et sa pensée, sans le conseil de personne, et selon son propre sens, seulement pour son plaisir et sa délectation charnelle.

Après le décès de Jean de Craon, la vie de son petit-fils n'était qu'une suite ininterrompue de crimes et de dépenses monstrueuses qui inéluctablement ont mené à la chute du maréchal. Il serait inutile de multiplier ici des exemples de celles-ci ou de ceux-là. Cependant deux événements de cette décade méritent encore d'être mentionnés.

On peut considérer le premier de ces événements, la fondation par Gilles de Rais, en mars 1435, d'une collégiale dédiée aux Saints Innocents à Machecoul, comme le sommet de la perversité de celui que ses meurtres situent indéniablement du côté du roi Hérode, et non de ses victimes (cf. BATAILLE, G., 1987 : 371—374)⁷. La somptuosité de la collégiale et de son personnel, amplement décrite par Michel Tournier (TOURNIER, M., 1983 : 50—52), était susceptible d'éblouir les manants de la seigneurie de Machecoul-en-Rais, et ceux de toute la région, mais aussi de provoquer le mécontentement de la famille du maréchal, de ses héritiers potentiels, alarmés par ses dépenses excessives.

Deux mois plus tard, la prodigalité du sire de Rais s'est manifestée encore une fois d'une manière éclatante dans une entreprise qu'on ne pourrait pas condamner en elle-même, à la différence de tant d'autres actions entreprises par le maréchal, mais qui a contribué puissamment à sa ruine et à sa chute. On ne connaît pas exactement le rôle que Gilles de Rais a joué dans la préparation, dans la sponsorship (comme on le dirait aujourd'hui), et la mise en scène du *Mi(y)stère*⁸ du siècle d'Orléans, en mai 1435, à Orléans. On ne sait pas dans

⁷ Le raisonnement psychopathique de Gilles de Rais, qui tout au long des années 30 **égorgeait** lui-même des enfants, et surtout de petits garçons, mais qui n'hésite pas à dépenser toute une fortune pour **honorer** de petits garçons tués sur l'ordre de son prédécesseur biblique célèbre, est bien exprimé dans le dialogue entre le maréchal et Eustache Blanchet imaginé par Michel Tournier dans son récit : « — Ce qui me trouble, oui, dans la pitié, c'est l'immense volupté que j'y trouve. [...] — Immense volupté ? Expliquez-vous, mon fils ! — J'ai pitié de ces petits qu'on égorge. Je pleure sur leurs tendres corps pantelants. Et en même temps, je ressens un tel plaisir ! C'est si émouvant, un enfant qui souffre ! C'est si beau un petit corps ensanglanté, soulevé par les souples et les râles de l'agonie » (TOURNIER, M., 1983 : 53—54).

⁸ On rencontre les deux orthographes de ce titre.

quelle mesure le texte « définitif » du *Mistère du siège d'Orléans* de la seconde moitié du XV^e siècle, dans lequel Gilles de Rais apparaît d'ailleurs aussi comme un des personnages mineurs (pour utiliser l'expression de Vicki L. Hamblin⁹), publié, en 1852, d'après le manuscrit retrouvé au Vatican, reprend celui qui a été joué à Orléans en présence du maréchal cinq ans avant son procès et sa disgrâce. L'histoire de ce *mistère* est bien... mystérieuse, aussi à cause du maréchal, ses crimes et son procès qui ont nécessité des remaniements profonds du texte original, remaniements qui seraient intéressants à étudier, si on disposait du texte de 1435, bien sûr ! En renvoyant le lecteur aux ouvrages où le séjour, l'activité (y compris l'activité « artistique ») et les dépenses inconsidérées de Gilles de Rais à Orléans en 1434 et 1435 ainsi que son goût pour le théâtre sont décrits amplement (cf. p.ex. BOSSARD, E., 1886 : 70—78, 83—116 ; BATAILLE, G., 1987 : 368—369, 371, 374—377), contentons-nous ici de remarquer que même si les conséquences financières du « mécénat orléanais » de Gilles de Rais étaient désastreuses pour celui-ci et pour ses héritiers, le rôle du baron dans la célébration artistique, théâtral, du sixième anniversaire de la prise d'Orléans, révèle aussi le côté « cultivé » — auquel, citant Durtal, nous avons déjà fait allusion ci-dessus — de cet homme monstrueux.

Paradoxalement, la culture du maréchal, la lecture des livres de sa bibliothèque, notamment ceux qui concernaient le dérèglement moral du monde antique (même si la présence de *De vita duodecim Caesarum libri* de Suétone, dans la bibliothèque personnelle du baron, n'a pas été confirmée d'une manière catégorique¹⁰), elles aussi, ont contribué d'une manière non négligeable à le pousser vers ses actes transgressifs, en lui donnant de nombreux mauvais exemples, notamment ceux de Tibère et de Néron, qu'il a suivis consciencieusement.

Alain Pelosato remarque que « les terribles actes de Gilles de Rais prennent [...] source à la fois dans son histoire personnelle qui en fait un psychopathe, et dans la société de son époque qui en fait un Seigneur, un noble qui possède tous les droits, même celui de vie et de mort pour son bon plaisir » ajoutant qu'« il aura fallu une incroyable expédition de Gilles qui arrêta un autre noble, Jean le Ferron, [...] pour que les autorités décident de mettre fin à ses méfaits » (PELOSATO, A., 1999). Les circonstances dans lesquelles Jean Le Ferron a été

⁹ « Gilles de Rais, compagnon de Jehanne dans ses campagnes militaires et **personnage mineur** du *Mistère du siège*, avait séjourné à Orléans en 1435. Pendant ce séjour il a fait monter toutes sortes de distractions, y compris des mystères » (*Mistère du siège d'Orléans*, 2002 : 25). Pour les fragments du *Mistère* avec la participation de Gilles de Rais en tant que personnage cf. *Mistère du siège d'Orléans*, 1852 : 551, 580. Il ne faut pas oublier que le manuscrit retrouvé au Vatican est postérieur au procès de Nantes et son auteur ne pouvait pas mettre en relief l'importance du maréchal de Rais dans les événements racontés. Le rôle du baron devait être beaucoup plus accentué dans le texte du *Mistère* joué à Orléans en mai 1435 en présence de ce compagnon de la Pucelle.

¹⁰ Cf. à ce sujet BOSSARD, E., 1886 : 12, 195.

agressé par Gilles de Rais et ses compagnons, cette dernière transgression du maréchal, méritent qu'on leur consacre quelques phrases ici. Eugène Bossard, qui, dans son ouvrage, les décrit amplement (cf. BOSSARD, E., 1886 : 231—237), a intitulé « Double révolte » les pages qui traitent de cet épisode crucial pour la chute du sire de Rais. Contraint à la concision, rappelons seulement que le maréchal, ruiné à cause de ses dépenses gigantesques, vendait, à la fin des années 30, l'un après l'autre, ses châteaux. Parmi ceux-ci, il y avait la seigneurie et la forteresse de Saint-Étienne-de-Mer-Morte qu'il a vendues à un sujet du duc de Bretagne, Guillaume Le Ferron, ce qu'il a regretté bientôt pour des raisons que nous ignorons. Bossard s'interroge là-dessus dans sa biographie du maréchal, sans répondre catégoriquement aux questions qu'il formule :

Peu à peu dépouillé de ses plus belles terres, resserré chaque jour davantage dans les limites de sa puissance, confiné dans les bornes étroites de Machecoul et de Tiffauges, fut-il pris de regrets, à la pensée de ses meilleures places perdues ? Lui qui avait rêvé une puissance sans limites, qui aspirait sans cesse au moment où il pourrait refaire sa fortune, [...] fut saisi de désespoir en voyant chaque coup de vent abattre un débris de sa maison. Peut-être survint-il aussi entre Le Ferron et lui quelque difficulté imprévue au sujet du prix et de la vente de Saint-Étienne-de-Mer-Morte. Chacune de ces suppositions est plausible et peut-être que toutes ces causes sont vraies, s'étant toutes réunies pour pousser Gilles de Rais aux derniers excès, qui devaient marquer le terme de ses crimes. Gilles résolut d'attaquer Saint-Étienne à l'improviste et de s'en emparer les armes à la main.

BOSSARD, E., 1886 : 232

Révolté ainsi contre les lois du duché de Bretagne, Gilles de Rais, dans la matinée du jour de la Pentecôte 1440 (le 15 mai), a transgressé aussi les lois sacrées de l'Église. C'est pendant la messe, violant l'immunité de l'église de Saint-Étienne-de-Mer-Morte, qu'il a attaqué Jean Le Ferron, « cleric tonsuré, que son frère a chargé de la garde de la forteresse » (BATAILLE, G., 1987 : 408), lorsque sa victime priait à genoux après la communion. Les réactions de représentants du pouvoir civil et ecclésiastique ne se sont pas fait attendre... Quatre mois plus tard, le 15 septembre 1440, Gilles de Rais a été arrêté, et le 26 octobre 1440, au bout du célèbre procès de Nantes, il a été pendu, partiellement brûlé au bûcher et mis au tombeau à l'église de Notre-Dame-du-Carmel de Nantes. Ce traitement spécial de son corps après son exécution est la conséquence de son comportement (spontané ?) à la fin du procès, de sa confession, de cet acte de contrition inattendu de la part de l'un des plus grands criminels, l'un des plus grands transgresseurs de la France médiévale.

Il serait superflu de chercher à démontrer que Gilles de Rais était transgresseur, au sens courant du mot. Mais la question s'impose de savoir si on peut le considérer comme transgresseur aussi d'après les critères proposés par Kozi-

lecki. Par sa pratique (évidemment très maladroite et inefficace) de l'alchimie, par sa volonté ferme de dominer les gens, de s'assurer le pouvoir absolu sur eux, par son recours aux crimes, à l'instar de certains personnages de Suétone, pour réaliser cet objectif, par ses goûts et son mécénat artistiques, Gilles de Rais pourrait à la rigueur se présenter comme un transgresseur suivant chacun des trois premiers critères distingués par le psychologue polonais. Il n'en est pas de même si l'on prend en considération le quatrième type de transgressions. Celui-ci, rappelons-le, est formé par les actions créatrices, les actions dirigées vers soi-même. Loin de s'autocréer, loin d'augmenter la force de sa volonté, Gilles de Rais s'est laissé guidé par les événements et par les gens dont les intentions à son égard étaient, pour dire le moins, malhonnêtes, vers sa destruction, vers sa perte et vers son humiliation, contraint, *in articulo mortis*, de demander pardon à tous ceux qui avaient tant souffert à cause de ses actes transgressifs, et notamment aux parents de ses innombrables victimes. Gilles de Rais, transgresseur ? Assurément, mais un transgresseur qui ne saurait susciter l'admiration comme c'est souvent le cas de ceux qui **ont osé**. Lui, il ne peut inspirer, pour les uns, que le dégoût, la répugnance, l'effroi, et, pour les autres — pourquoi pas ? — la pitié et la compassion.

Bibliographie

- BATAILLE, Georges, 1987 : *Œuvres complètes*. Vol. 10 : *L'Érotisme, Le Procès de Gilles de Rais, Les Larmes d'Eros*. Paris, Gallimard (la première édition du *Procès de Gilles de Rais*, Paris, Club français du Livre, 1959).
- BAYARD, Jean-Pierre, 1992 : *Plaidoyer pour Gilles de Rais, Maréchal de France, 1404—1440*. Etréchy, Éd. du Soleil Natal (nouvelle édition avec la préface de Jean-Yves Goéau-Brissonnière, Coulommiers, Ed. Dualpha, 2007).
- BERNELLE, Frédéric-Henri, 1910 : *La psychose de Gilles de Rais, sire de Laval, maréchal de France*. Paris, Jouve.
- BOSSARD, l'abbé Eugène, 1886 : *Gilles de Rais, Maréchal de France dit Barbe-Bleue (1404—1440) d'après les documents inédits réunis par M. René de Maulde*. Deuxième édition. Paris, H. Champion Libraire-Éditeur.
- BOUÉ, Michel, 1992 : « Assassin et martyr ». *L'Humanité* 1992, n° du 11 novembre, cité d'après http://www.humanite.fr/1992-11-11_Articles_-Assassin-et-martyr.
- BRÉMAUD, Nicolas, 2007 : « Les crimes de Gilles de Rais. Le sadisme dans la psychose ». *L'en-je lacanien* 2007, n° 8/1, p. 53—71.
- CHERVEIX, Jean de, 1903 : *200 viols par un Maréchal de France — relation du procès en hérésie — évocations — sodomie contre Gilles de Laval, sire de Rais, maréchal de France, conseiller du roi d'après les manuscrits de 1440*. Paris, Offenstadt et C^{ie} Éditeurs.
- COMBESCOT, Pierre, 2009 : *Pour mon plaisir et ma délectation charnelle*. Paris, Grasset.
- FIGUIER, Louis, 1856 : *L'alchimie et les alchimistes, Essai historique et critique sur la philosophie hermétique (deuxième édition revue et augmentée)*. Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}.

- HERNANDEZ, Ludovico (en réalité Fernand Fleuret et Louis Perceau), 1921 : *Le Procès inquisitorial de Gilles de Rais, maréchal de France, avec un essai de réhabilitation (Traduction littérale du procès canonique et reproduction du procès civil)*. Paris, Georges et Robert Briffaut (collection Bibliothèque des curieux).
- HÉRUBEL, Michel, 1982 : *Gilles de Rais*. Paris, Librairie Académique Perrin.
- HUYSMANS, Joris-Karl, 1895 : *Là-bas*. Paris, Tresse & Stock Éditeurs (onzième édition, la première édition étant celle de 1891).
- KAISER, Georg, 1923 : *Gilles und Jeanne. Bühnenspiel in drei Teilen*. Potsdam, Kiepenheuer.
- KOZIELECKI, Józef, 1987 : *Koncepcja transgresyjna człowieka*. Warszawa, PWN.
- KOZIELECKI, Józef, 1997 : *Transgresja i kultura*. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”.
- KOZIELECKI, Józef, 2001 : *Psychotransgresjonizm — nowy kierunek psychologii*. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”.
- KOZIELECKI, Józef, 2004 : *Spoleczeństwo transgresyjne — szansa i ryzyko*. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”.
- KRAFFT-EBING, Richard Freiherr von, 1892 : *Psychopathia sexualis*. Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke (siebente vermehrte und thilweise umgearbeitete Auflage, la première édition est de 1886).
- LAMPO, Hubert, 1955 : *De duivel en de maagd*. Den Haag, Barth. (*Le diable et la pucelle*, traduit du néerlandais par Marian van Zaanen, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002).
- MROZOWICKI, Michał, 1995 : *Michel Tournier et l'art de la concision*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- MROZOWICKI, Michał, 2000 : *Wersje, inwersje, kontrowersje. Szkic o prozie Michela Tourniera*. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Mistère du siège d'Orléans*, 1852. Publié pour la première fois d'après le manuscrit unique conservé à la Bibliothèque du Vatican par MM François Guessard et Eugène de Certain, Paris, Imprimerie Impériale.
- Mistère du siège d'Orléans*, 2002. Édition critique de Vicki L. Hamblin, Genève, Droz.
- PELOSATO, Alain, 1999 : *Les psychopathes, la psychologie et la société. Réalités et fiction*. Cité d'après http://www.sfmag.net/article.php3?id_article=1796.
- REINACH, Salomon, 1912 : *Cultes, mythes et religions, tome quatrième*. Paris, Ernest Leroux Éditeur.
- TERTULLIEN, 1852 : *Œuvres de Tertullien traduites en français par M. de Genoude*. Paris, Louis Vivès Libraire-Éditeur.
- TOURNIER, Michel, 1983 : *Gilles & Jeanne*. Paris, Gallimard (Folio).
- TROCHON, M., l'abbé Charles, sous la réd. de, 1885 : *Sainte Bible (la), Texte de la Vulgate. Traduction française en regard avec commentaires théologiques, moraux, philologiques, historiques, etc. rédigés d'après les meilleurs travaux anciens et contemporains et atlas géographique et archéologique*. Paris, Lethielleux.
- VALLET DE VIRIVILLE, Auguste, 1863 : *Histoire de Charles VII, roi de France, et de son époque, 1403—1461*. Paris, Vve. J. Renouard, Libraire de la Société de l'histoire de France.
- WINWAR, Frances, 1948 : *The Saint and the Devil. A biographical study of Joan of Arc and Gilles de Rais*. London, Hamish Hamilton.

Note bio-bibliographique

Michał Mrozowicki, professeur à l'Université de Gdańsk, auteur de livres et articles sur Michel Butor, Raymond Queneau et l'OuLiPo, Michel Tournier, Didier Daeninckx.

BUATA B. MALELA

Université de Silésie

Contre-figures du mal et transgression de l'imaginaire De William Snelgrave à Mary Prince

ABSTRACT: This article proposes to study the theme of moral transgressions in the 18th century slave narratives by such authors as William Snelgrave, Olaudah Equiano, Gabriel Mailhol and Mary Prince. Specifically, it focuses on how these authors take a stand on the theme of evil, understood as both physical and symbolic violence inscribed in the concept of slavery. In the narratives discussed, the slaves become the figures of misfortune (and the victims of the evil), which allows the authors to re-launch the debate on the position of the Other in the French society of the Enlightenment.

KEY WORDS: Slave narrative, colonialism of power, (auto)biography, slave trade, postcolonial studies.

They say (who say? Who do the saying)
Who is them paying
Who tell the lies
Who in disguise
Who had the slaves

Who got the bux out the Bucks
Who got fat from plantations
Who genocided Indians
Tried to waste the Black nation

Amiri BARAKA, 2007: 42

Cette contribution porte sur la thématique des transgressions morales dans les récits esclavagistes et d'esclaves du XVIII^e et XIX^e siècles à partir des cas de William Snelgrave, d'Olaudah Equiano, de Gabriel Mailhol et de Mary Prince. Plus précisément, il s'agit de montrer que le récit de ces agents évoque des figu-

res de proximité comme celles de l'esclave noir, ce qui leur permet de prendre position sur la thématique du mal, ici confondue à la violence symbolique et physique inhérente à l'esclavage. La constitution de contre-figures du mal, alors devenues des figures du malheur, leur offre la possibilité de redimensionner le débat sur les rapports à soi, aux autres et au monde. De là, on est amené à s'interroger sur les modalités par lesquelles s'expriment ces figures dans les récits de ces auteurs et sur leur statut littéraire.

C'est à travers ce questionnement que nous envisageons la constitution de ces figures comme relevant d'une critique qui s'inscrit dans le sillage d'une pensée liée à l'hybridité. C'est pourquoi, nous posons encore que ces figures manifestent une forme de pathologies sociales (LAZARUS, N., dir., 2006 : 61—63), dont l'appréhension nécessite de mettre en relief les écarts déterminants, c'est-à-dire ce qui fait apparaître les autres possibles de la pensée après maturation, notamment à propos de la thématique des transgressions morales. Dans cette perspective donc, ce propos examinera d'abord la reconstitution de l'univers des débats avec ses enjeux multiples, puis sa transposition éventuelle dans l'univers intellectuel limité aux cas de Snelgrave, Mailhol, Equiano et Mary Prince. Ceux-ci évoquent des figures du mal et du malheur en leur conférant un statut littéraire particulier en conformité avec l'imaginaire de l'expansionnisme européen.

Imperium et vision du monde social : de l'Afrique aux Amériques

Dans l'Europe expansionniste, la démarche de William Snelgrave, d'Olaudah Equiano, de Gabriel Mailhol et de Mary Prince s'inscrit aussi dans la lutte pour la représentation légitime des rapports à l'esclave noir. Ceux-ci sont façonnés par la « colonialité du pouvoir », c'est-à-dire « l'oppression et l'exploitation culturelle et politique » (GROSFUGUEL, R., 2006 : 62—63) ou si l'on préfère la violence symbolique à partir de laquelle va être dessinée la figure du mal assimilée au Noir. Car ce dernier simplifie la complexité de l'esclavage, ce qui est davantage encore plus accentuée sous l'expansionnisme européen entre le XVIII^e et le XIX^e siècle.

Si l'expansion de l'Europe se fait à la fin du XV^e siècle avec l'occupation par Christophe Colomb des terres d'Amérique en 1492 et celle de Vasco de Gama en Asie six ans plus tard, elle s'insère dans un mouvement plus vaste de constitution des empires où l'altérité n'apparaît pas encore comme un élément négatif, voire du mal. Ce mouvement a pris dans l'antiquité, la forme de l'extension romaine, assyrienne, puis au Moyen Âge l'expansion arabe, chinoise et ottomane (WESSELING, H., 2009 : 26). Cette dernière connaît son accélération vers l'ouest avec la prise de Constantinople en 1453. Quant à la Chine, elle connaît des inno-

vations technologiques importantes (papier, poudre à canon, boussole...) sous la dynastie Ming. Celle-ci interrompra l'expansion chinoise au moment même où celle de l'Europe commencera. Cette dernière est alors poussée par l'appât du gain que la Chine avait à portée de main. De plus, les divisions européennes ont permis à certains pays de ce continent de se lancer dans une expansion individuelle comme le Portugal et l'Espagne qui déferlent alors sur l'Asie et les Amériques. La péninsule ibérique était alors technologiquement et économiquement plus avancée que l'Europe du Nord et avait un grand potentiel démographique qui lui permettait de peupler les terres nouvellement conquises. Et le Traité de Tordesillas (1494) entérinera l'hégémonie de l'Espagne et du Portugal. C'est à la suite de ce mouvement expansionniste que débute la traite transatlantique et ses effets, la figure du mal, dont l'une des sources se trouve également dans le débat entre Las Casas et Sepúlveda.

La traite des Noirs est un phénomène qui a touché les nations européennes ayant une ouverture sur l'océan atlantique et relativement peu les autres. Parmi ces nations, citons l'Espagne, le Portugal, la Grande Bretagne, la France et les Pays-Bas pour ce qui est de l'Europe occidentale ; puis plus tard, les États-Unis, l'Amérique du Sud et enfin les Caraïbes. On peut mesurer l'importance de l'événement esclavagiste dont la portée est considérable et a des conséquences dans les sociétés européennes et touche même les intellectuels. Par exemple, le père de l'écrivain Chateaubriand était un négrier de Brest dont la famille entière pratiqua ce commerce. Beaumarchais chercha à acquérir le monopole du commerce des esclaves et John Locke eut des participations dans la Compagnie esclavagiste anglaise de même que Voltaire dans les compagnies françaises — il spéculait avec des armateurs nantais dans les opérations de traite des esclaves. Sans oublier les témoignages liés à ce phénomène à travers les récits divers qui mobilisent la figure du Noir, comme en témoignent les prises de position de Snelgrave, Equiano, Mailhol et Mary Prince pour n'exciper que d'eux.

En effet, de nouvelles puissances européennes comme la Hollande, la Grande Bretagne et la France prennent la relève de l'Espagne et du Portugal grâce au Traité d'Utrecht (1713). Seront ainsi fondées des compagnies qui vont se lancer dans le commerce triangulaire au grand bénéfice des ports maritimes comme Liverpool, Bristol, Manchester, Rouen, La Rochelle, Bordeaux, Saint-Malo, Nantes, etc. Malgré la participation active des entrepreneurs, le premier moteur de l'esclavage demeure l'État (THOMAS, H., 2006 : 302). Ce dernier accorde le privilège de commercer moyennant une taxe par tête d'esclaves débarqués (THOMAS, H., 2006 : 302).

C'est dans ce contexte que l'on peut comprendre la prise de position négrière et les discours d'escorte de cette pratique. Ils émanent de toutes les fractions de l'espace social, des négriers au philosophe comme Hegel ; ces agents vont voir dans l'esclave noir le symbole du mal, juste après l'humanisation de l'Indien, alors que ceux-ci furent déjà décimés ; les Africains furent réduits en esclavage

et se substituèrent à eux dans l'exploitation des nouvelles contrées conquises comme on l'a vu d'abord avec la péninsule ibérique puis avec les puissances nord-européennes. La figure du mal qu'il constitue se retrouve dans le *Code Noir* (1685) qui mobilise les schémas culturel, légal et biblique de l'époque. Et ce sont eux qui seront repris par des intellectuels.

Dans l'univers intellectuel, les justifications qui seront avancées insisteront sur l'idée que les captifs sont destinés à l'être car ils seraient des ancêtres de Cham. Pour ce faire, est exhumée l'explication biblique de l'origine du monde et de la diversité des peuples. En effet, Noé, devenu cultivateur, plante la vigne et goûte à son jus fermenté. Enivré, il se dénude dans sa tente et son fils Cham, père de Canaan, découvre cette nudité. Il prévient ses deux frères, Sem et Japhet, qui, avançant à reculons, recouvrent la nudité de leur père à l'aide d'un manteau. Remis de son ivresse, Noé maudit alors son plus jeune fils, Cham qui l'a observé nu. C'est ainsi que Noé condamne la descendance de Cham à devenir esclave de ses deux frères : « Maudit soit Canaan ! / Qu'il soit pour ses frères / Le dernier des esclaves ! » (Genèse 9, 25—27). Les exégètes bibliques vont ensuite amplifier le caractère négatif de la descendance de Cham tout en l'installant dans des lointaines régions apparentées à une Afrique monstrueuse (SALA-MOLINS, L., 2003 : 22). La tradition exégétique croit ainsi pouvoir établir progressivement la paternité chamite de l'ensemble des populations mélando-africaines. De même, ce rapport de paternité et de filiation vaut pour Sem et les Sémites, Japhet et les Japhétites qui bénéficient alors d'un rapport à la souveraineté, tandis que les Chamites d'un rapport à la servitude imposée par Yahvé. Afin de s'en souvenir, la couleur noire de leur épiderme serait là pour le marquer. Ainsi est constituée la figure du mal construite originairement à partir d'une transgression morale qui tire son origine dans l'interprétation biblique du mythe de Noé, d'où la transformation en Noir (THOMAS, H., 2006 : 6). Bref, ce *coloris* symbolise, dans la société européenne, l'obscurité et l'infériorité (COHEN, W.B., 1981 : 38—39), l'instinctivité proche de l'animal au XVI^e siècle. Entre le XVI^e et le XVII^e siècle, cette couleur sera plutôt attribuée au climat et le récit noachique perdra de son importance au profit d'explications dites scientifiques : perversion des races diverses, etc.

Dès la fin du XVII^e siècle, les agents du champ intellectuels débattent du principe de conquête dans des prises de position, même si la plupart des philosophes des Lumières ne s'attarderont pas sur le *Code Noir*. Néanmoins, c'est à cette période que l'on juge insuffisant l'argument de la malédiction de Cham, qui passe en arrière-plan. À l'origine, la figure du Noir fait partie de la classe des hommes, parce qu'il descend également d'Adam par Noé. À ce titre, il mérite le salut (d'où l'inclination à le baptiser). Mais le poids de la malédiction est tel qu'il réduit son accès aux avantages de la prédication et de la compréhension de l'Évangile : cette malédiction l'aurait abruti et conduit à perdre conscience de sa condition d'homme, en développant exclusivement sa composante instinctive

qui le rapprocherait de l'état animal. De la sorte, il serait disponible pour l'esclavage. Le *Code Noir* traduit bien ces deux idées : en premier lieu, le Noir aurait socialement une proximité avec l'animal voire avec un objet, en l'occurrence, une valeur mobilière (*Le Code Noir* : 182). En second lieu, la figure du Noir est perçue comme étant une créature humaine susceptible de recevoir le salut par le baptême (*Le Code Noir* : 94), même si, à l'aube de la Révolution française, ces deux idées seront progressivement mises à mal.

Ces prises de position marquent la vision du monde social de chaque agent autour de la représentation de la figure du Noir comme résultat de la transgression morale ; elles correspondent aussi à la recomposition d'un champ idéologique bousculé par l'ascension intellectuelle d'agents issus des sociétés sous domination impériale, souvent des esclaves affranchis vivant en Europe. Et parmi lesquels Olaudah Equiano et un peu plus tard Mary Prince. Grâce à cet avènement, le débat est porté sur la redéfinition et la perception du Noir, ici, confondue à la violence symbolique et physique de l'esclavage. La constitution de contre-figures du mal, alors devenues des figures du malheur répond en quelque sorte à ce mythe de la malédiction de Cham transposée dans les récits de William Snelgrave, de Gabriel Mailhol et dans une moindre mesure de Hegel dans le contexte du commerce triangulaire. C'est ce dernier qui va favoriser la production d'un embryon de ce que sera la diaspora des Afro-descendants dans le monde entier doté d'un questionnement singulier. C'est dans cet environnement époqual que le discours de ces agents émerge et répond à la problématique commune à toutes les prises de position dans le champ de production idéologique qui, d'une part, permettent de structurer les positions de chaque agent et, d'autre part, d'assigner à leur discours des places dans le champ des débats, comme c'est le cas avec Snelgrave.

Le capitaine William Snelgrave, exemple archétypal du négrier de cette époque, peut servir de point d'appui pour comprendre le discours négrier, à la base de la construction de la figure du mal au XVIII^e siècle. Selon le profil général, un négrier peut occuper un comptoir, avoir une grande propriété ou un hôtel particulier à proximité d'un port comme Nantes, Bristol, Bordeaux et bien d'autres encore. Il est mêlé à toutes sortes d'activités lucratives (THOMAS, H., 2006 : 303) outre la traite des esclaves en association ou non avec d'autres négriers, on peut citer également la banque et l'assurance, le commerce ; il peut avoir été un ancien capitaine de bateau comme Snelgrave. Ce dernier a vécu entre 1702 et 1760. Il a travaillé pour différents propriétaires, a navigué vers la Guinée. Après la signature du Traité d'Utrecht (1713), il a pu se lancer dans le commerce des esclaves et de l'ivoire jusqu'alors très contrôlé par la péninsule ibérique. En 1734, il fait publier son *Journal d'un négrier* en Angleterre et à Amsterdam. C'est dans cette production que l'on retrouve retraduite la position négrière qu'il occupe dans l'espace social et en cela, sa perception du réel africain rejoint en quelque sorte celle de son époque sans en être un simple reflet, du fait qu'elle est retraduite dans sa logique singulière.

Face aux discours négriers, ici représentés par Snelgrave, émergent dans l'espace public des contre-discours ou contre-figurations du mal dont l'une des bases demeure la malédiction de Cham. En l'occurrence, dans le *Philosophe nègre et les secrets des Grecs* (1764), Gabriel Mailhol (1725—1791), secrétaire du commandeur de Fleury, parodie certes le *Candide* de Voltaire à travers l'utilisation différente qu'il propose de la figure du Noir. De plus, il retraduit littérairement le mythe du bon sauvage à travers lequel il porte un regard critique sur une certaine vision européenne du monde. Cette démarche discursive est reprise et retravaillée par des esclaves affranchis comme Olaudah Equiano né en 1745 au Nigéria et qui participera aux mouvements abolitionnistes à Londres après avoir arraché sa liberté, de même que Mary Prince au début du XIX^e siècle avec son récit tiré des propos recueillis par Thomas Pringle, secrétaire de la Société abolitionniste ; de la sorte, Mary Prince répond à Snelgrave et à sa figuration d'un Noir qui transgresse la morale, parce qu'elle se livrerait à des sacrifices humains ou à du cannibalisme comme il apparaît dans son *Journal d'un négrier*.

Violence, figuration et contre-figuration du mal

Dans cette relation de voyage d'un négrier, la figure du Noir y est perçue à travers le prisme de la violence comme condition de l'expérience relative à l'Afrique. La violence qui s'y déroule concernerait avant tout les Africains eux-mêmes. Ces derniers s'adonneraient aux sacrifices des esclaves. Et l'explication en est largement culturalisée, car pour Snelgrave, ils relèvent d'une cruauté inhumaine ; de la sorte, il y aurait transgression de la morale revendiquée par le christianisme européen. Plus concrètement, après le sacrifice d'un captif de guerre, Snelgrave s'en indigne auprès d'un autochtone et il rapporte qu'il lui a été répondu que cette pratique relevait de la coutume. Et lui de s'en offenser alors en faisant « observer que la grande loi des Blancs et des Noirs, et de toutes les créatures raisonnables, était de ne faire aux autres que ce que chacun voudrait qu'il lui fût fait » (SNELGRAVE, W., 2008 : 86).

Plus loin, Snelgrave rapportera son étonnement à un colonel de l'armée :

Entre autres choses, je lui dis « que j'étais étonné qu'ils sacrifiasent tant de gens, dont ils auraient pu tirer un profit considérable, s'ils avaient voulu les vendre.

SNELGRAVE, W., 2008 : 86

Contradiction par rapport au « commandement de Dieu » qu'avait invoqué Snelgrave lui-même ? Car il signifierait que le capitaine aurait voulu lui aussi

être capturé puis vendu, puisqu'il le fit lui-même avec les Africains. Contradiction apparente dans la mesure où l'esclavage y est perçu comme la délivrance d'une plus grande souffrance qu'est la mort et la promesse d'une vie meilleure pour les esclaves.

C'est encore ce mal intrinsèque à la coutume africaine qu'évoque aussi Gabriel Mailhol. Il prend la forme de la « figure du mal » car la guerre interne aux Africains ne serait qu'un prétexte pour réduire en esclavage certains de leur semblable. À ce sujet, le narrateur de Mailhol s'arrête sur un point, celui portant sur la déclaration de guerre de deux souverains, le père de Tintillo nommé Mauritan, et son rival Felipe qui vont se combattre pour une histoire de lion tué, mais cette violence n'est qu'une modalité parmi tant d'autres pour se fournir en esclaves chez les vaincus. C'est dans ce contexte de guerre que le groupe de Tintillo se régale de la chair de deux Européens, « mangés dans un festin, qu'il [Mauritan] fit donner aux principaux bourgeois de Mitombo » (MAILHOL, G., 2008 : 19—20). Un cannibalisme qui va rejoindre la représentation préconstruite de l'Afrique de Mailhol à travers la figure du Noir donc du mal qu'il donne à voir dans sa fiction.

Si cette violence profonde à des traits arbitraires et une cruauté sans borne, ce qui configure en même temps la figure du mal à travers les dits de Tintillo africain lui-même, elle s'étend aussi à des actes barbares amenés par la guerre interne aux Africains. Après la victoire de Mauritan contre Felipe, les soldats du premier se livrent à des actes de barbaries dont des égorgements et la mise en esclavage des vaincus, mais « les blessés furent abandonnés, comme de raison. On les priva seulement de leurs crânes, pour en couvrir et parer nos têtes » (MAILHOL, G., 2008 : 23). C'est donc par la bouche même de Tintillo, africain de son état, qu'est confirmée la figure du sauvage, exotique et sensationnel pour les salons parisiens, mais en même temps, figure du mal, à défaut d'être celle du malheur, plus tard. Le passage de la figure du mal à celle du malheur est facilité par la science que Tintillo a acquise après avoir été instruit par le français Bellefont. Celui-ci délivre Tintillo « d'une infinité de préjugés qui dirigent les démarches des Nègres, et tyrannisent leur raison » (MAILHOL, G., 2008 : 32). C'est l'acquisition de la connaissance dite européenne qui fera de Tintillo, non plus la figure du mal, mais du malheur, lorsqu'il sera réduit en esclavage par ses semblables d'abord, avant d'être acheté par un négrier européen. Ainsi la source de son malheur vient de ses compatriotes, d'une violence interne à leur coutume comme le souligne Snelgrave dans sa production.

De plus, cette violence profonde que l'auteur du *Journal d'un négrier* attribue à la coutume, il croit la retrouver dans une forme de barbarie intrinsèque. Lorsqu'on veut lui vendre deux esclaves féminines, une âgée et une autre plus jeune, le capitaine refuse de les posséder, car la plus âgée serait inapte au travail. Il apprendra plus tard qu'elles auraient été jetées à la mer, qu'elles auraient été dévorées par les requins. Dès lors, Snelgrave se saisit de cet exemple pour

attribuer ce sort à une barbarie profonde des peuples d'Afrique (Snelgrave, W., 2008 : 121), barbarie qui ne concernerait pas les Blancs comme il le dit à l'interprète qui vient de lui apprendre le sort qui a été réservé aux deux femmes en parlant de « barbarie de ces peuples cruels » (Snelgrave, W., 2008 : 121). Cette expérience de la cruauté narrée par Snelgrave, la cruauté africaine est d'autant plus pathétique que les Africains réduisent en esclavage tous les captifs de guerre, comme il le rappelle bien :

Ç'a été une coutume établie parmi les Nègres, de temps immémorial, et qui subsiste encore chez eux aujourd'hui, de rendre esclaves tous les captifs qu'ils font à la guerre.

Snelgrave, W., 2008 : 157

Le remède à cette violence interne à l'Afrique est l'esclavage que Snelgrave perçoit comme un bien être possible (Snelgrave, W., 2008 : 159).

C'est ainsi qu'il résout la contradiction apparente entre préconiser le commandement de Dieu pour s'indigner des sacrifices humains et de l'autre côté rendre esclave des êtres humains ; du point de vue négrier, la transgression « morale » ne se trouve pas dans la réduction en esclavage, mais bien dans le sacrifice humain, mal africain par excellence, qui n'apporterait aucun profit, alors que la mise en esclavage aurait un double avantage pour les captifs principalement. Autrement dit, pour extraire les victimes africaines de la barbarie culturelle, consubstantielle aux coutumes de ces mêmes peuples, leur esclavagisation demeure le seul remède possible ; cette démarche permettrait indubitablement de préserver les captifs de la violence interne. De plus, dans les colonies, « ils y mènent une vie plus douce et plus commode qu'ils n'avaient jamais fait dans leur propre pays » (Snelgrave, W., 2008 : 160). Sans oublier qu'il s'agit d'un avantage considérable pour l'économie de la nation anglaise (Snelgrave, W., 2008 : 159). *In fine*, Snelgrave voit dans la traite « un mélange de bien et de mal » (Snelgrave, W., 2008 : 160), un jugement qui sera appliqué plus tard à la colonisation pour laquelle l'on parlera aussi d'aspects positifs et négatifs.

On peut indiquer que cette perception retraduit bien la représentation que se fait Snelgrave de l'esclave et de l'Afrique, fondée sur une violence interne. Si cette perception bien inscrite dans son *habitus* sera remise en cause plus tard par Mary Prince qui, par son témoignage, va contrecarrer le point de vue négrier, en soulignant davantage la violence des colons à l'encontre des esclaves, il n'en demeure pas moins que Snelgrave trouve en Mailhol un allier ambivalent. En ce sens que l'auteur du *Philosophe nègre* fait dire à son personnel littéraire que l'esclavage délivre les Africains des guerres internes qui leur sont propres, qu'il épargne des vies, dès lors toute révolte contre ce système serait un mal dans la mesure où l'esclave a une dette envers son maître qui l'a délivré de la mort.

Cette violence s'exerce d'abord sur sa propre personne, on le sait désormais, à travers son internalisation et puis à travers ses manifestations physiques, notamment chez sa maîtresse qui l'a toujours battue et dont les souvenirs demeurent encore vivaces. C'est pourquoi Mary Prince dit ironiquement que sa maîtresse lui a appris beaucoup de choses, outre à bien faire le ménage, elle lui a appris aussi à distinguer les différents coups de chicotte, car c'était « une femme épouvantable et une maîtresse brutale avec ses esclaves » (MARY PRINCE, 2000 : 21—22). Outre elle-même qui est battue à volonté par sa maîtresse, l'ancienne esclave antillaise va relater le récit des mauvais traitements subis par d'autres semblables de la même plantation qu'elle, parmi eux, une esclave enceinte qui a été violentée par le buckra (MARY PRINCE, 2000 : 23) des lieux. Par ce récit, l'esclavagiste acquiert une dimension maléfique, parce qu'il transgresse la dignité humaine en déshumanisant les esclaves ; c'est ainsi que l'on peut comprendre cette remarque de Mary Prince :

Vraiment les *Buckras* qui possèdent des esclaves croient les Noirs privés de sentiment comme le bétail ! Pourtant mon cœur me dit qu'il en va tout autrement.

MARY PRINCE, 2000 : 37

Dans le même registre du « mal », le fils du nouveau maître de Mary, Dickey, l'incarne aussi bien que son père, une dimension maléfique présentée comme un héritage de son père car il a tué un vieil esclave par cruauté gratuite (MARY PRINCE, 2000 : 33).

Cette mise en avant de la violence externe, c'est-à-dire celle des esclavagistes, qui contredit l'opinion de Snelgrave que nous avons déjà mentionnée, va appuyer toute sa légitimité sur la notion d'authenticité, comprise comme une familiarité et une projection identificatrice dans l'expérience ; autrement dit Mary Prince retravaille l'idée de « pacte » traditionnel (LEJEUNE, Ph., 2000 : 5), du fait que son écriture autobiographique est avant tout basée sur la valorisation d'une expérience concrète qui crée ce rapport de proximité avec soi-même et un monde en partie hostile. Cette authenticité revendiquée va mettre en relief le vécu, le caractère vrai de son histoire comme l'explique en partie le titre même la « véridique histoire ».

Oh, les horreurs de l'esclavage, et comme j'ai mal quand j'y pense ! Mais il me faut dire la vérité à ce sujet et j'estime de mon devoir de raconter ce que j'ai vu de mes yeux parce que peu de gens en Angleterre savent ce qu'il en est de l'esclavage. J'ai été esclave, j'ai ressenti ce que ressent un esclave et je sais ce qu'un esclave sait.

MARY PRINCE, 2000 : 32

Tout comme elle insiste plus loin sur la même proposition, battant en brèche la position paradigmatique représentée par Snelgrave et les négriers. C'est

pourquoi elle termine par une note sur le désir de liberté des esclaves (MARY PRINCE, 2000 : 55) ce qu'avait aussi souligné Olaudah Equiano en proposant une autre vision de l'esclave grâce à la préfiguration, c'est-à-dire à l'histoire de ses origines. C'est par ce biais qu'il entre en confrontation avec Snelgrave, cas paradigmatique du discours négrier comme on l'a déjà indiqué et qui se trouve ici combattue par un renversement de la figure du mal en figure du malheur ou contre-figure du mal.

Le caractère positif et négatif de l'esclavage sera très contesté par Olaudah Equiano à travers le développement de son contre-discours à l'injonction négrière d'une figure du mal. Dans un premier temps, le discours en question porte plus généralement sur l'Afrique et ses coutumes. L'auteur de *Ma Véridique histoire* y voit la preuve de l'existence d'une civilisation respectable, à l'inverse de William Snelgrave. En conséquence, Equiano va la décliner en sous-unités comme l'expérience de la circoncision, les offrandes et les sacrifices, alors comparées aux coutumes juives.

Nous pratiquons la circoncision comme les Juifs, et faisons des sacrifices et des fêtes à cette occasion, de même qu'ils le faisaient. Toujours à leur exemple, nous nommions nos enfants à partir d'un événement, d'une circonstance ou encore d'une prémonition évoquée au moment de leur naissance. On me nomma Olaudah, ce qui signifie dans notre langue vicissitude ou encore fortune, ou celui qui est favorisé et qui a une voix forte et une élocution soignée.

EQUIANO, O., 2008 : 78

L'attribution d'une cohérence en référence à ce qui est proximal ou connu (les traditions dites juives) des Européens à partir de quoi Equiano traite de la coutume qui fait partie du monde distal ou éloigné (les traditions dites africaines), il prend un exemple alors intermédiaire parce que connu et inconnu à la fois, à savoir son nom dont il explique la signification. De cette manière, il se positionne contre le discours d'un Hegel dont les fondements sont communs à celles de Snelgrave qui ne voit précisément rien de cohérent dans les coutumes africaines. De plus, les Africains, qu'Hegel appelle les « Nègres », n'auraient pas non plus de sentiment d'une quelconque divinité, car le « nègre représente l'homme naturel dans sa sauvagerie et sa pétulance ; il faut faire abstraction de tout respect et de toute moralité, de ce que l'on nomme sentiment, si on veut bien le comprendre » (HEGEL, G.W.F., 1963 : 77).

On peut alors comprendre l'insistance d'Equiano sur l'existence d'une religion et d'un savoir proprement africain face à l'ignorance massivement partagé dans la communauté savante, dont le discours d'Hegel est le paroxysme. De la sorte, l'ancien esclave va insister sur l'existence de lieu de culte, manifestation de révérence à une divinité, ainsi que l'existence par la même occasion de savants, ce qui contredit Hegel d'une certaine manière et Mailhol dans une moindre me-

sure, du fait que ce dernier faisait de la philosophie l'apanage de l'Europe, même si celle-ci pouvait bien la transmettre au Noir.

Bien qu'aucun édifice ne fût consacré au culte public, nous avions des prêtres et des sorciers ou sages. Je ne sais plus s'ils effectuaient différentes fonctions ou si c'étaient les mêmes personnes qui les accomplissaient, en tout cas, les gens leur témoignaient un grand respect. Ils évaluaient le temps chez nous et prédisaient les événements, et comme leurs noms l'indiquaient, nous les appelions Ah-affoe-way-cah, ce qui signifie calculateurs ou hommes annuels, notre année s'appelant Ah-affoe.

EQUIANO, O., 2008 : 79

Le contre-discours d'Equiano porte aussi singulièrement sur les captifs esclaves en Afrique auxquels il attribue les mêmes conditions que les libres, contrairement à ce qu'indiquait Snelgrave. Ainsi Equiano dresse un contre-portrait sur les captifs faits esclaves dont le sort diffère totalement de ce que le discours de la domination pourrait laisser penser :

Les captifs étaient départis selon les mérites des guerriers. Ceux d'entre eux qui n'étaient ni vendus ni rachetés restaient chez nous en qualité d'esclaves. Mais quelle différence entre leur condition et celle des esclaves des Indes-Occidentales ! Chez nous, ils ne fournissent pas plus de travail que les autres membres de la communauté, ni plus que leur maître ; leur alimentation, leur habillement et leurs logements étaient presque similaires aux leurs (excepté qu'ils n'étaient pas autorisés à manger avec ceux qui étaient nés libres) ; presque aucune autre différence ne les distinguait, hormis l'importance suprême du chef de famille dans notre communauté, et l'autorité qu'il exerçait au sein de son foyer, en tant que tel. Certains de ces esclaves possèdent eux-mêmes des esclaves sous leur autorité, qui leur appartiennent et sont assujettis à leur propre usage.

EQUIANO, O., 2008 : 76

De cette manière, l'esclave affranchi se dissocie de Snelgrave et dans une moindre mesure de Hegel qui ne lira sans doute pas cette autobiographie qui pourtant lui est largement antérieure. Il prétendra donc que les Africains n'ont aucun respect de la vie humaine comme leur comportement à l'égard de leur semblable le démontrerait :

Ce qui caractérise le mépris du nègre pour l'homme, ce n'est point tant le mépris de la mort que le peu de valeur attaché à la vie. C'est à ce peu de cas de la vie qu'il faut attribuer le grand courage des nègres, que soutient une immense force physique, courage qui fait que dans les guerres contre les Européens, ils tombent par milliers sous le feu. La vie en effet n'a de la valeur que là où elle a pour fin quelque chose de digne.

HEGEL, G.W.F., 1963 : 78

Ce manque de respect de la dignité humaine que se représente Hegel, et avant lui le Voltaire de l'*Essai sur les mœurs* (VOLTAIRE, 1805 : 187), lui permet de construire une figure du mal en retournant la violence aux Africains eux-mêmes. Mais, chez Equiano, qui va à l'encontre de cette idée, la violence va désormais concerner le sort fait aux esclaves. Elle a trait au maintien de l'esclave africain dans l'ignorance, comme il l'indique dans un questionnement quelque peu ironique, ce qui expliquerait son « infériorité ».

N'y a-t-il pas assez de causes auxquelles on peut attribuer l'infériorité apparente d'un Africain, sans limiter la bonté de Dieu, et en supposant qu'Il s'abstint d'imprimer l'intelligence sur sa propre image assurément, parce qu'elle aurait été « sculptée en ébène » ? Cela ne peut-il pas être naturellement imputé à leur situation ? Lorsqu'ils arrivent parmi les Européens, ils ignorent la langue de ces derniers, leur religion, leurs us et coutumes. Des efforts sont-ils effectués pour leur enseigner ces valeurs ? Les traite-t-on comme des hommes ? L'esclavage même ne réduit-il pas la pensée, et n'éteint-il pas tous ses feux ainsi que tout sentiment noble ?

HEGEL, G.W.F., 1963 : 83

Si, dans ce propos, Equiano accepte clairement les normes mêmes établies par la colonialité du pouvoir, par le fait qu'il considère universelles et comme allant de soi « les valeurs » des Européens à travers l'apprentissage de leur langue, leur religion, leurs us et coutumes, il n'en demeure pas moins qu'il tente de dédramatiser la figure de l'esclave africain en expliquant son état par une situation elle-même avilissante et hostile au développement de la pensée, là où Snelgrave parlait d'une situation salvatrice pour l'esclave. Or c'est cette colonialité qui agit sur l'identité de l'esclave. Et celui-ci se trouve contraint d'adopter une nouvelle nomination. C'est le cas pour Equiano auquel on impose par la violence le nom de Gustavus Vassa, symbole de la colonialité du pouvoir.

[...] mon capitaine et maître me nomma Gustavus Vassa. À ce moment-là, je commençais à le comprendre un peu, et refusais d'être appelé ainsi, et lui dis autant que je pus que je préférerais être appelé Jacob ; mais il dit que je ne devrais pas, et continua de m'appeler Gustavus ; et lorsque je refusais de répondre à mon nouveau nom, ce que je fis au début, cela me valut plus d'une gifle ; si bien que je m'y soumis finalement, et c'est par ce nom que je suis connu depuis.

EQUIANO, O., 2008 : 110—111

Cette perte de l'identité nominale qui, bien plus tard, sera aussi au cœur du discours poétique d'Aimé Césaire (MALELA, B.B., 2009 : 100—101) pour ne prendre que cet exemple, s'accompagne d'une internalisation de la violence par l'identification à la culture du dominant (religion chrétienne, apprentissage de l'anglais, etc.) (HEGEL, G.W.F., 1963 : 129). Mary Prince, une esclave jamais

affranchie, mais ayant acquis sa liberté grâce à sa présence en Angleterre, en racontant son histoire l'on découvre qu'après avoir été revendue à des nouveaux propriétaires, sa mère lui recommande « de garder courage et d'accomplir notre devoir envers nos nouveaux maîtres » (MARY PRINCE, 2000 : 18).

Le statut littéraire de la figure du mal et du malheur

| Violence | Snelgrave | Mailhol | Mary Prince | Equiano |
|----------|--|--|---|--|
| Interne | Écart moral : cruauté inhumaine (sacrifice...) | | | |
| | Coutume = négative : barbarie intrinsèque, cruauté | Coutume = négative : mal = malheur (savoir européen) | | Coutume = positive (circoncision, offrandes, sacrifices, religion, savoir) |
| | Remède : esclavage (Bien) | Remède : esclavage (moindre mal) | | Remède : liberté |
| Externe | | | Mauvais traitements contre les esclaves (chicotte...) | |
| | | | Renversement de la figure du Noir (malheur) = figure du Buckra (barbarie) | |
| | | | Intériorisation de la norme de la domination | Intériorisation de la norme de la domination |
| Figures | Figure de la transgression morale : MAL NOIR | Figure du MALHEUR | | |

Si, comme on vient d'essayer de l'esquisser, l'évocation de figures de proximité se fait à travers celle de l'esclave noir, alors perçu tantôt comme une figure du mal (Snelgrave et plus tard Hegel) tantôt comme une figure du malheur (Mailhol, Mary Prince et Equiano), on a surtout déterminé qu'elle résultait d'un imaginaire lointain.

Celui-ci a été façonné par ce que nous avons appelé la colonialité du pouvoir, c'est-à-dire l'aliénation incorporée aussi bien par les dominants que les dominés eux-mêmes. De la sorte, la figure de l'esclave va être modifiée et va, par la même occasion, se complexifier dans le contexte d'expansion européenne. Parallèlement à celui-ci, se dégage le mythe de la malédiction de Cham sur lequel se forme une perception négative de la couleur noire, symbole de l'esclavage et de la figure du mal comme il apparaissait chez Snelgrave. À partir de là, la vision du monde sera imprégnée de cette figure négative, résultat d'une transgression morale et

originelle, et va marquer les prises de position des agents. C'est pourquoi, le profil de l'esclave varie selon les agents, puisqu'il acquiert une dimension du mal ou du malheur, ce qui nous amène à interroger son statut.

Par cette double perspective (mal et malheur), ces auteurs tentent de mettre en évidence le réel constitutif de leur rapport à l'esclavage et à l'Africain (confondu avec la figure du Noir) en particulier. À partir de là, leur perception du Noir met au jour une réflexion sur la fonction du malheur dans les processus de légitimation culturelle, même si elles ont beaucoup varié dans la pratique littéraire. On peut alors comprendre que le mal et le malheur auctoral peuvent relever d'un enjeu idéologique (BRISSETTE, P., 2005 : 20), en ce sens qu'ils désignent une posture de création qui « participe de la fiction » (BRISSETTE, P., 2005 : 23), ce qui est davantage le cas chez Mailhol, Equiano et Mary Prince.

Si, en l'occurrence, chez Snelgrave, Mailhol, Mary Prince et Equiano, la malédiction littéraire concerne davantage une sorte de transgression morale, elle signifie aussi la « pauvreté aucturale » (BRISSETTE, P., 2005 : 27) qui peut devenir un gage de rétribution symbolique comme la figure d'Equiano et Mary Prince peuvent l'incarner du fait qu'il s'agit d'anciens esclaves. Dans cette perspective, l'on peut dire que la malédiction littéraire demeure une vision enracinée dans l'imaginaire, et ce à travers les récits d'esclaves notamment. Il s'y décline en une pluralité de *topoi* dont on peut retenir la violence interne aux Africains (Snelgrave et Mailhol) et la violence externe aux Africains (Mary Prince et Equiano). La topique de la violence, en effet, forte d'une axiologie négative (interne) et positive (externe), permet d'expliquer la propension à la production littéraire et autobiographique chez les agents précités. Négative, elle l'est entre autres dans les discours négriers qui la perçoivent comme étant à l'origine de la barbarie supposée intrinsèquement africaine et dont le remède demeurerait l'esclavage, un bienfait qui délivrerait du mal ; positive, elle l'est dans les discours des esclaves affranchis qui y voient là l'origine de leur malheur dont la délivrance demeure la liberté générale par l'abolition de l'esclavage. Bref la violence apparaît tantôt comme une malédiction tantôt comme un bienfait.

En guise de conclusion

C'est dans ce contexte également que la malédiction littéraire apparaît comme un enjeu de légitimation culturelle et idéologique, ce qui nous fait dire que l'évocation de figures de proximité comme celles de l'esclave noir permet à ces auteurs de prendre position sur la thématique du mal, dont l'une des caractéristiques est la violence symbolique et physique inhérente à l'esclavage. La constitution de contre-figures du mal, alors devenues des figures du malheur,

leur permet encore de redonner du relief au débat sur les rapports à soi, aux autres et au monde.

De cette manière, à travers la figure du Mal, la notion de configuration occupe une place importante dans l'ensemble de ces récits d'esclaves et apparaît comme un écart déterminant dont on a déjà parlé, en ce sens que la thématique des transgressions morales peut être envisagée à partir d'autres possibles, en l'occurrence, à partir de ces récits. Ils se révèlent être des coupures ou incisions dans la réalité complexe de l'esclavage dont la présentation de Snelgrave, Mailhol, Equiano et Mary Prince ne sont plus que des aspects ; ce qui nous fait dire que ces quatre auteurs sont « configureurs de monde », en ce sens qu'ils configurent cette malédiction. C'est là que la fiction révèle toute son importance car elle parvient à faire voir les détails des configurations au niveau de la proximité, comme on a essayé de l'esquisser dans ce propos, d'où l'idée de figures de proximité.

Bibliographie

- BARAKA, Amiri, 2007: *Somebody blew up America & Other poems*. Philipsburg, House of Nehesi Publishers.
- BRISSETTE, Pascal, 2005 : *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius ».
- COHEN, William B., 1981 : *Français et Africains : les Noirs dans le regard des Blancs : 1530—1880*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires ».
- EQUIANO, Olaudah, 2008 : *Ma véridique histoire*. Présenté et annoté par Régine MFOUMOU-ARTHUR. Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé ».
- GROSFUGUEL, Ramon, 2006 : « Les implications des altérités épistémiques dans la redéfinition du capitalisme global : transmodernité, pensée frontalière et colonialité globale ». *Multitudes* 2006, 26, pp. 62—63.
- HEGEL, G.W.F., 1963 : *Leçons sur la philosophie de l'histoire*. Traduction par J. GIBELIN. Paris, J. Vrin.
- L'École biblique de Jérusalem, dir., 1979 : *La Bible de Jérusalem avec guide de lecture*. La Sainte Bible, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem. Paris, CERF-Desclée De Brouwer, 1979.
- LAZARUS, Neil, dir., 2006 : *Penser le postcolonial : une introduction critique*. Paris, Éditions Amsterdam.
- LEJEUNE, Philippe, 1996 : *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- « Les Européens des Lumières face aux indigènes. Image et textualité », dossier dirigé par Monique MOSER-VERREY. *Études littéraires*, vol. 37 n° 3, Université Laval, 2006.
- MAILHOL, Gabriel, 2008 : *Le Philosophe nègre et les secrets des Grecs. Ouvrage trop nécessaire en deux parties*. Présentation de Romuald FONKOUA. Paris, L'Harmattan, « Autrement même ».
- MALELA, Buata B., 2008 : *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920—1960) : stratégies et postures identitaires*. Paris, Karthala, « Lettres du Sud ».

- MALELA, Buata B., 2009 : *Aimé Césaire. Le fil et la trame : critique et figuration de la colonialité du pouvoir*. Paris, Anibwe.
- MARY PRINCE, 2000 : *La véritable histoire de Mary Prince, esclave antillaise. Racontée par elle-même*. Récit commenté par Daniel MARAGNÈS. Paris, Albin Michel, « Histoire à deux voix ».
- SALA-MOLINS, Louis, 2003 : *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*. Paris, PUF, « Quadrige ».
- SNELGRAVE, William, 2008 : *Journal d'un négrier au XVIII^e siècle. Nouvelle relation de quelques endroits de Guinée et du commerce d'esclaves qu'on y fait (1704—1734)*. Introduction et notes par Pierre GIBERT S.J. Paris, Gallimard, « Témoins-Gallimard ».
- THOMAS, Hugh, 2006 : *La Traite des Noirs. 1440—1870*. Paris, Robert Laffont, « Bouquins ».
- WESSELING, Henri, 2009 : *Les empires coloniaux européens. 1815—1919*. Traduit du néerlandais par Patrick GRILLI. Paris, Gallimard, « Folio Histoire ».

Note bio-bibliographique

Buata B. Malela, comparatiste et historien des intellectuels de la diaspora afro-antillaise. Il s'intéresse aux lettres francophones d'Afrique, des Caraïbes et d'Europe, à la théorie de la littérature (sociologie de la littérature, études postcoloniales, relation entre philosophie et littérature) et aux relations entre art musical, médiation médiatique et littérature. B. Malela est l'auteur de deux monographies consacrées aux *Écrivains afro-antillais à Paris (1920—1960). Stratégies et postures identitaires* (Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2008) ; et à *Aimé Césaire. Le fil et la trame : critique et figurations de la colonialité du pouvoir* (Paris, Anibwe, 2009).

EDIT BORS

Université Catholique Pázmány Péter de Piliscsaba

Récits d'Alceste : une approche (inter)textuelle

ABSTRACT: This paper is concerned with the relationship between different texts dealing with misanthropy; more precisely, it examines the manifestations of rewritten forms of the story of Molière's *Alceste*, by revealing the moral ambiguities inscribed in this character. The selected prose — Rousseau's *Rêveries du promeneur solitaire*, Gide's *L'Immoraliste*, Huysmans's *A rebours*, Maupassant's *Un cas de divorce*, Kafka's *Le terrier* and *Le départ* — is the focus of this (inter)textual analysis concentrating on text-formatting tools that exhibit special narrative features in the structure of the discussed texts. It is argued that different manifestations of misanthropy — represented by the Natural Man, the Artificial Man and the Absurd Man — are closely connected with textual characteristics.

KEY WORDS: Intertextuality, misanthropy, the Natural Man, the Artificial Man, the Absurd Man.

Introduction

«Trahi de toutes parts, accablé d'injustices, / Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices, / Et chercher sur la terre un endroit écarté / Où d'être homme d'honneur on ait la liberté» (MOLIÈRE, 1985 : 319). C'est sur ses mots qu'Alceste, l'ancêtre des misanthropes, refusant les vices de la société, sort de scène. Les récits d'Alceste, qui, dans les siècles futurs ressuscitent le héros et tout en s'inspirant de son histoire transforment son destin, du point de vue de leur structure profonde, se construisent selon le même schéma : on présente un brave homme qui se distingue de son entourage surtout par sa sensibilité. Le héros est non seulement incapable de s'adapter à son milieu, mais il éprouve de la répugnance pour tout ce qui l'entoure. L'affrontement au mal aboutit à une série de conflits qui poussent finalement le héros à changer de milieu et à choisir

l'exil au cours duquel il quitte provisoirement ou définitivement — comme le dit Alceste — le « gouffre » pour trouver un « endroit écarté ».

Dans ce qui suit, nous nous proposerons d'examiner si le dépassement des règles sociales (vivre en dehors du monde, rompre les contacts humains, inventer son propre univers, etc.) est un moyen efficace pour atteindre la plénitude de l'être ou ces tentatives sont vouées à l'échec. Nous allons présenter trois parcours à partir des *Rêveries* de Rousseau, de *l'Immoraliste* de Gide qui représentent tous les deux — selon l'expression de Starobinski — l'Homme de la Nature, ensuite nous allons comparer *l'À rebours* de Huysmans et *Un cas de divorce* de Maupassant qui illustrent l'Homme de l'Artifice et, pour terminer, nous allons démontrer l'absurdité de la misanthropie chez Franz Kafka à partir de deux récits — *Le terrier* et *Le départ* — dont les héros anonymes incarnent l'Homme de l'Absurde. Nous postulons également que ces récits correspondent — sur le plan textuel — à des configurations globales et locales particulières.

Éléments de méthodologie

Le « cas » Alceste

La réécriture, volontaire ou non, de ce personnage comique et mélancolique à la fois s'explique surtout par sa complexité. Alors que les précurseurs antiques — *Le Dyskolos* de Ménandre ou *Timon, le misanthrope* de Lucien — représentent uniquement des types dont le côté comique s'observe grâce à certains traits de surface (cf. BERGSON, H., 1983), tels que l'hostilité, la grossièreté ou la rudesse qui ne touchent pas la profondeur de la personnalité, l'interprétation d'Alceste peut prêter à l'équivoque : bien qu'il incarne un type particulier, celui du Misanthrope, — il n'est pas exempt des traits qui sont dignes de compassion. Même si la rigidité de ses principes et l'incompatibilité de ses mœurs avec la société (cf. BERGSON, H., 1983) nous font rire, les conflits intérieurs qui le tourmentent, nous font pitié. A tout cela s'ajoute que même le premier titre, *L'Atrabilaire amoureux*, abandonné plus tard au profit du *Misanthrope*, et basé sur une définition psychophysiological¹, renvoie clairement au caractère mélancolique de ce personnage provoquant chez le lecteur un sourire plutôt doux-amer :

« Cette marotte se double d'un attachement passionnel à Célimène qui certes le contredit ; mais le chimérique espoir qu'elle puisse l'aimer d'une façon com-

¹ Le terme *melancholia* au sens médical désigne un déséquilibre physiologique, un excès de bile noire, un malaise psychique, une tristesse et une crainte sans motif, alors qu'au sens métaphorique, il correspond à un état de dépression, de repli sur soi, d'absence au monde (cf. DAN-DREY, P., 1992).

patible avec les exigences impératives de sa marotte est dès le lever du rideau assombri par l'inquiétude, la certitude même, que son cœur choisit ce que son esprit réproûve. Cette conscience malheureuse de la fatalité tragique de sa passion lui évite le ridicule, par exemple, de se supposer béatement seul aimé de Célémène ; son intuition douloureuse qu'elle le trahit et son acceptation de justifications qu'elle lui offre — ou ne lui offre pas — provoquent chez le spectateur un sourire doux-amer [...]» (DANDREY, P., 1992 : 349).

Les gens à marotte (cf. DANDREY, P., 1992) dont Alceste est l'un des représentants les plus magnifiques², ont tendance à tout ramener à leur moi et à se laisser emporter par des idées fixes, des images trompeuses qui déforment aussi bien leur esprit, leur âme que la perception qu'ils se font de la réalité : « Les uns, les chimériques, se trompent plutôt dans leur représentation d'eux-mêmes ; les autres, c'est là leur marotte, s'égarer davantage dans leur représentation du monde » (DANDREY, P., 1992 : 359).

Bref, de ces deux lectures parallèles — rire et plaindre — c'est cette deuxième qui l'a emporté dans les siècles futurs : les récits d'Alceste que nous nous proposerons d'examiner, accentuent donc le caractère individuel et mélancolique de ce personnage.

Intertextualité ou ré(é)criture ?

En choisissant la notion d'intertextualité comme méthode d'analyse, on se heurte à un grand nombre de questions, notamment à celle de la nature du renvoi intertextuel et à la compétence culturelle du récepteur. La définition large de l'intertextualité comme « croisement de textes » entraîne un flou conceptuel (cf. GIGNOUX, A.-C., 2006) que l'on remarque dans les études intertextuelles. Il ne suffit que de citer la notion de transtextualité de G. GENETTE (1982), notamment le terme d'hyperintertextualité (la notion d'intertextualité étant réservée à la présence effective d'un texte dans un autre), ou la position théorique de Riffaterre qui définit l'intertexte comme la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. La notion d'intertextualité est remplacée aussi par les concepts de réécriture ou récriture (cf. GIGNOUX, A.-C., 2006) : la première paraît être exploitée par la critique génétique, tandis que la deuxième présuppose la volonté manifeste d'un auteur de récrire le livre d'autrui ou de récrire un de ses propres livres déjà publiés. L'intertextualité comme la réécriture ont en commun d'accorder une place primordiale à la réception. Dans cette optique, l'intertextualité reste souvent aléatoire : elle dépend de la compétence culturelle de chaque lecteur qui peut ne pas la percevoir ou la projeter dans le texte lu.

² Ce personnage est attaché non à une valeur particulière, mais à la défense de toutes, plus particulièrement à celles de la sincérité et de la vertu (cf. DANDREY, P., 1992).

Tout bien considéré, nous avons opté, dans notre analyse, pour un concept élargi de l'intertextualité qui, tout en se situant autant du côté de la production que de la réception, nous permettra d'étudier les récits d'Alceste d'après leurs particularités textuelles.

Configurations textuelles

Les récits d'Alceste, du point de vue de leur structure profonde, se construisent selon le même schéma emprunté à J.-M. ADAM (2001 : 54) : dans la Situation initiale, on présente un homme compatissant, capable d'une vie affective intense et apte à ressentir profondément ses impressions. Cette situation initiale est suivie d'une Complication : le héros réproouve non seulement les exigences de son milieu, mais, par un malaise inexplicable, il est dégoûté de la vie. La Complication, dont la fonction est de refléter les attitudes du héros, aboutit à l'Action qui se compose de séries de conflits intérieurs et extérieurs qui poussent finalement le héros à se retirer loin de son milieu naturel. La Résolution s'achève dans l'exil au cours duquel le héros quitte provisoirement ou définitivement — comme il a été précisé plus haut — le « gouffre » pour trouver un « endroit écarté ». La Situation finale, qui permet au héros de retourner à la société, coïncide souvent avec le précédent ou est totalement absente. La structure profonde peut être résumée à l'aide de la figure 1.

| Récits d'Alceste | | | | |
|--------------------|--------------|------------|------------|------------------|
| Situation initiale | Complication | Actions | Résolution | Situation finale |
| Pn1 | Pn2 | Pn3 | Pn4 | Pn5 |
| (sensibilité) | (répugnance) | (conflits) | (exil) | (retour ?/Ø) |

Figure I.

Les récits d'Alceste suivent ce même itinéraire, bien que l'occurrence et la proportion des parties constituantes varient d'une œuvre à l'autre. Certaines œuvres présentent un schéma elliptique : en fait, à l'exception de la Résolution (exil), toutes les composantes peuvent être supprimées. Dans ce qui suit, nous nous proposerons d'analyser Pn 4 (Résolution) qui — du point de vue de sa structure de surface — peut être considérée comme une variante de la description. Il s'agit notamment de la description de paysage mêlée d'autoportraits que nous allons examiner à partir d'un corpus constitué d'extraits pris chez Rousseau, Gide, Huysmans, Maupassant et Kafka.

Récits d'Alceste

L'Homme de la Nature

Chez Rousseau, l'«endroit écarté» évoque la Nature qui lui permet non seulement de s'isoler du monde qui l'a trahi mais de s'abandonner à la rêverie. Considérons l'extrait suivant :

[1] Je ne médite, je ne rêve jamais plus délicieusement que quand je m'oublie moi-même. Je sens des extases, des ravissements inexprimables à me fondre pour ainsi dire dans le système des êtres, à m'identifier avec la nature entière. Tant que les hommes furent mes frères, je me faisais des projets de félicité terrestre ; ces projets étant toujours relatifs au tout, je ne pouvais être heureux que de la félicité publique, et jamais l'idée d'un bonheur particulier n'a touché mon cœur que quand j'ai vu mes frères ne chercher le leur que dans ma misère. Alors pour ne pas les haïr il a bien fallu les fuir ; alors, me réfugiant chez la mère commune, j'ai cherché dans ses bras à me soustraire aux atteintes de ses enfants, je suis devenu solitaire, ou, comme ils disent, insociable et misanthrope, parce que la plus sauvage solitude me paraît préférable à la société des méchants, qui ne se nourrit que de trahisons et de haine.

ROUSSEAU, J.-J., 1972 : 126—127

En fait, l'isolement de Rousseau a plusieurs faces : sa révolte contre la société, son mépris pour son entourage l'attache au monde renié. Comme le note J. STAROBINSKI (1995 : 60) : « S'il ne regrette pas le monde, il s'en souvient pour le condamner. Au moment où il s'enfoncé dans la forêt et où il se réfugie dans les vérités fondamentales, il ne perd pas de vue l'univers factice qu'il refuse, les "petits mensonges" qu'il méprise. [...] Si paradoxal que cela paraisse, au plus profond de son isolement, il reste relié à la société par la révolte et la passion antisociale : l'agressivité est une attache ».

Par contre, la rêverie est une stratégie qui peut isoler l'individu du monde tout en lui permettant d'en faire part. Car l'exil se fait dans la profondeur du moi qui est la véritable source des souvenirs, des perceptions et des sensations diverses. M. RAYMOND (1962 : 72) décrit cet état de conscience ainsi : « L'être rêve qu'il s'épand sans obstacle, non seulement dans l'espace mais aussi dans la durée. Échappant à toute idée d'un temps morcelé et même au sentiment d'un présent intrinsèque, distinct du passé et de l'avenir, la conscience de moi extraordinairement dilatée pressent la joie de l'existence absolue ».

C'est ainsi que l'union perdue est rétablie grâce à la transparence des âmes (cf. STAROBINSKI, J., 1995). Selon le mot de J.-J. ROUSSEAU (1972 : 44) : « Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je sois

pleinement moi et à moi sans diversion, sans obstacle, et où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu ».

Toujours est-il que l'exil n'est qu'une piètre consolation : son autoportrait et la description de la nature se confondent dans un sentiment de doux-amer qui n'est interrompu que rarement de moments d'exaltation, ainsi qu'on le voit avec le texte [2].

[2] La campagne, encore verte et riante, mais défeuillée en partie et déjà presque déserte, offrait partout l'image de la solitude et des approches de l'hiver. Il résultait de son aspect un mélange d'impression douce et triste, trop analogue à mon âge et à mon sort pour que je n'en fisse pas l'application. Je me voyais au déclin d'une vie innocente et infortunée, l'âme encore pleine de sentiments vivaces et l'esprit encore orné de quelques fleurs, mais déjà flétries par la tristesse et desséchées par les ennuis. Seul et délaissé je sentais venir le froid des premières glaces, et mon imagination tarissante ne peuplait plus ma solitude d'êtres formés selon mon cœur. Je me disais en soupirant : qu'ai-je fait là-bas ? J'étais fait pour vivre, et je meurs sans avoir vécu.

ROUSSEAU, J.-J., 1972 : 47

On aura remarqué que l'«endroit écarté» chez Rousseau — sur le plan textuel — correspond essentiellement à une description expressive (cf. ADAM, J.-M. et PETITJEAN, A., 1989). Cette expressivité se manifeste textuellement par la condensation de marqueurs de la subjectivité tels que verbes et adjectifs subjectifs, modalisateurs, exclamations, phrases inachevées, etc. (cf. KERBRAT-ORCICHIONI, C., 1994). Nous ne citerons que quelques adjectifs et substantifs subjectifs tels que *riant*, *douce*, *triste*, *tristesse*, *innocente*, *vivace*, *délaissé*, *desséchée* qui sont parallèlement employés pour désigner l'homme et la nature. Par exemple, tandis que *riant* [+humain] est employé pour décrire le paysage, *desséché* [-humain] est employé pour décrire l'homme. Ce type de description expressive est appelé par J.-M. ADAM et A. PETITJEAN (1989 : 19) description expressive mnémonique dans laquelle «le paysage se présente comme le reflet de l'état d'âme du personnage, il sert de médiation expressive entre le personnage et ses sentiments» et il arrive que «le même paysage est présenté plusieurs fois mais avec des tonalités différentes».

C'est ce que l'on peut observer dans *l'Immoraliste* de Gide, où le héros suit un parcours un peu différent : avide de sensations nouvelles et intenses, il choisit de se réfugier dans le voyage. Le texte [3] présente un moment d'éveil dans lequel le paysage (un paysage d'Afrique du Nord) est présenté comme un lieu idéal, détaché de la réalité et de la vraisemblance. Dans ce cas, la description correspond à un mélange du type expressif et du type ornemental (cf. ADAM, J.-M. et PETITJEAN, A., 1989) qui n'est pas seulement un reflet de l'âme du héros, mais constitue un signe universel, celui de la Nature, pays du bonheur.

[3] J'oubliais ma fatigue et ma gêne. Je marchais dans une sorte d'extase, d'allégresse silencieuse, d'exaltation des sens et de la chair. À ce moment, des souffles légers s'élevèrent ; toutes palmes s'agitèrent et nous vîmes les palmiers les plus hauts s'incliner ; — puis l'air entier redevint calme, et j'entendis distinctement, derrière le mur, un chant de flûte. — Une brèche au mur ; nous entrâmes.

C'était un lieu plein d'ombre et de lumière ; tranquille, et qui semblait comme à l'abri du temps ; plein de silences et de frémissements, bruit léger de l'eau qui s'écoule, abreuve les palmiers, et d'arbre en arbre fuit, appel discret des tourterelles, chant de flûte dont un enfant jouait. [...] Combien de temps nous y restâmes ? je ne sais plus ; — qu'importait l'heure ? [...] Le chant de flûte coulait encore, cessait par instant, reprenait ; le bruit de l'eau... Par instants un chèvre bêlait. Je fermai les yeux ; je sentis se poser sur mon front la main fraîche de Marceline ; je sentais le soleil ardent doucement tamisé par les palmes ; je ne pensais à rien ; qu'importait la pensée ? je sentais extraordinairement...

GIDE, A., 1994 : 50—51

À y regarder de près, cette description idyllique, à la manière d'une peinture, prend la forme d'une nouvelle Arcadie (palmiers, eau, soleil, ombre et lumière, chant de flûte, etc.) qui présente l'image d'un bonheur intemporel vécu par un âme en état d'exaltation. Par contre, le texte [4] décrit le même paysage après plusieurs voyages faits par le héros en Europe (Suisse, Sorrente, Palerme, etc.) et tournés finalement à l'ennui.

[4] Chegga ; Kefeldorh' ; M'reyer... mornes étapes sur la route plus morne encore, interminable. J'aurais cru pourtant, je l'avoue, plus riantes ces oasis. Mais plus rien que la pierre et le sable ; puis quelques buissons nains bizarrement fleuris ; parfois quelque essai de palmiers qu'alimente une source cachée... À l'oasis je préfère le désert... ce pays de mortelle gloire et d'intolérable splendeur. L'effort de l'homme y paraît laid et misérable.

GIDE, A., 1994 : 174—175

Cette description a ceci de particulier qu'elle présente le même paysage à l'envers : l'Arcadie d'autrefois semble banale et triste. La déception du héros est traduite par quelques adjectifs ou adverbes subjectifs tels que *morne*, *interminable*, *bizarrement*, *laid*, *misérable*, et par l'absence de qualifications. Tout ceci finira par entraîner la chute du héros qui, à la fin du roman, commence à préparer son retour à la société.

L'Homme de l'Artifice

Tandis que l'Homme de la Nature quitte la société pour connaître l'union du monde extérieur et intérieur, l'Homme de l'Artifice s'enferme dans un monde artificiel en refusant la monotonie et la vulgarité du monde extérieur.

L'«endroit écarté», désormais, s'assimile à l'Artifice qui remplace la Nature incomplète par un monde de parfaite illusion (cf. JOURDE, P., 1991). De ce point de vue, entre le héros d'*À rebours* et celui d'*Un cas de divorce*, il existe une ressemblance évidente : tous les deux ont horreur de la Nature, et optent pour l'idéal au détriment du réel. C'est ce qui est illustré par les textes [5] et [6]:

[5] Déjà il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine.

HUYSMANS, J.-K., 2005 : 84

Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme. Comme il le disait, la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. Au fond, quelle platitude de spécialiste confinée dans sa partie, quelle petitesse de boutiquière tenant tel article à l'exclusion de tout autre, quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers !

HUYSMANS, J.-K., 2005 : 103

[6] Comme tout est triste et laid, toujours pareil, toujours odieux. Comme je rêve une terre plus belle, plus noble, plus variée. [...] Toujours des bois, de petits bois, des fleuves qui ressemblent aux fleuves, des plaines qui ressemblent aux plaines ; tout est pareil et monotone. Et l'homme !... L'homme ? ... Quel horrible animal, méchant, orgueilleux et répugnant.

MAUPASSANT, G., 1989 : 108—109

Quel est ce «désert confortable» et quelle est cette «terre plus belle, plus noble, plus variée»? Pour l'Homme de l'Artifice, ce lieu idéal est un monde à l'envers dans lequel les objets de la nature se transforment en objets des fantasmes. On notera que l'objet qui relie les œuvres de l'Artifice et aussi celles de la Nature est la fleur, symbole de la vie, de l'épanouissement mais aussi du dépérissement. Chez Rousseau et Gide, elle a pour fonction de refléter l'état d'âme des héros, plus précisément, elle symbolise l'union de la nature et de la vie intérieure des personnages.

En guise d'illustration, nous ne citerons que deux phrases, l'une prise chez Rousseau, l'autre chez Gide : *l'esprit encore orné de quelques fleurs, mais déjà flétries par la tristesse et desséchées par les ennuis* (Rousseau), *Mais plus rien que la pierre et le sable ; puis quelques buissons nains bizarrement fleuris* (Gide). En revanche, la fleur artificielle est non seulement le symbole de la Nature reniée mais représente un monde inventé, plein de sensations vives qui permettent à l'individu de se plonger dans sa vie intérieure. C'est ce que l'on peut observer à partir d'exemples comme [7] et [8].

[7] Ces plantes sont tout de même stupéfiantes, se dit-il ; puis il se recula et en couvrit d'un coup d'œil l'amas : son but était atteint ; aucune ne semblait

réelle ; l'étoffe, le papier, la porcelaine, le métal, paraissent avoir été prêtés par l'homme à la nature pour lui permettre de créer ses monstres. Quand elle n'avait pu imiter l'œuvre humaine, elle avait été réduite à recopier les membranes intérieures des animaux, à emprunter les vivaces teintes de leurs chairs en pourriture, les magnifiques hideurs de leurs gangrènes.

HUYSMANS, J.-K., 2005 : 192—193

[8] ...J'aime les fleurs, non point comme des fleurs, mais comme des êtres matériels et délicieux ; je passe mes jours et mes nuits dans les serres où je les cache ainsi que les femmes de harem. [...] J'ai des serres où personne ne pénètre que moi et celui qui en prend soin.

J'entre là comme on se glisse en un lieu de plaisir secret. [...] Mon cœur palpite, mon œil s'allume à les voir, mon sang s'agite dans mes veines, mon âme s'exalte, et mes mains frémissent du désir de les toucher. [...] Elles me regardent, elles me voient, êtres prodigieux, invraisemblables fées, filles de la terre sacrée, de l'air impalpable et de la chaude lumière, cette mère du monde. Oui, elles ont des ailes, et des yeux et des nuances qu'aucun peintre n'imité, tous les charmes, toutes les grâces, toutes les formes qu'on peut rêver. Leur flanc se creuse, odorant et transparent, ouvert pour l'amour et plus tentant que toute la chair des femmes. [...] Nous sommes seuls, elles et moi, dans la prison claire que je leur ai construite. Je les regarde et je les contemple, je les admire, je les adore l'une après l'autre.

MAUPASSANT, G., 1989 : 111—113

En comparant les deux œuvres, on peut constater, que le héros d'*À rebours* vit dans un monde provisoire qui tourne régulièrement à l'envers et provoque des sensations aboutissant à l'ennui. Ce cercle vicieux le pousse dans un état de surexcitation qui entraîne sa maladie mentale et physique que seuls le retour à la communauté humaine et l'appel religieux pourront guérir. Chez Maupassant, l'idéal et le réel se séparent à tel point que le retour paraît désormais irréalisable. Le héros inconnu d'*Un cas de divorce* va au-delà de la réalité, pour lui, la fleur n'est pas un objet esthétique, mais un être vivant anthropomorphisé à l'extrémité. Par l'anonymat du héros, l'impossibilité du retour et la disjonction définitive du réel et de l'imaginaire, cette œuvre prépare l'Homme de l'Absurde de Kafka, cet antihéros qui n'est même plus capable de contrôler le flux de ses pensées et qui est soumis à ses monologues intérieurs interminables.

L'Homme de l'Absurde

L'Absurde de Kafka correspond à un schéma simplifié de l'Artifice et de la Nature. *Le terrier* représente l'isolation, l'enfermement absolu, *Le départ* est une variété du voyage dont on ne connaît ni le motif, ne le but, ni la direction.

L'Absurde se manifeste le plus clairement par une structure elliptique qui est illustrée par la figure 2.

| Récits d'Alceste | | | | |
|--------------------|--------------|------------|---------------|------------------|
| Situation initiale | Complication | Actions | Résolution | Situation finale |
| Pn1 (∅) | Pn2 (∅) | Pn3 (∅) | Pn4 (exil) | Pn5 (∅) |

Figure 2.

On voit que dans le cas de l'Absurde, tous les moments sont absents sauf Pn4 (Résolution — l'exil), d'où il ressort que le lecteur ne connaît ni les qualités du héros, ni les motifs qui l'ont poussé à partir en voyage dans l'inconnu (dans *Le départ*) ou à se retirer dans un terrier (dans *Le terrier*).

Dans ce terrier, vit une bête-narrateur entouré d'un labyrinthe de galeries. Son seul but est de trouver la meilleure stratégie pour bâtir, construire et entretenir son terrier, un lieu de repos sécurisé contre les menaces extérieures. Il ne fait qu'engranger des provisions, de creuser, de réparer et de penser à sa défense imaginaire. Mais dans cet espace où la notion de temps est floue, indéfinissable, dans cette solitude absolue, il devient fou et il délire.

L'antihéros du terrier est à la proie de son isolation extérieure et intérieure, en fait, l'Autre est totalement exclu de son univers ou, au pire, apparaît en tant que danger à éviter. Il ne lui reste que l'isolation et la peur cosmiques, des bribes de sentiment qui ne pénètrent même pas dans le champ de la conscience. Observons l'exemple suivant :

[9] Il me serait pénible d'y laisser volontairement entrer quelqu'un ; je l'ai bâti pour moi, non pour les visiteurs, et je crois que je n'y laisserais entrer mon homme de confiance ; même pour faciliter mon retour au logis, je ne laisserais pas entrer. Non, non, tout bien peser, je n'ai pas à déplorer d'être seul et de n'avoir personne à qui me fier. Je n'y prends aucun avantage et je m'épargne probablement bien des ennemis.

Le terrier dans KAFKA, F., 1980 : 751

Certains récits de Kafka, comme *Le terrier*, sont considérés comme des exemples du fantastique moderne (PRINCE, N., 2008), et tout compte fait, en acceptant que le fantastique est le domaine du suggéré, du non-dit et de l'incertitude, on voit l'Homme de l'Absurde se transformer en l'Homme du Fantastique qui se trouve dans l'impossibilité de percevoir, d'interpréter ce qui l'entoure et de dire ce qui le torture. Finalement, il apparaît que c'est cette même impossibilité qui se manifeste au niveau du texte : c'est l'absence de sens, l'incapacité de dire qui effraie. Comme le dit justement N. PRINCE (2008 : 68) : « Je n'ai pas peur de la chose, mais d'un texte qui ne parvient pas à dire la chose, et dont le silence me fait entrevoir l'horreur et l'irrationnel du phénomène ».

Dans *Le départ*, l'antihéros constitue le degré zéro de la misanthropie : il est complètement dépourvu de pensées, de sentiments : il s'exile, pour ainsi dire, d'instinct. Considérons, pour terminer, l'extrait suivant :

[10] Où vas-tu maître ? Je ne sais pas dis-je. Je ne veux que partir d'ici, seulement partir d'ici. Sans cesse partir d'ici, ce n'est qu'ainsi que je pourrai atteindre mon but. Donc, tu connais ton but ? Oui, répondis-je, ne l'ai-je pas dit : partir d'ici, tel est mon but.

Le départ dans KAFKA, F., 1980 : 642

Conclusion

En récrivant, bien qu'inconsciemment, l'histoire d'Alceste, les écrivains des siècles futurs ne font que compléter son histoire inachevée, mais ils chassent le héros véritablement dans le « désert ». Quoique l'interprétation du « désert » et les stratégies du vivre dans ce « désert » soient très variables, les motifs des héros, tels que l'horreur de la réalité, la transgression des règles sociales et l'importance des sensations, sont souvent de même nature.

L'exil leur permet (sauf à l'Homme de l'Absurde) de se lancer dans des aventures extraordinaires, soit dans la Nature, soit dans l'Artifice. Ces mondes extérieurs ouvrent en même temps un espace intérieur qui se caractérise — comme le note G. BACHELARD (1992 : 169) — par un sentiment d'immensité et d'intensité, grâce auquel l'âme s'étend sans limite et les sensations deviennent plus intenses : « L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude ».

Mais une fois le charme rompu, les héros ont besoin de l'appel de la société pour pouvoir retourner au monde qu'ils ont quitté. Toutefois, les récits d'Alceste présentent en général une structure elliptique : c'est la Situation finale (Pn5) — le retour — qui manque, ou tout en se confondant avec la Résolution (Pn4) se présente seulement comme un léger espoir.

Dans le cas de l'Absurde, le héros rompt tout lien avec la réalité au point d'être définitivement perdu dans le vide d'où le retour devient désormais impossible. Dans cette optique, l'Absurde de Kafka représente la transgression des deux autres parcours précédents, ceux de la Nature et de l'Artifice, aussi bien sur le plan de la structure narrative que sur le plan du développement moral du héros.

Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel, 2001 : *Textes: types et prototypes*. Paris, Nathan.
- ADAM, Jean-Michel, PETITJEAN, André, 1989 : *Le texte descriptif*. Paris, Nathan.
- BACHELARD, Gaston, 1992 : *La poétique de l'espace*. Paris, Quadrige/PUF.
- BERGSON, Henri, 1983 : *Le rire, essai sur la signification du comique*. Paris, Quadrige/PUF.
- DANDREY, Patrick, 1992 : *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris, Klincksieck.
- GENETTE, Gérard, 1982 : *Palimpsestes*. Paris, Le Seuil.
- GIDE, André, 1994 : *L'immoraliste*. Paris, Gallimard.
- GIGNOUX, Anne-Claire, 2006 : « De l'intertextualité à l'écriture ». *Cahiers de Narratologie*, N°13, « Nouvelles approches de l'intertextualité » [mis en ligne le 1 septembre 2006], URL: <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=329>.
- HUYSMANS, Joris-Karl, 2005 : *À rebours*. Paris, Gallimard.
- JOURDE, Pierre, 1991 : *Huysmans. À rebours : L'identité impossible*. Paris, Éditions Champion.
- KAFKA, Franz, 1980 : *Œuvres complètes*, II. Traduit et édité par Claude DAVID. Paris, Gallimard/Pléiades.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1994 : *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin.
- MAUPASSANT, Guy de, 1989 : *Le Horla*. Paris, Pocket.
- MOLIÈRE, 1985 : *Le misanthrope*. Paris, Gallimard.
- PRINCE, Nathalie, 2008 : *Le fantastique*. Paris, Armand Colin.
- RAYMOND, Marcel, 1962 : *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*. Paris, Corti.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1972 : *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris, Gallimard.
- STAROBINSKI, Jean, 1995 : *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris, Gallimard/ Coll. « Tel ».

Note bio-bibliographique

Edit Bors a fait ses études en Hongrie, elle est diplômée en langue et littérature françaises et hongroises et en psychologie. Actuellement elle est maître de conférences à l'Université Catholique Pázmány Péter de Piliscsaba (Hongrie) où elle enseigne la linguistique française (linguistique de l'énonciation, linguistique du texte, stylistique). Elle est l'auteur de l'ouvrage intitulé *Az idő poétikája az önéletrásban* [La poétique du temps dans l'autobiographie], Budapest, Akadémia Kiadó, 2004 et de publications consacrées à l'analyse linguistique des textes littéraires. Par exemple : « Effet d'archipel : autour de l'opposition passé composé / passé simple », *Verbum, Analecta Neolatina* 2008, X, p. 341—351 (<http://verbum.btk.ppke.hu/pdf/10-2-o4.pdf>) ; « Traduire l'ironie : un point de vue pragmatique et textuel sur la traduction », *Babilónia, Revista Lusófona de Língua, Culturas e Tradução* 2009, 6/7, p. 11—20 (<http://babilonia.ulusofona.pt/arquivo/revista6/ensaios.htm>) ; « Les formes du silence : analyse textuelle de *Sur l'eau* de Maupassant », *Revue d'Études Françaises* 2009, 14, p. 81—89 ; « Le rôle énonciatif et textuel des propositions verbales *je me rappelle, je me souviens, je revois, je crois et je pense* » in : András DÉSFALVY-TÓTH, Damine LABADIE (éds.): *Écritures de soi*. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2009, p. 7—15.

ANJA KAUB

Université Pédagogique de Cracovie

« Adieu, les résolutions ! » —
ou plutôt au revoir et à bientôt
La fascination ambiguë de la transgression itérative
dans le roman *La coscienza di Zeno* d'Italo Svevo

ABSTRACT: The article investigates into the conflict of virtue and 'pleasure principle' in Italo Svevo's novel *La coscienza di Zeno* (1923). Throughout his life, the main character of this novel, Zeno Cosini, sees himself confronted with the demand of leading a virtuous life corresponding to the definition given by his social environment. Engaging himself into this project with resolutions which are equally categorical, firm and ready to be turned round to their opposite, more pleasant side, Zeno Cosini denies his inevitable progression on the slippery slope, his resolutions providing the promising basic condition for his various forbidden pleasures, which at the same time allow him to fathom out the borders and limits of good and evil. The more he digresses from his aim, the more he insists on increasingly exacerbated resolutions, for his emphatic obstinacy concerning his project of being "actively virtuous" allows him to indulge more and more in iteratively "last" deviations from his project which is obviously far beyond his possibilities. Nevertheless, Zeno Cosini manages to wash his hands off by making a virtue out of necessity. Thus, strokes of fate (for instance being diagnosed as having a mortal disease) appear to him as a relief or a blessing, and, looking back, he uses his entire life failure as a shelter from further demands of "reason". In order to justify (also to himself) his recidivous existence, Zeno Cosini pleads the apparent powerlessness of the modern individual in the face of life which appears to him as *per se* contingent, ambivalent and full of imponderabilities. He thus delegates the moral responsibility to life itself which he judges to be "original". From this point of view adapted cynically to his needs, Zeno Cosini realizes that what can be conceived as an "illness" is by no means his vice, his recidivism or his bad conscience, but life itself — which can be catered for with a great deal of good will, analyzed and fathomed out conscientiously via transgression — according to him, is nothing but a manifestation of illness — moreover, an incurable and mortal one — for which there is no remedy, but which can at least be truffled with transgressions.

KEY WORDS: Transgression, contingency, ambivalence, irony.

Comment peut-on faire resplendir sa défaite dans la lutte entre la vertu et la transgression ?

Zeno Cosini, le protagoniste du célèbre roman *La coscienza di Zeno* d'Italo Svevo, qui parût en 1923, se voit confronté à l'exigence de mener une vie vertueuse selon la définition de son milieu. Il s'y engage obstinément, mais en fin de compte, il passe sa vie à fumer sans cesse des cigarettes dites dernières et de prendre de plus en plus de résolutions. Parmi tous ses vices, la cigarette est celui qui lui tient le plus au cœur. D'un côté certes, il aimerait bien s'abstenir de fumer — comme d'ailleurs de beaucoup d'autres divertissements —, mais de l'autre, la transgression qui se produit dans l'acte de fumer lui procure encore et toujours un plaisir considérable, et cela d'autant plus qu'il fume exclusivement 'la dernière cigarette' (sauf immédiatement avant la fin de sa vie). Ainsi, si nous suivons l'argumentation de Georges Bataille qui dit que « la transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète » et que la transgression « excède sans le détruire un monde *profane*, dont elle est le complément [*sacré*] » (BATAILLE, G., 1987 : 66, 70), c'est en n'arrivant pas à abandonner la cigarette que Zeno Cosini vit continuellement en bonne volonté, ses résolutions aussi catégoriques et tenaces que refoolables concernant l'interdit, dont il est parfaitement conscient et dont il se rassure avec chaque transgression¹, lui fournissant incontestablement la condition de base pour ses multiples plaisirs défendus. L'acte de cesser de fumer par l'acte de s'allumer une cigarette — la dernière ! — symbolise pour Zeno Cosini un perpétuel attermoiement d'abandon de ce qui est conçu comme vertu et lui permet de jalonner le terrain ou bien la limite entre le bien et le mal. Or, sa véritable maladie, comme le lui diagnostique son ami Olivi, n'est point la cigarette, mais sa résolution d'arrêter de fumer (« che la mia vera malattia era il proposito e non la sigaretta »²), résolution qui ne fait que troubler l'attrait et la jouissance.

L'attitude de Zeno Cosini, homme d'esprit et par ailleurs — malgré lui — homme d'affaires hésitant³, est marquée par ses résolutions, notamment par ses

¹ BATAILLE, G., 1987 : 68 : « Souvent la transgression de l'interdit n'est pas elle-même moins sujette à des règles que l'interdit. [...] une première licence limitée peut déclencher l'impulsion illimitée à la violence : les barrières ne sont pas simplement levées, même il peut être nécessaire, au moment de la transgression, d'en affirmer la solidité. Le souci d'une règle est parfois le plus grand dans la transgression : car il est plus difficile de limiter un tumulte une fois commencé ».

² SVEVO, I., 1923 : 19. Olivi suit donc l'argumentation de F. NIETZSCHE (1968 : 337—338), qui définit la mauvaise conscience comme « die tiefe Erkrankung, welcher der Mensch unter dem Druck jener gründlichsten aller Veränderungen verfallen musste, die er überhaupt erlebt hat, — jener Veränderung, als er sich endgültig in den Bann der Gesellschaft und des Friedens eingeschlossen fand ».

³ C'est surtout en comparaison de son partenaire d'affaires, Guido, qu'il paraît réticent et hésitant : « Allora credetti di scoprire la grande differenza che c'era fra me e Guido. Quanto sapevo io, mi serviva per parlare e a lui per agire. [...] Io sarei stato più dubbioso anche nell'inerzia » (SVEVO, I., 1923 : 280).

«résolutions de bonté» («Diretto dai miei propositi di bontà»)⁴, même s'il faut souligner qu'il remet tout ce qu'il envisage de faire encore et toujours à plus tard, vu le fait que tout au long de sa vie, il espère trouver des circonstances propices («Lasciamo tutto per domani quando sarà chiaro e bello e asciutto», SVEVO, I., 1923 : 387). Il a l'ambition de donner à sa vie contingente un ordre cohérent et «raisonnable» (avec tous les désagréments que cette ambition de raison et de raisonabilité cause⁵) et à son action une structure stable et précise⁶. Les résolutions qu'il prend afin d'y arriver sont en corrélation avec son anticipation d'actes qui sont cependant essentiellement déterminés par le hasard et la contingence et qui pour cela déjouent ses résolutions. Par hasard ou, comme il soupçonne dans l'intervalle, par la ruse de sa belle-mère⁷, il ne se marie pas avec Ada, la femme qu'il aime, mais avec Augusta, la sœur de celle-ci, après être devenu homme d'affaires et par-là partenaire d'affaires de son futur beau-père Malfenti, tout cela bien entendu également par hasard : «Perciò è evidente che non fu una risoluzione quella che mi fece procedere verso la mèta ch'io ignoravo» (SVEVO, I., 1923 : 63).

Dans la mesure où le contenu de réalité de ses résolutions semble limité par la contingence et l'ambivalence, la marge de manœuvre de Zeno semble restreinte. Il n'empêche que Zeno, qui en est bien conscient, continue à s'y tenir et prend encore et toujours de l'élan pour l'action immédiate :

Via le esitazioni! [...] Prontamente bisognava chiarire tutto per arrivare subito alla felicità o altrimenti dimenticare tutto e guarire. [...] Non la rivedrò

⁴ SVEVO, I., 1923 : 338. Ses résolutions de bonté (active) comprennent entre autres : arrêter de fumer, rompre avec sa maîtresse Carla et aimer son partenaire d'affaires, Guido, réellement, sans le haïr en même temps.

⁵ Pour les désagréments du triomphe de la raison voir F. NIETZSCHE (1968 : 313) : «Ah, die Vernunft, der Ernst, die Herrschaft über die Affekte, diese ganze düstere Sache, welche Nachdenken heisst, alle diese Vorrechte und Prunkstücke des Menschen : wie theuer haben sie sich bezahlt gemacht! ».

⁶ Quant à la problématique (et le potentiel) de l'évènement contingent, P.V. ZIMA (2001 : viii) écrit en se référant parmi d'autres à Svevo qu'il s'agit d'un phénomène au plus haut point ambivalent : «Es kann einerseits das handelnde Subjekt, dessen narratives Programm es scheitern läßt, in Frage stellen; es kann andererseits als glücksbringendes Ereignis die Kreativität des Subjekts anstacheln und neue ästhetische Konstruktionen ermöglichen ».

⁷ SVEVO, I., 1923 : 72 : «[...] non so cioè se sia dovuto alla sua furberia o alla mia bestialità ch'io abbia sposata quella delle sue figliuole ch'io non volevo ». Ses essais d'effleurer avec son pied celui d'Ada sous la table échoient : «Certo talvolta io avrei voluto toccare col mio piede quello di Ada ed una volta anzi m'era parso di averlo raggiunto, lei consenziente. Poi però risultò che avevo premuto il piede di legno del tavolo e quello non poteva aver parlato. [...] Intuivo la dolcezza delle stoffe tepide che sfioravano i miei vestiti e pensavo anche che così stretti l'uno all'altra, il mio toccasse il suo piedino che di sera sapevo vestito di uno stivaletto laccato. Era addirittura troppo dopo un martirio tanto lungo» (ibid., 103—104, 119). Quand il s'avère ensuite que c'était le pied d'Augusta, Zeno se sent obligé, en tant que cavalier honorable, de témoigner à Augusta (provisoirement) le respect qui lui est dû.

piú, — pensai, — e se, per riguardo, la dovrò rivedere, sarà per l'ultima volta.

SVEVO, I., 1923 : 97, 194

Ainsi qu'il s'évertue à se débarrasser nonchalamment d'Augusta qu'il avait enflammée par accident, il donne plus tard son mieux pour se débarrasser de sa maîtresse, resp. de l'éliminer de sa vie⁸ :

Fu marcata in quelle ore angosciose in caratteri grandi nel mio vocabolario alla lettera C (Carla) la data di quel giorno con l'annotazione : 'ultimo tradimento'. Ma il primo tradimento effettivo, che impegnava a tradimenti ulteriori, seguì soltanto il giorno dopo.

SVEVO, I., 1923 : 209

La structure syntaxique reflète ici — par ses emphases redondantes — la lutte de Zeno pour de la persévérance et de la détermination :

Preparai lungamente le parole che dovevo dirgli. Finalmente attuavo i miei propositi di bontà attiva e mantenevo la promessa che avevo fatta ad Ada.

SVEVO, I., 1923 : 361

Tout au long de sa vie, Zeno glisse la résolution devant l'action. La résolution devient ainsi le symbole d'un acte potentiel mais en règle générale non-réalisé et provoque et intensifie ainsi la tendance à la transgression. Dans la mesure où Zeno Cosini s'éloigne inexorablement de son but, il s'obstine dans des résolutions de plus en plus exacerbées, son acharnement soutenu dans son projet d'être « activement vertueux » lui permettant de s'engager de plus en plus dans des transgressions digressives et itérativement « dernières » de son projet évidemment irréalisable.

L'affaire se présente tout à fait pareille dans un des derniers textes de Svevo, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* (1926), où la défaite due à la transgression perpétuelle est mise en scène avec humour : Le bon vieux monsieur ne tient point à ses résolutions, et aussi la rédaction de son traité visant à une amélioration du monde (à partir d'une amélioration de la jeunesse) est remise si longtemps qu'en fin de compte la mort du vieillard met fin au projet, sans cependant ternir la ténacité de celui-ci qui meurt devant sa feuille quasiment vide, remâchant apparemment son stylo encore dans la rigidité cadavérique.

Or, dans la rétrospection de l'écriture, qui est appliquée à donner à son identité des contours stables et précis — notons que d'après Bataille qui se réfère à Sartre, « la création délibérée du Mal, c'est-à-dire la faute, est acceptation et reconnaissance du Bien ; elle lui rend hommage et, en se baptisant

⁸ SVEVO, I., 1923 : 119 (« eliminare »), 240 (« che m'avrebbe liberato di lei »).

elle-même mauvaise, elle avoue qu'elle est relative et dérivée, que, sans le Bien, elle n'existerait pas » (BATAILLE, G., 1957 : 39) — Zeno Cosini, dans le but de justifier (aussi envers lui-même) son existence récidiviste, renvoie à l'apparente impuissance de l'homme moderne face à la vie *per se* contingente, ambivalente et pleine d'impondérables, délégrant ainsi la responsabilité morale à la vie même à laquelle il attribue un caractère « original »⁹. Cela lui permet de faire sa paix avec tous les échecs dus au hasard ainsi qu'avec son manque de persévérance et de détermination. Quant au coup aléatoire de son mariage, il note : « Scoprivo di essere stato non un bestione cieco diretto da altri, ma un uomo abilissimo » (SVEVO, I., 1923 : 158). Et quant au problème de la dernière cigarette, il constate :

Le mie giornate finirono coll'essere piene di sigarette e di propositi di non fumare più e, per dire subito tutto, di tempo in tempo sono ancora tali. La ridda delle ultime sigarette, formatasi a vent'anni, si muove tuttavia. Meno violento è il proposito e la mia debolezza trova nel mio vecchio animo maggior indulgenza. Da vecchi si sorride della vita e di ogni suo contenuto. Posso anzi dire, che da qualche tempo io fumo molte sigarette ... che non sono le ultime.

SVEVO, I., 1923 : 12

Au moment donné de l'action, il désire pourtant ardemment une issue de ses ambitions : « Non la morte desiderai ma la malattia, una malattia che mi servisse di pretesto per fare quello che volevo, o che me lo impedisse » (SVEVO, I., 1923 : 209—210). Lorsqu'on diagnostique chez lui par erreur un diabète, il n'est donc nullement malheureux ou bien désespéré. Bien au contraire, la maladie signifie pour lui non une menace mortelle ou un fardeau supplémentaire dans la vie, mais un soulagement :

Io, intanto, me ne andai glorioso, carico di diabete. [...] Devo confessare che il diabete fu per me una grande dolcezza. [...] Io amavo la mia malattia. [...] La malattia reale era tanto semplice : bastava lasciarla fare. Infatti, quando lessi in un libro di medicina la descrizione della mia dolce malattia, vi scopersi come un programma di vita (non di morte!) nei vari suoi stadii. Addio propositi : finalmente ne ero libero. Tutto avrebbe seguito la sua via senz'alcun mio intervento. [...] Poi si muore in un dolcissimo coma.

SVEVO, I., 1923 : 421

⁹ SVEVO, I., 1923 : 335. Quant à cet aspect-ci voir aussi P.V. ZIMA (2001 : 167). Le fait que le sujet se découvre comme fiction est dû à la « Ambivalenz als unaufhebbare Einheit der Gegensätze, Reflexion und Selbstreflexion, Kritik der Metaphysik und des metaphysischen Subjektbegriffs sowie Kritik am organischen Kunstwerk. Indem das individuelle Subjekt die von der Ambivalenz ausgelöste Krise der Werte reflektiert, beginnt es, am objektiven Begriff der Wirklichkeit und an seiner eigenen Einheit zu zweifeln. Zugleich erkennt es in seiner Wirklichkeit eine nur mögliche Konstruktion, der die Selbstkonstruktion des eigenen Ichs entspricht ».

Pour Zeno Cosini, qui déjà à l'occasion de la mort de son père avait fait des reproches au médecin traitant, parce que celui-ci n'avait pas laissé mourir en paix son patient qui s'assoupissait de toute façon en état d'inconscience depuis belle lurette, la vanité absolue d'une telle situation (qu'il tient dès lors pour la sienne) signifie une dispense du vain effort d'accomplir ses résolutions. Étant donné que l'évolution du diabète au temps où l'action du roman se déroule¹⁰ programme inéluctablement tout ce qui suit et rend futile non seulement la question du bon moment d'un retour (annoncé et remis) au chemin de la vertu, mais toute action qui est en contradiction avec le 'principe de plaisir'¹¹, le diabétique de Svevo paraît comme un Tantale libéré¹² — libéré dans ce cas-là de toute contrainte sociale ; la maladie est pour lui une promesse qui le dispense dès lors (apparemment) du fardeau de devoir trouver des excuses et des issues rusées sinon sophistiquées pour échapper à ce qui est revendiqué¹³.

Quand dans la suite ce diagnostic se révèle comme erreur (et par là le sens de vie et le cours raisonnable que cette maladie semble susceptible de donner à la vie), Zeno Cosini se sent rétrospectivement très seul sinon délaissé (« ora che il diabete m'aveva abbandonato mi sentivo molto solo », SVEVO, I., 1923 :

¹⁰ Le temps de l'action est donc à dater au temps avant la découverte de l'insuline en 1921. Svevo acheva son roman en 1922, évidemment sous le coup de cet évènement. Voir LANGELLA, G., 1995. Svevo avait encore vu sa mère mourir en coma diabétique, cela — il faut le souligner — pas sans souffrance préalable, peut-être même prolongée sans raison par des régimes strictes qu'elle devait suivre. Svevo décrit cette souffrance en 1895 dans une lettre à son frère Ottavio (LANGELLA, G. 1995 : 285). Svevo lui-même est décédé des suites d'un accident de voiture en 1928 et après qu'on lui avait refusé une dernière cigarette.

¹¹ Cette notion de Freud énonce que toute tension qui empêche l'organisme de satisfaire ses pulsions par les voies les plus courtes possibles, est ressentie comme douloureuse et entraîne la recherche de chemins détournés qui mènent à la satisfaction recherchée. C'est dans la compétence de venir à bout d'une telle genèse d'insatisfaction constructive, donc dans l'aptitude à la 'sublimation' que Freud voit la condition de base de la survie de l'organisme et par ailleurs de la créativité : « Wir wissen, daß das Lustprinzip einer primären Arbeitsweise des seelischen Apparates eignet, und daß es für die Selbstbehauptung des Organismus unter den Schwierigkeiten der Außenwelt so recht von Anfang an unbrauchbar, ja in hohem Grade gefährlich ist. Unter dem Einflusse der Selbsterhaltungstribe des Ichs wird es vom Realitätsprinzip abgelöst, welches, ohne die Absicht endlicher Lustgewinnung aufzugeben, doch den Aufschub der Befriedigung, den Verzicht auf mancherlei Möglichkeiten einer solchen und die zeitweilige Duldung der Unlust auf dem langen Umwege zur Lust fordert und durchsetzt » (FREUD, S., 1920 : 6).

¹² LANGELLA, G., 1995 : 279 : « Il diabetico di Svevo è il Tantalo redento, restituito al diritto di saziare liberamente la fame e la sete da cui è divorato; è l'uomo che va incontro spavaldamente alla morte, disdegnando di sottoporsi a un regime forzato di sacrifici per allontanare dall'agenda dei suoi impegni un appuntamento comunque fatidico ».

¹³ À la question de savoir ce que la punition en cas de transgression nous a apporté, Nietzsche répond qu'elle a rendu l'homme plus rusé et plus raffiné : « [...] ohne Frage müssen wir die eigentliche Wirkung der Strafe vor Allem in einer Verschärfung der Klugheit suchen, [...] in einem Willen, fürderhin vorsichtiger, misstrauischer, heimlicher zu Werke zu gehn, in der Einsicht, dass man für Vieles ein-für-alle-Mal zu schwach sei » (NIETZSCHE, F., 1968 : 337).

422), et il prend un point de vue adapté à ses besoins, comprenant l'idée de « maladie » dans un sens beaucoup plus large : si sa tendance à la transgression ou bien sa mauvaise conscience soient des maladies ou non, n'importe, puisque la vie même n'est rien d'autre qu'une manifestation de maladie (« una manifestazione di malattia », SVEVO, I., 1923 : 441), d'ailleurs incurable et mortelle, et à laquelle on ne peut porter aucun remède, sauf peut-être en la truffant de transgressions :

La malattia è una convinzione ed io nacqui con quella convinzione. [...] La vita somiglia un poco alla malattia come procede per crisi e lisi ed ha i giornalieri miglioramenti e peggioramenti. A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Non sopporta cure.

SVEVO, I., 1923 : 15, 441

Zeno Cosini essaie certes résolument de forcer sa vie dans un schéma qui soit compréhensible de façon causale et logique et de l'orienter sur un but, mais ce schéma reste théorie. En pratique, Zeno se perd dans ses transgressions prolifératives et recule devant la réalisation de son schéma, de ses résolutions. Chez Svevo, le mot de Rilke « Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen, / die sich über die Dinge ziehn. / Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen, / aber versuchen will ich ihn » (RILKE, R.M., 1997 : 38) est subverti avec un coup de génie qui transforme la défaite en riposte à des désagréments et des malheurs encore plus dévastateurs¹⁴. De ce point de vue, c'est l'impuissance même qui remplit la fonction d'instance qui donne un sens et une structure à la vie.

En fin de compte, le roman manifeste sur un ton ironique l'impossibilité d'une anticipation concrète et détaillée de résultats d'action malgré tous les travaux d'analyse et les jalonnements entrepris en bonne volonté et en pleine conscience. L'accomplissement ('vollbringen') est certes pris en considération, mais pas envisagé sérieusement comme possibilité réaliste, ou bien uniquement comme réalité au sens de 'Wirklichkeit', mais pas comme réalité au sens de 'Realität'. Il s'ensuit que l'essai ne dépasse guère le stade de résolution. Or, Zeno a tout de même enfin appris à cultiver son impuissance complète qui, concomitant avec sa tendance à la transgression, a entraîné sa défaite sur tous les registres. Par nécessité, il a réussi à s'y adapter, sinon à en profiter.

Wilhelm Genazino écrit dans sa postface à la version allemande de *La coscienza di Zeno* : « Das Zögern, das ganz und gar Svevosche Zögern, ist ein durchgehendes Bauelement seiner Prosa. Durch ihr ewiges Zaudern erleben Svevos Figuren immer wieder neue Umwandlungen ihrer Gefühle » (GENAZINO, W., 2000 : 505—506). Cette hésitation ainsi que les transformations, les modifications et les révisions perpétuelles dues principalement au fait que Zeno oscille, soit en bonne volonté, soit avec jouissance, mais en tout cas sans cesse entre

¹⁴ Pour ce coup de génie (sans la référence à Rilke) voir MAGRIS, C., 2000 : 71.

attire et terreur face à la transgression par laquelle il jalonne le terrain (de la raison), se rassurant des limites supposées mais finalement du moins en partie indécidables, marque en effet tout l'habitus de la narration : Même si ce qui est raconté est passé et conclu et que la narration est donc entreprise rétrospectivement, le lecteur aura encore et toujours l'impression que l'expérience et la narration se produisent simultanément, puisque le narrateur — conformément à une reconstruction du vécu entre vérité, expérience et fiction au vu de la contingence — offre inlassablement de nouvelles attributions de sens et projette sur le moi de l'action des mobiles et des sentiments qui sont ambivalents, voire paradoxaux et comiques. Ainsi, les impératifs de la contingence et de l'ambivalence entraînent dans le roman non seulement un délai permanent de l'abandon de la transgression, mais aussi par analogie — sur le plan narratologique — un délai permanent d'attributions de sens qui ne soient pas facilement et entièrement révisables. Or, vers la fin de son manuscrit qui sert officiellement un but psychanalytique, le narrateur commente son traitement terminé et « réussi » (il est guéri, mais il ne sait pas de quoi) en constatant qu'il se souvient de tout, mais ne comprend rien. Le lecteur qui a été guidé par ce narrateur à travers les six cent pages du roman devrait avoir pris en considération d'innombrables mobiles et motifs de l'attitude, des hésitations et des transgressions de Zeno, et après les avoir pesés les uns contre les autres, connaît certainement beaucoup de facettes de cette personnalité, mais tout ce qu'il sait réellement d'elle est le fait que le cas échéant le hasard lui jouera toujours un tour.

Bibliographie

- BATAILLE, Georges, 1957 : *La Littérature et le Mal*. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1987 (1957) : « L'Érotisme ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. T. 10. Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund, 1976 (1920) : « Jenseits des Lustprinzips ». In : *Gesammelte Werke*. 18 Bde. Hrsg. von A. FREUD. Frankfurt/M., Fischer, 1941—1968, Bd. 13.
- GENAZINO, Wilhelm, 2000 : „Die Relativität des Glücks. Leben und Schreiben des Italo Svevo ». Essay u. Nachwort zu Italo SVEVO". In : *Zenos Gewissen*. Frankfurt/M., Zweitausendeins: 601—622.
- LANGELLA, Giuseppe, 1995 : « La 'dolce malattia'. Intorno a una pagina di Svevo ». *Lettere Italiane*, Vol. 47, 2 : 271—289.
- MAGRIS, Claudio, 2000 : « Über Ettore Schmitz, der sich Italo Svevo nannte ». In : *Mein Jahrhundertbuch. 51 Liebeserklärungen*. Hrsg. von Iris RADISCH. Frankfurt/M., Suhrkamp : 69—74.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1968 : *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. Zweite Abhandlung : « Schuld », « schlechtes Gewissen » und Verwandtes. *Werke*. Kritische Gesamtausgabe, 9 Bde. Hrsg. von G. COLLI/M. MONTINARI. Berlin, de Gruyter, 1967—, 6. Abt., 2. Bd. : 303—353.

- RILKE, Rainer Maria, 1997: « Das Stundenbuch ». In: *Gedichte*. Stuttgart, Reclam.
- SVEVO, Italo, 1987 (1923): *La coscienza di Zeno (e 'continuazioni')*. Torino, Einaudi.
- SVEVO, Italo, ⁴1961 (1926): *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. Milano, Dall'Oglio.
- ZIMA, Peter V., 2001: *Das literarische Subjekt — zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel : A. Francke.

Note bio-bibliographique

Anja Kauß a fait des études de traduction littéraire / philologie française, anglaise et allemande à l'Université Heinrich Heine de Düsseldorf (Allemagne) et à l'Université Charles-de-Gaulle, Lille (France). Traductions de textes médicaux et sociologiques du français et de l'anglais. Thèse de doctorat sur l'œuvre littéraire de l'auteur contemporain belge Jean-Philippe Toussaint ainsi que sur la procrastination (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2007). Depuis 2007, elle enseigne à l'Université Pédagogique de Cracovie (Pologne). Domaines de recherche : littérature francophone et germanophone du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, théorie et pratique de la traduction, analyse du discours, rapports franco-polonais en littérature et traduction.

DOMINIQUE ROUGÉ

Université Pédagogique de Cracovie

Dieu a-t-il besoin du mal ?

ABSTRACT: This article aims to show how devout Christian novelists, and in particular François Mauriac, exploited the theme of evil in order to justify their religious convictions. Such evil, often identified with pleasures of the flesh, can be interpreted as self-indulgent — the protagonists are yearning for any kind of freedom and hence enable these writers (their creators) to uphold their theory. Literary works by François Mauriac, therefore, belong to the category of “committed literature,” with their author becoming God’s advocate who must be exempted from evil.

KEY WORDS: God, evil, sin, flesh, salvation.

En 1950 le réalisateur de cinéma Jean Delannoy adapta le roman *Un recteur de l’île de Sein* de l’écrivain catholique Henri Queffelec et donna comme titre à son film *Dieu a besoin des hommes*. De façon provocatrice nous allons nous demander dans l’article que nous proposons à notre lecteur si les romanciers, désignés, à tort ou à raison, comme des écrivains catholiques et qui nous donnent parfois l’impression de vouloir à tout prix sauver leur héros du péché n’ont pas besoin du mal. D’où la question que nous posons dans le titre de notre article : *Dieu a-t-il besoin du mal ?* Dieu ou son serviteur loyal qu’est le romancier ?

Le philosophe Paul Ricoeur considérait que la question du mal est un défi à la philosophie et à la théologie et il se demandait dans une conférence prononcée en 1985 : « [...] comment peut-on affirmer les trois propositions suivantes : Dieu est tout puissant ; Dieu est absolument bon, pourtant le mal existe » (RICOEUR, P., 1984 : 20). Ce paradoxe, ce scandale pour la raison hantent des philosophes et théologiens comme Kierkegaard mais aussi les romanciers chrétiens qui se donnent pour mission de sauver l’homme et dans le même temps Dieu qui est Amour. Il leur est de ce fait reproché par certains de devenir des écrivains engagés ou des soldats du Christ. Est-il possible de sauver Dieu dont Stendhal disait que « la seule excuse est de ne pas exister » ?

Nous allons nous focaliser dans cet article sur des romanciers français du XX^e siècle (et en particulier sur François Mauriac) qui présentèrent l'enfer que peut devenir pour un être son passage sur la terre pendant lequel les pieds dans la boue il élève ses yeux vers le ciel. Cet être est en proie à la persécution des besoins de la chair qui l'éloignent de la perfection. Des romanciers comme Mauriac nous présentent des enfers personnels qui peuvent sembler insignifiants alors que le siècle où ils vécurent connut deux grandes apocalypses qui pour beaucoup d'humanistes signifièrent la faillite de l'humanité, laquelle ne put demander à Dieu silencieux que : Pourquoi ?

Si Bernanos et Mauriac, deux des principaux représentants de ces romanciers chrétiens participèrent au premier conflit mondial (l'un comme combattant, l'autre comme infirmier) et pendant la deuxième guerre prirent parti sans ambiguïté contre le nazisme, aucun des deux dans son œuvre romanesque n'évoqua les drames issus des deux carnages qui amenèrent certains à faire le procès de Dieu. Si dans les romans de Bernanos l'esprit souffle, si Satan est bien présent dans le combat qu'il mène avec la Grâce, en revanche l'univers de Mauriac comme celui de Julien Green est un huis clos dans lequel l'on étouffe, ce qu'exprime bien un des personnages du roman *L'autre Sommeil* de l'écrivain d'origine américaine :

Car le seul fait de vivre est oppressant et l'on ne s'y habitue sans doute qu'en accomplissant des besognes imbéciles. Mais moi je n'en pouvais plus d'exister.

GREEN, J., 1931

Bernanos disait que « l'enfer c'est de ne plus aimer » et cette incapacité d'aimer affecte nombre des personnages de Mauriac et Green égarés dans *le désert de l'amour*. Le romancier bordelais veut confier ses créatures au Tout Puissant mais pourquoi doit-il les faire tant souffrir ? Pourquoi ce Tout Puissant accepte-t-il ce sadisme ? Y trouve-t-il du plaisir ?

Green comme Mauriac ont présenté la chair comme un obstacle pour accéder au monde des élus mais l'historien chrétien Peter Brown dans son ouvrage *Le renoncement à la chair* explique que cette doctrine qui voue aux gémonies la sensualité est une invention tardive des Pères de l'Église et ne constitue pas un article de foi, qu'elle n'a aucun fondement dans l'Évangile. La relecture des romans de François Mauriac nous a remis en mémoire un aphorisme de Nietzsche pour qui « Le christianisme a fait boire du poison à Eros : il n'en est pas mort, mais il est devenu vicieux » (NIETZSCHE, F., 1993 : 627).

Le Mal est donc la grande affaire d'écrivains chrétiens comme Green et Mauriac car sans sa présence il n'y a pas de sainteté possible et le combat mené contre lui est une lutte de chaque instant. Il n'est pas indifférent que Julien Green ait situé en exergue de *Moïra*, roman de la tentation charnelle, une phrase de Saint François de Sales qui prétend que « La pureté ne se trouve qu'en Paradis et en Enfer », les anges déchus rejoignent donc les élus, le Bien et le Mal se

réconcilient dans l'excès. Marie-Françoise Canérot rapproche Mauriac et Green de Baudelaire qui, épris d'idéal, était entraîné dans les ténèbres. Chez ces deux auteurs comme chez le poète on assiste « à une sacralisation du mal conçu non comme une entorse à un code moral mais comme un acte proprement religieux qui distend le lien entre l'Être et soi, entre l'Amour et soi » (CANÉROT, M.-F., 1993 : 91—92). *Felix Culpa* qui permet le rachat, le mal est un mal nécessaire à la gloire de Dieu, au salut de l'humanité.

En 1923, dans un entretien, Mauriac explique la dialectique qui lui est propre quand il dit : « Il y a dans la chair quelque chose de formidable, de forcené ; je crois que la religion est créatrice de conflit justement parce qu'elle a marqué l'importance extraordinaire du don de la chair [...] La chair nous permet une descente infinie » (BARRÉ, J.-L., 2009 : 345)¹. Ce déchirement entre le bien et le mal rappelle celui que connut Baudelaire mais nous décelons aussi une certaine complaisance dans la peinture qu'en fait Mauriac. Celle-ci amenait Roger Martin du Gard à écrire ironiquement à son confrère :

Je rigole, mon cher Mauriac, je *rigole* quand on fait de vous un écrivain du catholicisme. Il n'y a pas une œuvre d'incrédule ou d'athée où le péché soit plus exalté... Ce sont des livres à damner les saints !... Il crève les yeux que vos tableaux sont peints avec une frénésie, une complaisance, une évidente charnelle tendresse.

BARRÉ, J.-L., 2009 : 345

Nombre de critiques catholiques des années 1920 vont reprocher à Mauriac cette complaisance dans la description du péché, une lascivité implicite et un goût pour les créatures morbides. En effet ils vont dans un langage qui par ailleurs n'est pas dépourvu d'une certaine vulgarité attaquer le romancier et le voir comme un « érotomane » qui se camoufle. Jean Touzot qui se pose en avocat de Mauriac cite quelques-uns des propos fielleux qui lui sont destinés : l'abbé Calvet parle chez lui d'« un nouveau sensualisme trempé d'eau bénite », André Billy définit le romancier comme « sensuel et mystique, il est le romancier du crucifix dans la jarretière ». Pour Johannet Mauriac mêle l'encens à « des gémisséments de fauves mal enchaînés » (TOUZOT, J., 1992 : 23—24). Edmond Jaloux emploie un autre ton pour constater à propos des personnages du romancier qu'il y a chez eux

[...] une sorte d'épaisseur charnelle, de vie physiologique devinée plutôt qu'indiquée, de tourment à la fois sexuel et métaphysique. [...] La puissance des

¹ Cette dernière biographie très riche de François Mauriac a suscité beaucoup de commentaires car elle « révèle » un secret de polichinelle, c'est-à-dire l'homosexualité du romancier et le déchirement intérieur qu'elle a engendré en lui. Claude, le fils du romancier dans son journal avait suggéré le drame que vivait son père. Malheureusement quantité de commentateurs ne se sont intéressés qu'à ce point en s'identifiant aux journalistes de la presse à scandale.

tentations est si forte chez eux qu'on se demande s'ils ne croient pas au péché pour mieux souffrir et jouir à la fois de leurs troubles désirs.

JALOUX, E., 1994 : 66

Sans le savoir ces censeurs du romancier qui réclament qu'on mette à l'index ses romans dangereux pour la jeunesse expriment des intuitions freudiennes et rejoignent la critique des anticléricaux qui dénoncent chez les romanciers chrétiens une duplicité qui les amène à rejeter les plaisirs naturels de la sexualité et à érotiser la tentation.

Un demi-siècle plus tard, Michel Foucault parlera de cette volonté de confesser à demi-mots ses péchés mais ne pourra venir à bout de son ouvrage au titre suggestif *Les aveux de la chair*. Toutefois les lignes que nous allons citer semblent bien s'appliquer au contenu des romans de Mauriac et Green :

La pastorale chrétienne cherchait à produire des effets spécifiques sur le désir, par le seul fait de le mettre, intégralement et avec application en discours : effet de maîtrise et de détachement sans doute, mais aussi effet de reconversion spirituelle, de retournement vers Dieu, effet physique de bienheureuse douleur à sentir dans son corps les morsures de la tentation et l'amour qui lui résiste.

FOUCAULT, M., 1976 : 32—33

En 1960 Julien Green dans *Chaque homme dans sa nuit* créera un héros qui traversera la nuit de la vie et du péché de chair pour aller vers la lumière. On ne trouve pas chez Bernanos cette obsession du péché de chair, son œuvre romanesque n'enferme pas ses héros dans *L'univers morbide de la faute* dont parlait Hesnard. Il ne décrit pas le huis clos d'une bourgeoisie catholique de province. En ce qui concerne l'œuvre romanesque de Julien Green seuls *Moira* et *Chaque homme dans sa nuit* peuvent être comptés au nombre des romans chrétiens, bon nombre de ses romans se rapprochent par leur atmosphère des romans existentiels.

Mauriac va en 1933 répondre à ses détracteurs dans son essai *Le romancier et ses personnages*, il se défendra du même coup et de façon anticipée des critiques que lui adressera Sartre dans son célèbre réquisitoire de 1939 *Monsieur F. Mauriac et la liberté*. Toute sa plaidoirie sera en même temps une auto-accusation, la confession d'une âme tourmentée afin de mieux désarmer les critiques de l'adversaire, ce que plus tard Camus fera avec talent dans *La Chute* dont le personnage du Juge-Pénitent incarne admirablement le rôle d'une *Belle âme*. Mauriac présente le romancier comme un enfant espion des adultes² qui a grandi et qui utilise les résultats de ses traques mais surtout il déclare que « dans l'indi-

² Ce thème de l'enfant qui demeure dans l'adulte a été longuement développé par le psychanalyste hongrois Sandor Ferenczi. Par ailleurs les propos de Mauriac amènent à évoquer l'essai de Marthe Robert *Roman des origines et origines du roman* inspiré par sa lecture de l'article de Freud *Le roman familial des névrosés*.

vidu, le romancier isole et immobilise une passion, et dans le groupe il isole et immobilise un individu » (MAURIAC, F., 1994 : 121). Thérèse, Louis du *Nœud de vipères*, Gabriel des *Anges noirs* seront des victimes d'une passion qui sera décrite par le romancier et, malgré tout ce qu'il prétend, il finira par les ramener au bercail. Mauriac sauve-t-il ses créatures ou plutôt Dieu qui les a abandonnées ? La dialectique de la chute et du rachat nous fait penser à Pascal ou Baudelaire mais les paradoxes qui foisonnent chez le romancier évoquent surtout le Kierkegaard de *Craintes et tremblements*. Cependant le Dieu de Mauriac semble partager avec le romancier une volonté d'emprise sur les humains, une ambivalence qui fait douter de son amour et donner raison à Nietzsche qui voyait le christianisme comme la religion du ressentiment et Pascal comme un suicidé de la raison.

Si Mauriac se défend de se prendre pour le Tout-puissant devant le tribunal imaginaire de ses critiques lorsqu'il écrit au début du *Romancier et ses personnages* : « [...] l'humilité n'est pas la vertu dominante des romanciers. Ils ne craignent pas de prétendre au titre de créateurs ! Les émules de Dieu ! À la vérité, ils en sont les singes » (MAURIAC, F., 1994 : 95), il nous semble cependant qu'il a recours au déni ou à la fausse modestie car il anticipe la réaction défavorable de ses lecteurs au début de *Thérèse Desqueyroux* en écrivant :

Beaucoup s'étonneront que j'aie pu imaginer une créature plus odieuse encore que tous mes autres héros. Saurai-je jamais rien dire des êtres ruisselants de vertu et qui ont le cœur sur la main ? Les « cœurs sur la main » n'ont pas d'histoire ; mais je connais celle des cœurs enfouis et tout mêlés à un cœur de boue.

MAURIAC, F., 1992 : 283

Mauriac excellera à créer des personnages qui sont possédés par le besoin de faire souffrir, d'humilier telles Mme Cazenave de *Genitrix* ou Paule du *Sagouin*. Ces créatures sont habitées par le Mal mais ce mal leur a été attribué par le romancier afin de les sauver et ainsi d'agir pour la plus grande Gloire de Dieu. Le mal est donc une nécessité pour Dieu ou Mauriac, il en découle donc que l'être humain est nié en tant qu'être libre, ce qui fait dire à Sartre : « Les consciences ne sont pas : elles se font. Ainsi M. Mauriac, en ciselant sa Thérèse *sub speciae aeternitatis*, en fait d'abord une chose » (SARTRE, J.-P., 1948 : 58). Chez les personnages du romancier chrétien comme chez leur créateur la volonté d'emprise sur le prochain, leur négation en tant que sujet de leurs actes fait dire à Nicole Jeammet qui réfléchit sur la problématique de la violence morale en littérature : « La vérité ne peut être qu'en partage, autrement dit, elle ne peut naître que d'une alliance entre l'autre et soi qui ouvre aux capacités de changement » (JEAMMET, N., 2001 : 95).

Chez Mauriac comme chez Green on peut relever une érotisation de la tentation, du combat que mène le personnage avec elle. Théodore Quoniam fait remarquer avec à propos que :

[...] il semble que la vision de Jésus au désert où il fut soumis à la tentation ait suscité dans l'esprit de Mauriac l'image évangélique avec laquelle il confronte certains personnages de ses romans : dévorés par leur passion, réussiront-ils à s'en détacher pour assurer la conquête de leur être ?

QUONIAM, T., 1984 : 103

Le désert est le lieu où l'on est soumis à la tentation mais c'est surtout celui où l'on est confronté à soi-même, à son insignifiance face à l'immensité et où l'on ne peut se mentir ? Au désert les personnages de Mauriac comme ceux des autres romanciers chrétiens prennent un chemin contraire à celui de Zarathoustra.

Si le personnage ne peut se retrouver qu'au désert, confronté à la « misère de l'homme sans Dieu », la vie ressemble à une longue nuit qui précède la délivrance du corps et de ses contingences. *La fin de la nuit* se conclut par les derniers mots de Thérèse ici bas, « La fin de la vie, la fin de la nuit » (MAURIAC, F., 1981 : 211). Julien Green partage cette conception quand il reprend les vers de Victor Hugo « Chaque homme dans sa nuit s'en va vers la lumière » pour donner un titre à un roman dont le héros ne supporte pas son désir sexuel qui l'éloigne de Dieu. Cependant un paradoxe réside dans le fait que c'est parfois au cœur des ténèbres que le héros découvre la lumière, au fond du désespoir qu'il peut jouir du repos. Dans *Léviathan* Julien Green nous confie cette réflexion :

Il y a une étrange satisfaction à toucher le fond du désespoir ; l'excès du malheur procure une espèce de sécurité, havre de grâce pour l'âme naufragée qui n'ose plus croire. Telle détresse morale est l'abri le plus sûr, tel abandonnement le repos.

GREEN, J., 1973 : 235

Toute cette dialectique mise en œuvre par des romanciers comme Mauriac ou Green heurte nombre de lecteurs et pas seulement des athées. Des critiques inspirés de Marx, Nietzsche ou Freud la réduiront à une pensée idéaliste décadente, un ascétisme nihiliste, un masochisme jouissif. Cependant Marie-Françoise Canérot qui prend le parti des écrivains chrétiens constate que « le Mal chez ces romanciers, parce qu'il est la face négative de l'Absolu, possède toujours une présence vertigineuse et troublante » (CANÉROT, M.-F., 1993 : 93). Or c'est cette présence vertigineuse et troublante qui nous interroge, nous conduit à soupçonner une complaisance, une érotisation du Mal chez ces auteurs : nous nous demandons si, d'une certaine façon, la description du Mal ne leur procure pas une jouissance indicible qui se rapproche de celle de la belle âme hégélienne dénonçant le désordre du monde. Nietzsche aurait dit qu'ils salissent la vie. Barbey d'Aurevilly parlait par anticipation de Mauriac ou Green lorsqu'il écrivait :

L'enfer c'est le ciel en creux. Le mot diabolique ou divin appliqué à l'intensité des jouissances, exprime la même chose, c'est-à-dire des sensations qui vont jusqu'au surnaturel.

BARBEY d'AUREVILLE, J., 1988 : 221

Nous encourons le risque de passer pour un des nombreux procureurs qui jugent sans aucune indulgence Mauriac et d'encourir le reproche de confondre les personnages qu'il a inventés avec sa personne, erreur fort répandue. L'écrivain nous décrit un monde désespéré (pour Kierkegaard le désespoir est le péché), un enfer familial et bourgeois où des êtres sont aliénés dans la souffrance. La description de cet univers étouffant révoltait certains chrétiens tels Józef Czapski qui le définissait ainsi : « [...] irrespirable, cruel, rendu avec une force incomparable, le monde d'une religion repoussante, inséparable de la passion de posséder » (CZAPSKI, J., 1991 : 304). Mauriac dans *Le romancier et ses personnages* reprenait à son compte une boutade de Joseph de Maistre qui trahit un profond pessimisme à propos de la nature humaine : « Je ne sais pas ce qu'est la conscience d'une canaille, mais je connais celle d'un honnête homme, et c'est horrible » (MAURIAC, F., 1994 : 129).

Pour nous, Mauriac se caractérise par une complaisance à décrire les turpitudes de l'âme de ses créatures, Paul Soudey exprimait d'une manière polémique notre point de vue en dénonçant chez Mauriac « un mélange d'immoralité fétide et de christianisme malsain qui se complaît dans la piété et le crime pour mieux savourer ensuite les frissons masochistes du repentir » (BARRÉ, J.-L., 2009 : 402). Cette érotisation de la souffrance peut être lue si l'on recourt à la méthode freudienne comme une jouissance ignorée mais nous pouvons aussi y voir une incapacité à aimer la beauté, la santé, la liberté, critique qu'adressait Camus à ce type de christianisme qui ressemble à un dolorisme. Nous pourrions aussi paraphraser la formule de Lacan pour qui « Sade est l'inconscient de Kant » en disant que « Gide est l'inconscient de Mauriac ».

Le héros du romancier catholique doit traverser la nuit de la vie et du péché pour accéder au salut. Le mal le guette à chacun de ses pas et l'univers n'est plus qu'une vallée de larmes dans laquelle toute grâce est absente. S'il a transgressé les lois qui régissent la vie en société il n'est pas tant responsable devant les hommes que devant Dieu, c'est-à-dire devant François Mauriac. Ce qui peut sembler être la transgression fondamentale sur laquelle repose toute l'œuvre romanesque mauriacienne c'est le droit que le romancier s'arroge de décider du Bien et du Mal. Le romancier dans son combat pour la rédemption de ses brebis égarées semble donner raison à André Green qui écrit : « Aimer le mal c'est aimer le détecter, le désigner, le localiser pour trouver matière à l'exterminer, pour penser qu'une fois le mal vaincu et anéanti, le bonheur et le Souverain Bien régneront sans partage » (GREEN, A., 1991 : 387).

Bibliographie

- BARBEY d'AUREVILLY, Jules, 1988 : « *Les diaboliques*, in *Le ciel en creux...*, Milner Max ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 38.
- BARRÉ, Jean-Luc, 2009 : *François Mauriac, biographie intime 1*. Paris, Fayard.
- BROWN, Peter, 1995 : *Le renoncement à la chair, Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*. Paris, Gallimard.
- CANÉROT, Marie-Françoise, 1993 : « Quand la foi devient roman... ». *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, Vol. 45, n° 1.
- CZAPSKI, Joseph, 1991 : *Mort de Mauriac*. In : *Tumultes et spectres*. Paris, Noir sur Blanc.
- FOUCAULT, Michel, 1976 : *La volonté de savoir*. Paris, Gallimard.
- GREEN, André, 1991 : « Pourquoi le mal? ». In : *La folie privée*. Paris, Gallimard.
- GREEN, Julien, 1931 : *L'autre sommeil*. Paris, Gallimard.
- GREEN, Julien, 1950 : *Moïra*. Paris, Plon.
- GREEN, Julien, 1960 : *Chaque homme dans sa nuit*. Paris, Plon.
- GREEN, Julien, 1973 : *Léviathan*. Paris, Plon.
- HESNARD, Angelo, 1950 : *L'univers morbide de la faute*. Paris, PUF.
- JALOUX, Edmond, 1994 : « François Mauriac romancier ». In : MAURIAC, François : *Le romancier et ses personnages*. Paris, Buchet-Chastel.
- JEAMMET, Nicole, 2001 : *Les violences morales*. Paris, Odile Jacob.
- MAURIAC, François, 1981 : « La fin de la nuit ». In : IDEM : *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*. T. 3. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- MAURIAC, François, 1992 : « Thérèse Desqueyroux ». In : IDEM : *Œuvres romanesques*. Paris, Librairie générale.
- MAURIAC, François, 1994 : *Le romancier et ses personnages*. Paris, Buchet-Chastel.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1993 : *Par-delà le bien et le mal*. In : IDEM : *Œuvres 2*. Paris, Robert Laffont.
- QUONIAM, Théodore, 1984 : *François Mauriac, du péché à la rédemption*. Paris, Téqui.
- RICOEUR, Paul, 1984 : *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*. Genève, Labor et Fides.
- SARTRE, Jean-Paul, 1947 : « Monsieur F. Mauriac et la liberté ». In : *Critiques littéraires (situations I)*. Paris, Gallimard.
- TOUZOT, Jean, 1992 : « Préface ». In : F. MAURIAC : *Œuvres romanesques de François Mauriac*. Paris, Librairie générale.

Note bio-bibliographique

Dominique Rougé, maître de conférences à l'Université Pédagogique de Cracovie. Il enseigne le français écrit et la théorie de la traduction littéraire. Doctorat soutenu en 2005 sur les traductions françaises d'Adam Zagajewski. Il a achevé la rédaction d'une thèse d'habilitation à propos des écrits de fous et de leur lecture par les psychiatres et psychanalystes.

JEAN-PAUL PILORGET

Lycée d'Orsay

Les Âmes fortes de Jean Giono ou l'art de la transgression

ABSTRACT: Transgression is everywhere in *Les Âmes fortes*. It is present in the form of the narrative in which two opposite versions of events question the very notion of truth and well-established moral norms of judgement. As the novel of the impossible truth, *Les Âmes fortes* highlights the power of fiction, of lies, and of manipulation. Moral virtues are inverted in two opposite versions of the events: when generosity is increasingly showed, does it become a mark of ferocity and pride, a means of domination, or an aspect of the superior art of losing? The Biblical values are constantly profaned in this complex novel: numerous Biblical references are quoted only to be perverted immediately afterwards. For example, in one of the two versions of her own story, one of the protagonists, Therese, manages to reach sanctity in evil, which enables her to assert her absolute domination — the main feature of the strong souls, the “âmes fortes”.

KEY WORD: Transgression, profanation, manipulation, perversion, illusion.

Les Âmes fortes, chronique romanesque publiée en 1950, illustre de façon exemplaire la création artistique selon Giono, qui se situe toujours « un tout petit peu à côté, juste à côté » de la vérité (GIONO, J., 1990 : 77) et passe de l'autre côté du réel, celui du mensonge, de la puissance imaginative. Mais, de façon plus dangereuse, plus trouble, il sort des usages de tout créateur de récit de fiction mimétique qui donne le change et fait croire à la vérité de ce qu'il raconte ou du moins préserve cette notion de vérité, en permettant au lecteur de reconstituer le sens des événements, par delà les interprétations divergentes que peuvent en proposer les personnages. En choisissant de rapporter deux versions parfaitement inconciliables des faits sans jamais trancher, procédé qui s'élabore au cours même de la rédaction, Giono joue de la superposition et de l'affrontement des discours, dans l'inter-dire de leur présentation incompatible des événements, remettant en question la notion même de vérité. Ce faisant, il « passe outre », « tra-

verse » ou franchit les limites de ce que se permet ordinairement la fiction dans sa représentation du réel, transgresse (c'est le sens du latin *transgredi*, à l'origine du nom *transgressio*) les normes du dispositif fictionnel. Mais le romancier ne s'en tient pas là. Les personnages mis en scène dans les versions successives des faits rapportés exercent de façon complexe un art diabolique de la manipulation, les vertus morales s'inversant dans une transgression paradoxale des valeurs. Jouant du sens que l'on accorde dans une société chrétienne à la générosité ou au dévouement, les deux voix narratrices qui se confrontent tout au long d'une veillée mortuaire, multiplient par ailleurs les allusions bibliques pour mieux les subvertir, dans une transgression généralisée. Ce que le roman illustre ainsi, c'est le pouvoir souverain du mensonge, la possibilité d'enfreindre les normes littéraires, sociales ou morales, propres à alimenter toutes les fictions, dans un jeu proprement vertigineux.

Le roman de l'impossible vérité

Après un prologue qui met en place le cadre de la veillée funèbre du « pauvre Albert » par trois vieilles femmes (215)¹, le roman se présente comme une succession d'épisodes racontés alternativement par Thérèse, la plus vieille, qui commence par raconter des faits liés à sa jeunesse, et par une protagoniste, connaissant par oui-dire les événements relatés par Thérèse et qui intervient longuement à deux reprises pour interrompre son récit, le corriger et proposer une interprétation foncièrement différente des faits et des caractères évoqués. Ce personnage, qui n'est pas nommé dans le roman, est appelé « le Contre », la voix antagoniste, dans les *Carnets* préparatoires de l'écrivain. On distingue ainsi un premier niveau du récit, un premier « pli » selon Robert Ricatte dans sa *Notice des Âmes fortes* de l'édition de la Pléiade (RICATTE, R., 1980 : 1008). Thérèse y relate sa vie avec Firmin, apprenti forgeron, et son travail à l'auberge de Châtillon, d'où elle observe le drame et la ruine des Numance. L'histoire des Numance constitue le lien avec la première version du « Contre », qui remet en question l'existence même de Thérèse à l'auberge ; elle aurait vécu misérablement avec Firmin dans une « cabane à lapins » (304) avant d'être recueillie par les Numance. Firmin exerce alors un chantage sur les Numance qui signent de fausses reconnaissances de dettes, jusqu'à la mort brutale de M. Numance et la

¹ Nous citons ici le texte des *Âmes fortes* dans le volume V des *Œuvres romanesques complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade (GIONO, J., 1980 : 215). Pour plus de commodité, les références aux *Âmes fortes* dans le cours de cette étude seront simplement indiquées avec la mention de la page entre parenthèses.

disparition de sa femme. Thérèse reprend le récit et le dénouement des événements qui viennent d'être relatés, mais en renverse totalement les perspectives : c'est elle qui a tout manigancé par haine calculée et froide de Mme Numance. La seconde narratrice intervient pour raconter la vengeance de Thérèse après la disparition de sa protectrice, récit que prolonge celui de Thérèse, faisant de la mort de Firmin un accident subtilement agencé, dans une maîtrise totale de ses actes. La version du « Contre » idéalise donc Thérèse et en fait une victime, attachée passionnément à Mme Numance. Le personnage en revanche apparaît monstrueux et diabolique dans la propre version de Thérèse. Où se situe dès lors la vérité des faits que la fiction vient mettre en scène, qu'elle semble réélaborer et conteste sans cesse, ouvrant pour la Thérèse narratrice, comme pour la voix du « Contre », un jeu vertigineux d'identification ou de distanciation, de souvenirs vécus ou rapportés et de mensonges, de re-présentations et de création romanesque ? Roman de l'impossible vérité — « Allez savoir si même il y a quelque chose de vrai dans tout ce qu'on a dit ? » (276) — *Les Âmes fortes* magnifie ainsi la toute-puissance de la fiction et le pouvoir souverain du mensonge. Mais le roman célèbre aussi l'art (diabolique) de la manipulation, apanage des « âmes fortes ».

La transgression des « âmes fortes »

En mettant en cause la notion même de vérité, le roman étend le soupçon sur la véracité même du comportement des personnages, sur la possibilité pour eux de tromper ou de manipuler l'autre. De façon complexe, les vertus morales elles-mêmes s'inversent dangereusement au gré des deux versions des faits. Dans la version du « Contre » en effet Mme Numance prend Thérèse sous sa protection, jusqu'à entraîner sa propre perte. La générosité du personnage, qui va jusqu'au dépouillement total, n'est pas sans rappeler la devise franciscaine du renoncement aux biens terrestres — « *Nihil habentes, omnia possidentes* » — en ce que Mme Numance qui « cherche toujours à voir le fond des choses » se précipite dans une étrange passion de la perte : « Cette passion, pour n'être jamais satisfaite, pousse ceux qui l'ont à donner sans mesure » (329). Le texte interprète ici la générosité de façon très particulière : « À chaque instant elle avait l'occasion de donner en surplus, de faire *verser la mesure* » (337)². Le comportement de Mme Numance, bien loin d'exprimer une vertu évangélique, porte ici les marques de l'*hubris*, comme le fait remarquer Giono dans ses *Entretiens* avec Jean

² *Luc*, VI, 38 : « Donnez, et on vous donnera. On vous versera dans le sein une bonne mesure, pressée, entassée, et qui se répandra par-dessus [...] », trad. Lemaître de Sacy.

Amrouche, évoquant pour son personnage « le démon de la démesure au sens grec » plutôt que « l'ange de la générosité » :

Le généreux est un personnage exceptionnel, il n'est pas un personnage normal. L'égoïsme, qui lui fait retenir les choses qu'il donne, se transforme en lui-même en une sorte de jouissance égoïste du fait même qu'il donne [...] Le généreux est un homme qui cherche son bonheur par le moyen de la générosité.

GIONO, J., 1990 : 208—209

Façon de souligner que Mme Numance est une « âme forte » et que la générosité dont elle fait preuve est la marque d'un égoïsme féroce ou de l'orgueil, se définit comme une passion jalouse, un moyen de domination ou l'art de jouir de la perte en toute lucidité : « Ce que je peux avoir l'âme basse quand il s'agit de donner » (360) ! La force totale, irrésistible, de ce don la pousse à aller bien au-delà des manœuvres d'expropriation menées par Firmin et l'usurier Reveillard. Alors qu'ils pensaient remporter un combat de procédures, ces derniers assistent dérotés, au milieu des « plâtras » de leurs « combinaisons écroulées », à la jouissance inexplicable d'un orgueil intrépide qu'ils ne peuvent comprendre : « Ils sont comme des hommes de Jéricho dans la forteresse de Chanaan, dit-elle, et plus faibles qu'eux encore. Leurs murailles s'écroulent au premier son de la trompette »³. Mme Numance s'amuse, et avec elle le romancier qui présente l'affrontement entre ses personnages comme une véritable guerre (sainte et miraculeuse). Mais la victoire est ici celle de la perte, de la dépossession, au nom d'un « orgueil indomptable » (389), que les autres ne peuvent comprendre, habitués à l'épargne du jeu social mesquin. Quand Firmin la voit heureuse, jouir du printemps, malgré l'expropriation qui se prépare, il est décontenancé : « C'est donc que les narcisses ne signifient pas narcisses et que les mésanges ne signifient pas mésanges » (267) ! Les Numance seront donc pour les habitants de Châtillon « ceux par qui le scandale arrive », une pierre d'achoppement (314). Quant à Thérèse, séduite par son idole au point d'imiter tous ses faits et gestes, elle jouit avec passion de la présence de Mme Numance et connaît la plénitude, malgré les coups reçus par Firmin : « À un point que, tout le temps que Mme Numance resta à son chevet, Thérèse reposa sans se plaindre sous sa nuque meurtrie. Elle était au comble du bonheur » (322). Dans la version où elle se présente d'une noirceur machiavélique et perverse, c'est au contraire par haine de sa bienfaitrice que Thérèse veut la perdre et la saigner. Nulle trace là non plus de désir de l'argent. C'est par amour du mal que Thérèse étudie d'abord sa victime, qu'elle l'imites hypocritement, dans le seul but de la tromper, loin de se douter « qu'à la fin [elle lui] échapperait » (439). Loin des êtres médiocres, Thérèse est donc elle aussi une « âme forte », ce que le « Contre » reconnaît par-

³ Allusion à *Josué*, VII, 15—20.

faitement dans la suite du récit, quand elle la montre, après la disparition de Mme Numance. Elle a trouvé « une fois pour toutes » sa « marche à suivre » dans sa volonté de se venger de Firmin, toute entière à sa passion, dans l'absence de toute motivation morale, clairvoyante seulement « pour le rêve » : « Thérèse était une âme forte [...] La vérité ne comptait pas. Rien ne comptait que d'être la plus forte et de jouir de la libre pratique de la souveraineté » (451). C'est donc la passion sans limites, la démesure dans la générosité, l'adoration ou la haine, qui renverse les perspectives communes et définit « les âmes fortes », leur vocation de la perte ou de ce que Giono nomme ailleurs l'avarice, désir de conquête et de possession, affirmation de sa volonté de puissance. Au-delà même du problème de l'indécidabilité et de la vérité, nous nous trouvons situés ici au-delà du bien et du mal, impliqués pourtant avec les deux versions contradictoires des faits dans une conception radicalement différente de la nature humaine, exposée dans « sa disposition soit au bien, soit au mal » (GODARD, H., 2006 : 218).

Transgression et profanation des textes sacrés

Dans ce contexte, l'utilisation constante d'allusions à l'Évangile dans le discours des personnages, loin de renvoyer à un discours de vérité, caractérise plutôt le procédé subversif du détournement qui modifie en profondeur le sens des passages évoqués et crée de cette façon « une autre vérité » (GIONO, J., 1983 : VI, 337) qui se présente comme une parole « contre », profanatrice et transgressive, pour exposer la vision très particulière du comportement des « âmes fortes ». La conversation des trois vieilles femmes au cours de la veillée mortuaire est en effet constamment imprégnée de références bibliques, d'allusions, voire de citations, habilement disséminées et fondues dans le discours oral parmi les tournures familières, les lieux communs ou les proverbes populaires, propos dont la valeur est fortement généralisante. Leur prolifération peut en partie s'expliquer par le tableau social que les personnages brossent de la bourgeoisie de Châtillon ; le pasteur et le curé sont mentionnés à plusieurs reprises, au même titre que la confrérie des « dames de Sion », association de bienfaisance publique et variante romanesque des « dames de charité » (265).

La reconnaissance sociale passe en effet obligatoirement par l'administration des sacrements, mariage et baptême, comme le montre dans la première version du « Contre » l'affairement des « dames de Sion » autour de la « cabane à lapins » de Thérèse et de Firmin : « elles s'activaient comme il se doit du côté des papiers et du mariage officiel » (304). Ces usages s'inscrivent ici dans un contexte social précis, celui de la norme à suivre : « C'étaient des saintes familles à perte de vue » (411), donnant « représentation de souci chrétien » (1108), où l'essentiel est

de donner des signes extérieurs de piété, comme pour le pasteur, « toujours en train de suçoter l'éponge à vinaigre entre sa barbe et sa moustache » (variante Chaintreuil, 1108).

Il paraît donc tout naturel que ces usages imprègnent le discours courant des personnages. Les références à l'Évangile vont toutefois beaucoup plus loin et travaillent le texte en profondeur, induisent une lecture au second degré qui redonne aux mots tout leur sens, et éclairent la signification de l'œuvre en contribuant à la remise en cause du concept même de vérité. Il en va ainsi de la locution proverbiale « parole d'évangile » qui revient plusieurs fois dans le cours de la discussion. Elle semble pourtant tout à fait anodine et apparaît même pour la première fois avant le début du récit de Thérèse, lorsque les trois femmes présentes à la veillée, s'appêtant à manger les caillettes du défunt, évoquent les agissements du « gros blond », un coursier qui survient toujours à point nommé pour acheter le bétail des fermiers moribonds : « maintenant on dirait Dieu le père. Il fait son prix et c'est parole d'évangile. Si tu discutes, il se fout de ta gueule et il s'en va » (235). L'effet produit par l'emploi de cette locution courante est ici renforcé par un niveau de langue volontairement familier et provocateur, en ce qu'il juxtapose le sacré (« Dieu le père ») et le vulgaire (« il se fout de ta gueule »). La discussion qui s'amorce entre les vieilles femmes est d'ailleurs parsemée d'expressions qui gravitent autour des thèmes de la vérité et du sacré : « Si, je dois le dire : c'est l'absolue vérité », « La mort, c'est sacré » (234) — tout en portant l'empreinte du bon sens populaire : « Tu crois que c'est le Saint-Esprit ? » ou « Tu en fais un, de mystère ! » (238). Ces remarques insignifiantes à première vue, qui appuient sans qu'il y paraisse sur la notion de vérité et semblent engager la bonne foi des protagonistes, permettent toutefois à l'écrivain de jouer avec le sens même du roman qui se construit et dont le principe d'organisation repose comme nous l'avons déjà dit sur la juxtaposition de deux versions inconciliables des faits.

L'évangile selon Thérèse, qui pourtant n'a rien d'une sainte, surtout dans la version qu'elle raconte elle-même de la ruine des Numance, s'oppose complètement dans son interprétation des événements au contre-évangile que lui oppose son interlocutrice de façon appuyée : « Voilà mon histoire » (294). Il ne saurait plus dans ces conditions y avoir de « parole d'évangile », ou plutôt toute parole devient dans le récit « parole d'évangile », à partir du moment où elle est proférée. Ainsi, la rumeur populaire, qui s'amplifie à partir de simples propos que chacun glose à loisir, est-elle écoutée religieusement par les habitants de Châtillon, colportée et crue : « Huit jours après tu avais là-dessus des histoires d'une heure avec tous les détails. Que tu écoutais comme parole d'évangile » (variante Chaintreuil, 1103). Le personnage de Mme Numance est lui aussi défini dans le discours du « Contre » par la locution familière « parole d'évangile », dans une description qui paraît réactiver les vertus du texte saint : « la bonté sur la terre, jolie comme un cœur [...] Et, quand je dis la bonté sur la terre c'est qu'il n'y a pas d'autres mots. C'était inscrit sur son visage. Mais,

ce qui est écrit n'est pas toujours parole d'évangile, tandis que là, ça l'était» (310). L'«excès de générosité» dont Mme Numance fait preuve est néanmoins, comme nous l'avons vu, bien éloigné de la vertu évangélique du don en ce qu'il s'affiche ici sans mesure.

Le texte du roman joue aussi de façon sacrilège, et à plusieurs reprises, de certains tableaux de l'histoire sainte, celui de la Nativité en particulier, tout en évacuant l'enfant (divin) du devant de la scène. Dans la première version du «Contre», Firmin s'efforce de représenter, devant les bourgeois de Châtillon, l'action touchante du «forgeron de la paix» cherchant un nid décent — et une «cabane à lapins» peut bien faire l'office d'étable — pour y amener tendrement «la Sainte Vierge», que son état d'accouchée nimbe tout naturellement de gloire : «une auréole ne va bien qu'à une femme jeune et assez jolie, si possible — Thérèse est même jolie», ce qui la rend d'autant plus sainte ! (307). Et quand, cherchant du travail, elle ira sonner chez les Numance, les basses manœuvres de Firmin paraîtront s'accomplir de façon presque trop parfaite, tant il n'a pas prévu la «férocité» de leur amour : «on les attendait comme le Messie» (315).

Il faut dire qu'aucun détail n'avait été négligé pour la circonstance : «Thérèse s'était fait une tête de *fleur de Marie* avec les cheveux bien tirés», mêlant l'aspect d'une malheureuse enfant — la Fleur-de-Marie des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, qu'un protecteur désintéressé, à la mesure des Numance, délivre de la prostitution — à l'apparition (providentielle) d'une véritable Sainte Vierge, «pleine de grâce» quand elle quitte la «cabane à lapins», si bien que son annonce exacerbe chez Mme Numance un désir effréné de possession, tente un désir plus que maternel de générosité : «On la voudrait toute» (330). Dès lors, inversant et brouillant toutes les données du texte évangélique, les deux femmes se consacrent à leur adoration mutuelle : Mme Numance devient l'«idole» de Thérèse qui célèbre le culte de sa bienfaitrice, avec pour objet rituel un simple mouchoir parfumé à la violette (317). La Thérèse narratrice reprend plus loin à son propre compte la même image (sainte) héritée de l'Évangile, mais avec des variantes significatives puisque, rappelons-le, dans sa version des faits, c'est elle qui a tout manigancé : «Enceinte et abandonnée, j'étais la reine du monde!» (430). En reprenant l'image de la Sainte Vierge à la version du «Contre», elle en déplace les données et se représente dans l'attente du culte fervent de Mme Numance : «J'avais trouvé, près du sixième peuplier de la promenade, un petit renforcement d'herbe dans le talus où je figurais comme une Sainte Vierge dans sa niche» (433). Et c'est elle, nouvelle icône offerte au regard des passants qu'elle méprise souverainement, qui reçoit les présents qu'elle a détournés par avance à l'enfant qui va naître : «Et je leur donnais même de l'encensoir par le nez. Ils n'étaient rien. Ils me faisaient pitié. Ils arrivaient avec un fromage, avec un kilo de pois chiches, une burette d'huile, une topette de vin, comme des rois mages» (434). Mais, dans cette version dégradée de l'épiphanie, il n'est question ni d'or, ni d'encens (si ce

n'est celui que Thérèse leur destine elle-même), tout au plus d'une « burette » (comme pour le vin de messe) ou d'une « topette » !

De façon extrêmement subtile ici, le roman tisse tout un réseau d'allusions parfaitement intégrées au discours des personnages qui permettent de moduler leurs propos et construisent un savant contrepoint au récit évangélique, tout en le profanant, c'est-à-dire en le dégradant de façon carnavalesque dans la transgression des valeurs qui le fondent. Thérèse apparaît, dans le même passage, grotesque, monstrueuse, et c'est dans cet état qu'elle s'exhibe aux yeux de tous : « Je me regardai dans une vieille fenêtre vitrée. C'était à se mettre à genoux. J'étais énorme. On aurait dit la tour de Babel » (434). Le renvoi burlesque à l'édifice célèbre de la *Genèse*⁴ permet ici au romancier de jouer malicieusement de la polysémie. La difformité physique de Thérèse, métaphoriquement et familièrement associée à l'étagement monstrueux de la ziggourat du récit biblique, renvoie ainsi au haut lieu de l'orgueil et de la démesure, de la transgression et du défi à la divinité. Cette difformité est d'ailleurs soigneusement construite par Thérèse, car elle entre dans son projet d'établir sa domination sur les Numance. Thérèse est alors littéralement sanctifiée, mise à l'écart, par sa monstruosité manifeste : « C'était à se mettre à genoux ». Plusieurs niveaux de sens — un étagement du sens en quelque sorte, comme pour la tour de Babel — s'établissent donc à partir des multiples allusions qui continuent à nourrir le discours de Thérèse alors qu'elle en subvertit totalement l'esprit, dépouille sans scrupules le livre sacré en y puisant des épisodes qu'elle détourne de leur sens, et nous livre en fin de compte un évangile, le sien, qui légitime toute son entreprise, justifie son choix délibéré du mal :

Moi j'estime : du moment qu'on est chrétien, on a le droit de tout faire. Tu seras jugée. Alors, ne te prive pas. C'est de la banque. Il y en a qui sont pour le paradis. Très bien. Des goûts et des couleurs... mais, moi je suis modeste ; je me satisfais de peu. Après on verra. Je n'ai pas d'orgueil. Je me contente de la vallée de larmes. Quand je souffre, je suis libre. Alors ?

411

Thérèse inverse ici toutes les données du texte théologique, redéfinit le péché (« Je n'ai pas d'orgueil ») et revendique une vie exclusivement terrestre (« la vallée de larmes ») et qui rapporte ! Elle se définit ici comme une « âme forte », anticipant le discours du « Contre » qui la définira plus loin de façon assez semblable : « Être *terre à terre* était pour elle une aventure plus riche que l'aventure céleste pour d'autres » (451). Et c'est cet esprit terre à terre qu'elle impose à la fin du roman à son comparse Rampal, quand il cherche à jouer les Pilate après l'accident de Firmin : « — “Alors, dit-il, je m'en lave les mains” — : Je lui ré-

⁴ *Genèse*, XI, 1—9.

ponds : «Tu ne t'en laves rien du tout : c'est un accident du travail» » (463)⁵, façon souveraine de répondre aux Évangiles. Le discours de Thérèse, en se chargeant d'allusions bibliques délibérément subverties et en réactivant ici une locution populaire figée par l'usage, devient blasphématoire, et lui permet d'assumer pleinement le qualificatif d'« âme forte ». La transgression devient pour elle affirmation de sa liberté et de la force toute puissante du désir.

Les valeurs évangéliques sont ainsi systématiquement profanées par Thérèse qui parvient même, à force d'exercices spirituels constants, à une véritable sainteté dans le mal, ce qui lui assure une domination totale sur les autres. L'une des règles de cette nouvelle mystique est l'inversion sacrilège et sans concession du commandement d'amour qui résume l'essentiel du message chrétien. La tromperie de Thérèse devient ainsi absolue et, à force d'expérimentations difficiles, lui assure finalement une jouissance sans partage, lui permet de « gagner les vrais galons » : « Enfin, je devins parfaite. On était absolument obligé de me prendre pour ce que je n'étais pas ». Thérèse retourne pour ce faire, de façon diabolique, absolue, le commandement d'amour qui figure dans l'Évangile :

J'en arrivais à cette conclusion qu'il faudrait tromper l'amour. Tromper la haine, c'était de l'eau de rose. Tromper l'avarice, c'était de l'eau de boudin. Tromper l'amour, d'un seul coup je trompais tout. C'était ce qu'il y avait de mieux.

422

Elle atteint ainsi à force d'ascèse, dévoyée en stratégie manipulatrice, à une forme de perfection dans le mal, se livrant même dans le texte de la variante Chaintreuil à une véritable exégèse pour justifier un comportement qui relève pour elle de la nature même des êtres. Réagissant aux paroles du curé — « Servir dieu, c'est régner », Thérèse remarque en effet :

Régner ? Il y a bien longtemps que Satan le fait. Et sans prêtre. L'Éternel lui demande : d'où viens-tu ? — De parcourir la terre et de m'y promener, lui répond-il. Quand la porte des boutiques sonnait à Châtillon, ce n'était pas toujours un client qui entraît. Et est-ce que ce ne serait pas la vérité ? C'est si naturel. Cette parole toujours présente.

1113

La réponse de Satan à l'Éternel figure au tout début du livre de *Job* qui soulève le problème métaphysique de l'existence du mal⁶. Thérèse cite ici fidèlement la Bible, ce qui suppose une pratique familière du texte, mais pour dire

⁵ *Matthieu*, XXVII, 24.

⁶ *Job*, II, 2 : « L'Éternel dit à Satan : D'où viens-tu ? Et Satan répondit à l'Éternel : De parcourir la terre et de m'y promener » — trad. Segond.

qu'elle a choisi le mal (« c'est si naturel »)⁷ comme moyen d'affirmer sa volonté de puissance et de domination. La violence insidieuse de l'entreprise de Thérèse se manifeste également dans un cérémonial qui joue de l'inversion parodique des règles de la liturgie. Ainsi, son entrée dans la « cabane à lapins » — acceptée pour le rôle qu'elle va lui permettre de jouer face aux habitants de Châtillon, mais à contre-emploi pour ainsi dire : « C'était loin d'être un logement de chrétien » (432) — s'accompagne d'un véritable rituel religieux qui détourne lui aussi et inverse à son profit les prescriptions les plus sacrées :

Firmin n'eut même pas besoin d'intervenir, j'avais plus de dix hommes pour me porter mes deux malles. Et, que je ne bouge pas de place si l'épicière elle-même ne me prit pas sous son bras pour m'aider à monter jusqu'en haut du village où se trouvait la cabane. On aurait dit qu'ils portaient le Saint-Sacrement. J'étais à une belle fête, je vous le garantis !

431

Plus qu'à un couronnement de la Vierge, c'est à une véritable divinisation du personnage que nous assistons ici, au-delà du jeu sur la locution populaire « promener quelque chose comme le saint sacrement ». Avant même de rapporter cet épisode déterminant, Thérèse a fait part de sa volonté de toute-puissance qui l'amène, comme le furet auquel elle se compare, à boire le sang de ses victimes, en l'occurrence ici celui de Mme Numance :

L'argent, là, ne serait pas défendu. Il serait au contraire offert comme l'hostie à la messe. Tout le jeu était, à la communion, d'avancer un joli petit museau de furet et de croquer à belles dents.

429

L'allusion à l'eucharistie, perçue comme un rite de dévoration, prépare textuellement la procession du « Saint-Sacrement » au cours de laquelle, dans son désir insatiable de puissance, Thérèse se nourrit de l'amour des autres. Elle joue à la Fête-Dieu, en ayant soigneusement « figolé » chaque chose « dans les moindres détails », attendant et savourant à l'avance le coup de théâtre : « Puis, il éclate et, brusquement, je suis qui je suis ! » (430). Thérèse s'improvise alors en Dieu le Père, et son discours intérieur s'achève sous forme de défi en quasi-citation non revendiquée, annexée (ou engloutie) du livre biblique de l'*Exode*, où Dieu se révèle à Moïse dans l'épisode du buisson ardent en lui disant : « Je suis celui qui suis »⁸. Ainsi, Thérèse s'attribue-t-elle le rôle principal, celui de Dieu, raison pour laquelle elle réécrit la parole biblique pour se l'approprier et l'utiliser de façon sacrilège. Thérèse raconte donc son histoire comme une reprise de l'his-

⁷ Le projet des *Âmes fortes* est d'abord issu d'un projet de recueil de nouvelles qui se serait intitulé *La Chose naturelle*.

⁸ *Exode*, III, 14.

toire sainte, tout en manifestant un esprit radicalement opposé qui renverse les données du texte originel et les applique de façon toute personnelle pour sa plus grande gloire. Elle s'approprie aussi certains motifs pour y surimposer sa propre vision du monde faite de crime et de domination.

Les références au texte sacré sont donc, comme nous l'avons vu, perpétuellement dégradées, profanées, retournées de façon grotesque et irrévérencieuse. Au milieu des locutions populaires ou des proverbes qui émaillent la conversation, elles conduisent, sous l'apparence d'une vérité gnomique, à la contestation de la notion de vérité et, par un retournement spectaculaire, à l'affirmation dans le discours de Thérèse de la vérité supérieure du mensonge. Leur présence massive complexifie donc le texte et le place sous le signe de l'ambiguïté. En rabaisant et en défigurant les données de l'intertexte qu'il traite de façon bouffonne, Giono mêle le bas et le haut dans une « mésalliance » perpétuelle dont Bakhtine fait l'une des caractéristiques du « carnavalesque » qui aboutit à la fois à la profanation du texte source et à la sacralisation d'un récit sordide (BAKHTINE, M., 1970 : 180—181). Les détails prosaïques qui désacralisent et parodient le message du Livre saint placent aussi le parcours de Thérèse sous le signe d'une initiation ou d'une quête mystique inversée où l'amour de Dieu est remplacé par l'amour de soi et la contemplation sereine de sa propre puissance. Diffuses à travers le dialogue, radicalement détournées et subverties, les allusions bibliques jouent pleinement de la polysémie, de l'implicite ou de la double entente et renvoient ainsi en profondeur au sens pluriel d'une œuvre qu'elles continuent ensuite, à partir de leur point d'ancrage dans le récit, à travailler souterrainement. Ce travail de rayonnement à partir de données intertextuelles diverses se manifeste dès l'épigraphe, porteuse elle aussi, dans le cas des *Âmes fortes*, d'une charge particulièrement transgressive.

Sous le signe du théâtre, le jeu comme univers de la transgression

L'épigraphe de *Les Âmes fortes*, insolite et décalée par rapport au roman qu'elle inaugure et annonce, est extrêmement laconique, réduite à une simple interjection : « Servant — Oh ! », empruntée à Shakespeare dans *The Winter's tale*. Elle crée la surprise et a tout l'air d'une mystification, d'une transgression inaugurale, d'une marque d'interpellation ambiguë qui annonce un rapport de dépendance maître — serviteur, mais installe surtout l'œuvre, comme le remarque Jacques Chabot, dans le « grand courant de [la] culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance », donc dans la transgression carnavalesque étudiée par Bakhtine, un conte d'hiver étant d'abord « une histoire du coin du feu », une « histoire de bonne femme », ce qui correspond tout à fait à la mise en place du récit

où quelques vieilles femmes se préparent pour une veillée funèbre : « — Aurons-nous assez de bois ? La nuit sera longue » (215). Toutefois, « le Conte d'hiver par excellence », dans l'imaginaire populaire dont se nourrit l'œuvre de Shakespeare, c'est « celui de la vie qui meurt ou semble se perdre, mais pour renaître avec le printemps » (CHABOT, J., 1992 : 320), ce que traduit aussi la fin du roman puisque Thérèse, après une nuit de veillée mortuaire qui s'achève sur le récit de ses crimes, accueille, épanouie, le jour qui se lève, « fraîche comme la rose » malgré ses quatre-vingt-neuf ans (465). De fait, l'épigraphe des *Âmes fortes* dramatise par avance le récit à venir qui s'élabore pour le lecteur sous le signe du jeu, de l'apparence, de l'illusion et de la transgression des valeurs comme dans la pièce de Shakespeare. Thérèse, ancienne servante d'auberge, met en scène une représentation du passé que la voix du « Contre » vient systématiquement remettre en cause (« Oh ! »), la métaphore théâtrale étant constante dans les propos des deux récitantes dès le début du roman, et déjà dans le récit que fait Thérèse de son départ du château du Percy avec Firmin : « [...] il me semble que c'est la scène d'un théâtre et qu'on va me voir de partout » (251). Quand, plus loin, elle se représente en train d'épier les Numance en compagnie de Paul, le cantonnier, elle use de nouveau de la métaphore théâtrale, mais cette fois en qualité de spectatrice, et elle place ses auditrices de la veillée, et au-delà le lecteur lui-même, dans le rôle privilégié de voyeur, sorte de situation transgressive : « Il me dit : "Regarde. D'ici on les voit". En effet, la journée était sombre, ils avaient allumé la lampe, on les voyait très bien, comme au théâtre. [...] Vous voyez la scène » (272—273). « Passons [alors] dans les coulisses » (298) : « le Contre », avant de présenter une nouvelle version de l'histoire de Thérèse plante le nouveau décor ; plus d'auberge, mais la cantine du « Village nègre ». Avant d'en arriver là, Firmin qui, point commun avec le propre récit de Thérèse, « prend soin de ne jamais figurer » (302), joue devant les bourgeois de Châtillon le drame déjà évoqué de la « Sainte Vierge » et du « forgeron de la paix ». La mise en scène est patiente et requiert que Thérèse joue parfaitement son propre rôle. Dès qu'elle aura trouvé un travail, et surtout un travail pénible, « Firmin entrera en scène ». C'est ainsi que « Firmin a joué sa comédie » (315), avec un succès très limité d'ailleurs : les bourgeois de Châtillon ne s'en laissent pas facilement conter ! Il s'emploie alors à dépouiller les Numance, mais il semble cette fois, et pour des raisons qui lui échappent, qu'il est lui-même « joué ». Ainsi, dans sa mise en scène d'un mélodrame ridicule, destiné à ruiner les Numance, « c'est un mauvais acteur » ! « Il ne pouvait pas jouer sans décor. Il a attendu la pluie pour que ce soit plus triste », constate Mme Numance (383). Firmin n'a donc rien d'une « âme forte ». Thérèse donne, comme on l'a vu, de cet épisode une interprétation fort différente. Elle abat son jeu et révèle le piège machiavélique qu'elle a patiemment construit, une histoire de mort et de vie, dans laquelle comme le furet elle boit le sang de ses victimes, et d'abord celui de sa maîtresse (« Servant — Oh ! »), pour combler comme un déficit d'être où se lit parfaitement la dialectique perte — avarice que nous avons évoquée plus haut :

Je me dis : «Le monde est quand même bien fait. Les gens que tu vises ne tiennent à rien, *sauf à aimer* ; et ils te tombent dans les pattes. L'amour, c'est tout inquiétude. C'est du *sang* le plus pur qui se refait constamment. Tu vas t'en fourrer jusque-là. D'abord et d'une. Ensuite, puisqu'ils donnent volontiers tout ce qu'ils ont, c'est qu'ils aiment combler. Alors, à la fin je me montre nue et crue. Et ils voient que *rien ne peut me combler*. Plus on en met, plus je suis vide. C'est bien leur dire : vous n'êtes rien. Vous avez cru être quelque chose : vous êtes de la *pure perte*. Ça c'est un coup de théâtre.

429

Enceinte de quelques mois, elle se fait ensuite renvoyer de l'auberge : «Je me dis : "Joue donc un peu voir ta première scène"» (431), puis elle accepte de loger dans la «cabane à lapins». Alors que la grossesse lui donne «un *masque* magnifique» (432), Thérèse construit savamment son rôle, avant de le jouer «à la perfection» : «Je n'étais pas encore vraiment entrée en scène. La petite fantaisie du trottoir, sous la pluie, n'était qu'une mise en route. Je me préparais à la vraie comédie» (433). Dans un monde où chacun joue la comédie, où «l'important c'est de figurer» (401), comme elle l'a appris des clients de l'auberge, Thérèse ne se contente pas du «jeu ordinaire» (402). C'est en cela aussi qu'elle est une «âme forte», déterminée à tenir le beau rôle maintenant qu'elle l'a trouvé, et à le jouer jusqu'au bout, de façon grandiose, en transgressant superbement toutes les règles. Thérèse, qui sait lire dans le jeu des autres et débusque leurs manœuvres, ne se laisse toutefois pas prendre à son propre jeu. Maîtresse du jeu au contraire, elle choisit avec soin le moment d'entrer en scène. Mais l'entrée dans le jeu, étymologiquement *l'in-lusio*, où l'acteur crée l'illusion, la tromperie ou la fausse apparence qui renvoie à la transgression du réel, ne concerne pas ici seulement Thérèse. «Le Contre» l'interrompt pour donner une version des faits dans laquelle elle n'est qu'un simple acteur comme les autres dans la mise en scène du «Contre», figure du romancier. Ainsi, dans *Les Âmes fortes*, Giono joue-t-il savamment de son art d'illusionniste pour interrompre le récit de ses personnages, pour nous présenter deux versions contraires des événements où les rôles et les positions changent. Thérèse et «le Contre», comme deux montreurs d'apparence, exhibent de façon complexe le jeu superbe de l'écrivain, son *grand théâtre* de la transgression, sur la scène duquel se joue une histoire de vie et de mort, d'artifices et de mensonges. Quant à l'esthétique du détour, où Thérèse comme on l'a vu devient experte dans son désir de puissance, étudiant son jeu, elle n'est pas sans rappeler la technique narrative employée par l'écrivain lui-même et la juxtaposition des versions successives des événements : «Si elle a fait quelque détour, si elle a ralenti l'allure ou fait semblant de s'occuper d'autre chose, c'était pour mieux réussir. Et ensuite pour faire durer le plaisir. C'était une *gourmande*» (456)!

En transgressant les conventions littéraires dans *Les Âmes fortes*, Giono remet donc en question le concept même de vérité au sein de la fiction. En renver-

sant les codes communément acceptés et en interprétant le comportement des « âmes fortes », non en fonction d'une psychologie ordinaire, mais de la dialectique de la perte et de l'avarice, en mettant « à de nombreuses sauces », comme il le fait, le « souvenir de textes sacrés » (GIONO, J., 1983 : VI, 235), le romancier s'offre, comme les Numance pour la charité, une « arme de roi » (389) dans le divertissement qu'il met en scène — et qu'il nous offre — par le jeu vertigineux de l'écriture. En cela, son plaisir est toujours celui de la transgression, du détournement (à des fins perverses) pour tout mettre sens dessus dessous, le réel et l'imaginaire, la vérité et le mensonge, le bien et le mal. Et à ce compte-là, comme il le dit dans la deuxième version de *Dragoon*, un roman qu'il laissera inachevé, « tout de travers, c'est encore plus beau » (GIONO, J., 1983 : VI, 721) !

Bibliographie

- BAKHTINE, Michail, 1970 : *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil.
 CHABOT, Jacques, 1992 : *Giono, l'humeur belle*. Aix-en-Provence, P.U.P.
 GIONO, Jean, 1980 : *Œuvres romanesques complètes*. Vol. 5. Paris, Gallimard.
 GIONO, Jean, 1983 : *Œuvres romanesques complètes*. Vol. 6. Paris, Gallimard.
 GIONO, Jean, 1990 : *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*. Paris, Gallimard.
 GODARD, Henri, 2006 : *Le roman modes d'emploi*. Paris, Gallimard.
 RICATTE, Robert, 1980 : *Notice des Âmes fortes*. In : GIONO, Jean : *Œuvres romanesques complètes*. Vol. 5. Paris, Gallimard.

Note bio-bibliographique

Jean-Paul Pilorget, professeur agrégé de lettres modernes, enseigne en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles au lycée Blaise Pascal d'Orsay (France). Il est docteur de l'Université Paris III — Sorbonne nouvelle. Ses travaux portent essentiellement sur la façon dont l'intertextualité permet aux écrivains contemporains d'affronter, de façon oblique mais éclairante, les grandes déchirures de l'histoire et de se faire la mémoire de ces blessures personnelles et collectives. Une version abrégée de sa thèse sous le titre *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono — Intertextualité et art romanesque*, est parue chez L'Harmattan en 2006. Il a aussi publié plusieurs articles sur les œuvres de Jean Giono, Jorge Semprun, Enzo Cormann et Patrick Chamoiseau dans diverses revues en français. Il est membre associé de l'équipe Pierre Michon à l'ITEM (Institut des textes et des manuscrits modernes).

DIANE GABRYSIAK

Birkbeck College, University of London

Georges Bataille : art, origine et transgression dans les peintures de Lascaux

ABSTRACT: In 1955 Georges Bataille published two books on art: *Manet* located the origin of modernism in Manet's work, while the other, *Lascaux ou la naissance de l'art*, located the birth of humanity in the cave paintings of Lascaux, the first known example of prehistoric cave painting. Discovered in 1940, the cave came to represent, for many intellectuals of the post-war years, the origin of humanity as well as the origin of art. This article problematizes the notion of transgression in its relation to aesthetics and aesthetic creation in Bataille's writings on Lascaux, exploring his developments on alteration, transfiguration, uselessness and "the inform". For Bataille, the paintings in the cave became the symbol of the origin of art as the origin of transgression, as well as the idea of the origin as transgression itself.

KEY WORDS: Georges Bataille, Lascaux, transgression, cave painting, art, alteration.

Cet article se propose d'aborder la notion de transgression telle que Georges Bataille l'a présentée dans *Lascaux ou la naissance de l'art* [L], à la lumière d'études relativement récentes, en particulier celles de Suzanne Guerlac et Douglas Smith.

Mot-clé et notion centrale dans l'œuvre de Bataille, la transgression traverse en filigrane une grande partie des récits et figure comme thème d'étude dans les ouvrages plus théoriques. La transgression est au cœur même de son écriture, subversion permanente de la forme qui « se déforme sans arrêt, se déguise, se défait » (HOLLIER, D., 1993 : 54). Bataille consacre des chapitres entiers à la transgression dans son rapport à l'interdit, à l'érotisme, à l'art, au désir, au langage ou encore à Nietzsche. *L'Histoire de l'érotisme* [HE] comporte ainsi une partie intitulée « La transgression », *La Souveraineté* consacre un chapitre à « Nietzsche et la transgression des interdits ». La première partie de *L'Érotisme* a pour objet « l'interdit et la transgression ». Foucault voit dans la transgression telle que Bataille l'a conçue le possible remplacement de la « classique » dialectic-

tique hégélienne : « Peut-être apparaîtra-t-elle aussi décisive pour notre culture, aussi enfouie dans son sol que l'a été naguère, pour la pensée, l'expérience de la contradiction » (FOUCAULT, M., 1963 : 236).

La transgression, cependant, ne peut pas être considérée « comme une catégorie philosophique », elle « est de l'ordre du figural et du geste » (ARNAUD, A., EXCOFFON-LAFARGE, G., 1996 : 96—97). Transgression est un terme couramment utilisé aujourd'hui, notamment dans sa connotation morale ou religieuse. Il est cependant plus rare d'entendre le terme employé pour évoquer l'art pré-historique. Le propos de ce texte n'est en outre pas d'en analyser les utilisations contemporaines, ou de « se laisser prendre au piège de la transgression : son aspect pieux, son caractère religieux » (ARNAUD, A., EXCOFFON-LAFARGE, G., 1996 : 96).

D'une manière générale, que son sens soit lié à la géographie, à la rhétorique ou à la religion, c'est la notion de franchissement, de passage au-delà d'un seuil, d'une limite, d'une interdiction, qui demeure la signification centrale de ce mot apparu dans la langue française au Moyen Âge. En outre le préfixe latin *trans-* signifie 'par delà', 'à travers' et souligne, en français 'le passage', 'le changement'.

La transgression, donc, est liée à ce « geste qui concerne la limite » (FOUCAULT, M., 1963 : 236). En d'autres termes, c'est « le mouvement qui ignore mais repousse la limite, et donc ne l'ignore pas vraiment, feint de l'ignorer (mouvement de ruse, de feinte), y revient, s'en éloigne » (ARNAUD, A., EXCOFFON-LAFARGE, G., 1996 : 96). C'est pourquoi la transgression traverse une grande partie de l'œuvre, un peu comme une méthode de pensée, un outil d'analyse.

Si Bataille a davantage élaboré la notion de transgression dans *L'Histoire de l'érotisme* et *L'Érotisme*, il est déjà question de transgression dans ses textes antérieurs, et notamment dans *Lascaux*, qui préfigure les développements à venir. Par ailleurs, tandis que le nombre d'études critiques sur la transgression dans *L'Érotisme* et *L'Histoire de l'érotisme* abondent, elles sont beaucoup moins nombreuses pour ce qui concerne la transgression dans les ouvrages de Bataille sur l'art.

Qui plus est, la transgression est souvent pensée exclusivement dans son rapport à l'écriture et au texte, à travers sa reformulation comme « antimatière du réalisme » (SOLLERS, P., 1968 : 182), notamment dans les théories post-structuralistes des années 60 et 70. Cette lecture de Bataille est elle-même héritière, comme le démontre Suzanne Guerlac, de l'analyse de Michel Foucault dans « Préface à la transgression », texte publié après la mort de Bataille et dont le propos identifie transgression et « philosophie de l'érotisme » et est en grande partie basé sur les textes ultérieurs à *Lascaux* (GUERLAC, S., 1996 : 6—10 ; GUERLAC, S., 1998 : 47—53). Cette lecture, ajoute Suzanne Guerlac, a amené la dualité interdit — transgression au niveau d'une lutte permanente, d'une guerre entre deux termes qui s'affrontent sans cesse et s'opposent, au lieu de la dualité in-

séparable et indistinguable proposée par Bataille dans *Lascaux*. En outre, « s'il y a un terme dont le post-structuralisme ne pouvait se passer — tout du moins dans les cercles intellectuels associés à la revue *Tel Quel*, c'est bien celui de 'transgression', hérité de Bataille » (GUERLAC, S., 1996 : 6)¹.

C'est pourquoi il est important de revenir à la transgression comprise dans « le moment sacré de la figuration », en d'autres termes en rapport à un certain réalisme visuel allié au raffinement artistique des peintures de la grotte de Lascaux, peut-être trop rapidement écarté par les théories post-structuralistes dans le souci d'éviter toute forme de figuration au profit du seul texte.

L'objectif de cet article est d'essayer de contribuer à la discussion autour du sens du mot 'transgression' tel qu'il est utilisé pour décrire à la fois la « découverte renversante » [L 15] de la grotte en 1940 et le processus d'altération, de transfiguration à l'œuvre dans les peintures figurées sur ses parois, tout en soulignant l'intérêt renouvelé, après la guerre, pour l'art préhistorique comme découverte d'une possible « origine » de l'humanité.

I

Le 12 septembre 1940, des adolescents du village de Montignac, dans la vallée de la Vézère, jouaient près d'un grand arbre récemment déraciné par une tempête, et c'est à l'emplacement même de ses racines que l'entrée d'une grotte a été mise à jour : « [...] un peu plus loin la tempête n'aurait pas tracé la voie qui mène au trésor des Mille et Une Nuits qu'est la grotte » [L 15]. Bientôt alerté de cette découverte exceptionnelle par l'instituteur local, l'Abbé Henri Breuil fut le premier spécialiste de l'art pariétal de l'âge paléolithique à découvrir et étudier ces peintures. Cette première visite donna lieu à un compte-rendu détaillé (BREUIL, H., 1940 : 31—41), suivi, en 1952, trois ans donc avant l'ouvrage de Bataille, de la publication de *Quatre cents siècles d'art pariétal*, qui dresse pour la première fois un panorama de l'art paléolithique franco-cantabrique connu à l'époque. Le but ici n'est pas de procéder à une analyse des peintures elles-mêmes, analyse qui a été réalisée par ailleurs et à laquelle on pourrait consacrer un article entier (BREUIL, H., 1952 ; LEROI-GOURHAN, A., 1995 ; ANATI, E., 1989 ; CLOTTES, J., LEWIS-WILLIAMS, D., 1996). On peut cependant rappeler que les parois de la grotte présentent de façon prédominante des peintures d'animaux sans décor, des représentations végétales et très peu de figures humaines, comme dans la plupart des exemples d'art Aurignacien ou Magdalénien dont nous avons connaissance (PICARD, J.J., 2003 : 8).

¹ Les traductions des articles en anglais sont de moi.

La découverte de Lascaux signale, avec l'émergence du nouveau primitivisme à la fin des années 40 et au début des années 50, un intérêt renouvelé pour une quête, un retour à l'origine de l'art et de l'humanité symbolisés par les peintures rupestres.

Après la guerre, nombre d'artistes et d'écrivains vont s'inspirer de peintures préhistoriques dans leur écriture ou leur analyse de l'art (René Char, Maurice Blanchot, Jean-Paul Sartre ou Georges Bataille), tandis que des artistes semblent évoquer l'art rupestre dans leurs propres compositions (Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Brassai dans ses photographies de graffitis parisiens, la main de Le Corbusier imprimée sur les murs du cabanon de Roquebrune-Cap-Martin). À la même époque, des philosophes, tels Bachelard ou Bergson, se penchent sur le sens de la matière (WILSON, S., 1993 : 33—34).

D'après Sarah Wilson, l'inspiration de ce nouveau primitivisme provient non de sources exotiques mais de sources indigènes, avec notamment l'art préhistorique comme source ancienne, et les graffitis comme source contemporaine (WILSON, S., 1993 : 33 ; SMITH, D., 2004 : 220). Cet engouement pour Lascaux montre par ailleurs le souci d'insister sur « l'importance culturelle de la France, à un moment où son prestige semble de plus en plus fragile » (SMITH, D., 2004 : 222).

En 1955, Bataille se lance lui aussi, à la lumière de ses propres théories, dans une interprétation de Lascaux deux ans après l'exposition intitulée *40 000 ans d'art moderne* au Musée municipal d'Art Moderne de Paris, qui affirmait la continuité de l'art depuis l'époque préhistorique, allant jusqu'à créer un fac-similé de la grotte de Lascaux pour exposer les œuvres de l'exposition (SMITH, D., 2004 : 221 et *Catalogue* de l'exposition préfacé par Henri Breuil).

Écrits tous deux en 1955, *Lascaux*, tout comme *Manet*, sont des ouvrages relativement mineurs, des ouvrages de transition dans l'œuvre de Bataille, « une courte tentative d'atteindre un public plus large grâce au livre d'art » (SMITH, D., 2004 : 223). Cependant, les concepts et notions employés pour comprendre ces œuvres d'art ne sont pas en rupture avec le reste de l'œuvre de Bataille (TEIXEIRA, V., 1997), bien au contraire. Bataille est préoccupé par la quête des origines dans *Manet* comme dans *Lascaux*, origine du modernisme pour l'un et naissance « historique » de l'humanité pour l'autre. Qui plus est, comme le souligne Smith, les deux textes « lient le thème de l'origine à la question de la négation ou de la transgression des interdits, une préoccupation centrale de l'œuvre ultérieure de Bataille » (SMITH, D., 2004 : 223).

Dans *Lascaux*, Bataille a voulu « montrer la place éminente de la caverne de Lascaux dans l'histoire de l'art et, plus généralement, dans l'histoire de l'humanité » [L, 9].

II

Lascaux propose un mythe parodique des origines, liant l'origine de l'art à l'origine des espèces, et imaginant les hommes de l'ère aurignacienne comme, avant tout, des sujets de transgression. Bataille réécrit le miracle de la Grèce, lui substituant un monde primitif, un monde du sacré. *Lascaux* nous transporte à un autre seuil, non pas celui de la raison mais celui de la bête humaine, de l'archaïque et de l'animal.

Dès 1933, Bataille s'intéresse à la genèse de cet art que d'aucuns appellent « primitif », comme en témoigne l'article « L'Art primitif » [AP], compte-rendu du livre éponyme de G.H. LUQUET (1930).

La méthode de Luquet procède d'une comparaison de l'art préhistorique avec l'art des enfants, qu'il combina pour mettre au point une théorie de l'art primitif, introduisant le concept de réalisme intellectuel qu'il différençia du « réalisme visuel », jugé trop mimétique. Le réalisme intellectuel est celui qui entend montrer les choses telles que la conscience les envisage, permettant de comprendre les modes de figuration primitifs dont une des caractéristiques est d'être mimétiquement inexacts : « [...] une image est ressemblante pour l'adulte quand elle reproduit ce que son œil en voit, pour le primitif lorsqu'elle traduit ce que son esprit en sait » (LUQUET, 1930 dans AP, 249). Luquet fait de ce concept la méthode centrale pour comprendre l'art préhistorique. Bataille, admirateur certes de Luquet, n'en est pas moins réservé sur les méthodes et les résultats, notamment parce que l'art des aurignaciens ne s'adapte pas à cette grille de lecture dans la mesure où les peintures animales font preuve de réalisme visuel plus qu'intellectuel.

Dans sa quête d'une origine de l'œuvre d'art, Bataille met en doute la théorie de Luquet. Si on s'en tenait à Luquet « les premiers hommes qui ont fait ce que nous appelons aujourd'hui œuvre d'art, auraient ignoré l'art primitif » [AP, 251]. Bataille va ainsi utiliser Luquet pour formuler une nouvelle théorie de l'art primitif ainsi qu'une genèse de l'art figuratif, autour de la notion centrale d'altération — de transgression pourrait-on presque dire — en tant que désir de modifier, d'altérer tout ce qui est représenté et représentable.

Dès « L'Art primitif », Bataille estime que si les peintures animales font preuve de réalisme visuel, les représentations d'êtres humains sont informes et portent la trace d'un processus d'une « altération volontaire des formes » [AP, 251]. L'altération procède à la déformation systématique de tout objet représentable, dans un processus de « destructions successives » [AP, 253] : « L'objet détruit (le papier ou le mur) est altéré à un tel point qu'il est transformé en un nouvel objet, un cheval, une tête, un homme » [AP, 253].

La notion d'altération, adaptée de l'étude du sacré par Rudolf OTTO (1929), permet à Bataille d'inclure tout ce que Luquet a exclu dans son étude sur l'art primitif, et en particulier l'informe, caractéristique des figures humaines peintes

dans la grotte de Lascaux, et en particulier la peinture de « l'homme du puits »². Bataille va à la fois puiser dans les conclusions de Luquet et traiter l'art des Aurignaciens et les sculptures que Luquet avait dû écarter de son champ d'étude.

Son interprétation dépasse l'opposition entre représentation figurative et représentation relevant davantage de ce qu'il nomme *l'informe*, les premières représentant plutôt les animaux et les secondes les humains. Les peintures d'êtres pas encore tout à fait humains ne sont pas informes au sens où elles ne mettraient en jeu aucune représentation figurative, mais dans la mesure où le résultat se rapproche du « griffonnage » [AP, 253], en d'autres termes issues de l'altération, de la déformation d'un matériau ainsi rendu informe. Le réalisme visuel des figures animales signale une négation, un « refus » visible dans les « représentations informes des humains », qui ont été « soumises à une 'déformation volontaire', tandis que les images animales attestent du pouvoir de figuration des artistes préhistoriques » (GUERLAC, S., 1996 : 14) :

Les rennes, les bisons ou les chevaux sont représentés avec une [...] minutie parfaite [...]. Mais les dessins et les sculptures qui ont été chargés de représenter les Aurignaciens sont presque tous informes et beaucoup moins humains que ceux qui représentent les animaux.

AP, 251

III

On peut déjà voir dans le texte sur Luquet les prémisses de l'étude sur le renversement des alliances développée à propos des peintures de Lascaux, et qui introduit la notion de transgression. Le renversement des alliances offre, dans cette étude, une interprétation psychologique, par des expériences affectives d'attraction et de répulsion, du changement de sens de l'image figurative.

La première étape de « l'altération principale », en d'autres termes l'opération négative, ouvre le monde de l'interdit, alors que le second degré de l'altération ouvre le monde de la transgression dans l'appropriation de l'image. Cette double transfiguration se produit à travers les deux moments du sacré, les deux mouvements du renversement des alliances : l'interdiction et la transgression à travers lesquelles il est possible de « retrouver le sensible » (GUERLAC, S., 1996 : 12). Dans *Lascaux*, Bataille associe interdit et transgression aux peintures murales, et surtout au geste qui préside à leur création.

² Pour plus d'informations notamment sur la scène de l'homme du puits, la représentation humaine la plus énigmatique de la grotte de Lascaux révisée plusieurs fois par Bataille, se référer à l'analyse de Douglas SMITH (2004 : 224—226).

Ainsi Lascaux transfigure l'animalité dans un double mouvement, une *ronde*. Les peintures des grottes transfigurent l'animal qu'elles représentent, en lui donnant non seulement une belle forme mais également une force de prestige. C'est précisément cette figuration au-delà — celle qui passe par la forme, par la représentation — qui nous transforme. Enfin, ce pouvoir de séduction des peintures transfigure les artistes qui les ont créés. De bête humaine l'homme des grottes quitte l'animalité pour se rapprocher de l'homme, c'est-à-dire de quelqu'un qui « nous ressemble » [L, 17]. L'homme de Neandertal devient l'homme de Lascaux. En suivant le propos de Bataille dans *Lascaux*, nous entrons nous-mêmes dans la *ronde*, dans cette danse circulaire des animaux mise en scène par nos mouvements sur les parois de la grotte, « une cavalcade animale, se poursuivant sur les parois » [L, 12].

Ce que Bataille appelle la « transfiguration », à Lascaux, est intimement lié à la transgression. La transfiguration, tout autant que la transgression, ont besoin d'une figure, non pas d'une *mimésis* ou d'un autoportrait « ressemblant », mais d'une figure inutile, d'une peinture qui ne serait pas une représentation exacte de ce qui fut. Dès lors, cette image, pour exister, passe par la transfiguration, c'est-à-dire au-delà du système d'énonciation et à travers une tierce figure, le « il » de la figure inutile de l'animal comme masque, le « il » de l'homme-bête. Les masques animaux sont porteurs de prestige et démontrent une certaine capacité à jouer, à créer des illusions.

C'est l'acte de figuration, de trans-formation qui fera du « il » un « nous ». L'acte de figuration de soi devient l'acte conscient de « représentation de l'homme » à l'adresse d'autres hommes [L, 62]. L'homme-bête, « qui différait profondément de nous » en arrive, « par le mouvement qui le portait et qui l'arrachait à la stagnation », à nous ressembler, parce que « quelque chose d'indéterminé naissait en lui » [L, 27]. « Il nous ressemblait », écrit Bataille, introduisant dans cette phrase un changement de position discursive du « il » au « nous » : le « il » devient presque « nous », grâce à la création, à l'altération, à l'interdit et à la transgression.

Ainsi, la grotte de Lascaux nous transfigure à plusieurs titres : par la question des origines, d'un passage de l'animal à l'homme, passage qui a ouvert notre futur ; dans la question de nos fins ou, plus précisément, dans la transfiguration vers notre propre moi, vers ce que nous sommes ; dans l'appréciation du miracle qui nous entoure sur les murs de la grotte [L, 16]. Cette transfiguration a lieu dans et par le renversement des alliances, dans et par un va-et-vient constant entre interdit et transgression.

Comme Bataille l'explique plus longuement dans *L'Histoire de l'érotisme*, rédigée entre 1950 et 1954, « ce double mouvement n'implique même pas de phases distinctes. [...] il s'agit d'un ensemble solidaire et l'on ne peut en vérité parler de l'un qu'en impliquant l'autre » [HE, 67]. L'interdit se manifeste dans « l'horreur de la nature » [HE, 66] qui mène à la culture et transforme ainsi l'ani-

mal en homme. Cette négation de la nature donne lieu à un « contrecoup » [HE, 66] immédiat, créant ainsi le deuxième mouvement, la transgression, en d'autres termes la fiction duelle, l'« opération duelle » entre interdit et transgression, au cœur du « renversement des alliances ».

L'Érotisme conceptualise plus avant la ou les notions de transgression et d'interdit en les liant davantage à l'expérience du profane et du sacré, dans une ronde d'attrance et de répulsion qui rend les deux moments de l'érotisme d'autant plus difficiles à distinguer. L'interdit et la transgression y deviennent des notions plus subjectives et moins liées, comme dans *Lascaux*, à une expérience esthétique, au « miracle » de la grotte et à la création de l'homme par sa propre représentation.

IV

Bataille refuse toute « interprétation conventionnelle des peintures d'animaux, en leur conférant un pouvoir magique dont la vocation serait instrumentale, les mettant au service de rituels avec pour objectif, par exemple, d'améliorer les résultats de la chasse » (GUERLAC, S., 1996 : 15). L'aspect magique, transgressif, de la création artistique implique nécessairement que le sacré supplante le travail. Pour Bataille, ces peintures — existant hors ou au-delà de la sphère du travail — étaient inutiles à l'homme aurignacien lui-même. Elles furent réalisées dans un pur moment d'exubérance, de célébration de la magie, de sacré, où le nombre d'heures nécessaire à leur réalisation ne compte pas, et où les peintures elles-mêmes sont dénuées de tout objectif utilitaire : elles sont des images inutiles. Sur les parois de la grotte, la « portée de l'art oppose à l'activité utilitaire la figuration inutile de ces signes qui séduisent, qui naissent de l'émotion et s'adressent à elle » [L, 13].

C'est qu'en effet, « la transgression implique le passage d'*homo faber* à *homo ludens* » (GUERLAC, S., 1996 : 12). *L'homo ludens* doit supplanter l'*homo faber* dans sa capacité à dépasser le seul mode du travail pour entrer sur le territoire de l'art et donc du jeu. Bataille emprunte l'expression *homo ludens* à Johan Huizinga dont l'ouvrage *Homo ludens* (1938) fut traduit en français en 1951 et dont Bataille fit le compte-rendu (1951). Bataille s'enthousiasme pour la théorie de Huizinga sur le développement du jeu comme central au développement de l'humanité même, mais il dénonce l'idée du ludique comme gouverné par une série de règles rigides. Au contraire du travail qui est, pour Bataille, réglementé par des règles strictes, empêchant notamment de subir les effets de la mort ou de la sexualité, la création de l'art représente une libération, une « transgression ludique des règles du travail » (SMITH, D., 2004 : 224). L'art doit être pour Bataille inutile, de nature ludique et peut comporter, dans une certaine mesure,

une dimension religieuse, un aspect sacré. C'est cette capacité à transgresser les limites et interdits de l'*homo faber* qui rend l'homme humain, un homme qui « nous ressemble » et dans lequel nous nous reconnaissons.

La portée de l'art, ajoute Bataille, « oppose à l'activité utilitaire la figuration inutile de ces signes qui séduisent, qui naissent de l'émotion et s'adressent à elle » [L, 17], dans une circularité dynamique figurée par la *ronde* de l'animal. Dès lors, le sentiment éprouvé par l'homme préhistorique est pressenti comme parallèle au nôtre : c'est le « sentiment de miracle » un « sentiment de présence — de claire et brûlante présence », sentiment appartenant en propre à l'homme :

Les peintures, devant nous, sont miraculeuses, elles nous communiquent une émotion forte et intime. [...] Si bien que cette beauté incomparable et la sympathie qu'elle éveille en nous laissant péniblement suspendu.

L, 14

Lascaux nous renverse comme l'arbre a été renversé par la tempête à l'entrée de la grotte, elle met à nu nos racines, nous laissant ainsi suspendus. Notre réponse émotionnelle, notre réaction à la découverte de ces peintures — notre renversement — est le signe de notre transfiguration, et par extension celle de la bête humaine en être humain, de l'*homo faber* en *homo ludens*.

Nous entrons dans la grotte « à la recherche d'un instant sacré » [L, 13]. Nous ressentons le signe sensible de notre présence avec un sentiment de temps perdu, sentiment de l'inutile, inutile dans la mesure où nous ne ressentons pas le temps passé mais le temps *perdu*. Ce sentiment est précisément celui qui caractérise l'instant sacré de la figuration, de la fête et du sacrifice. Le sacrifice libère du « temps vécu », un temps mesuré dans lequel nous sommes enfermés. Le sacrifice ouvre la dimension du temps comme expérience de l'être et de l'être comme expérience du temps. C'est pourquoi « les formes de l'art n'ont d'autre origine que la fête de tous les temps » et « l'art, le jeu et la transgression ne se rencontrent que liés, dans un mouvement unique de négation des principes du travail » [L, 41].

À Lascaux, le sacrifice est le moment paroxystique de cette « fête de tous les temps », alors que la transgression se manifeste dans la représentation, dans la fiction de ces figures inutiles, et peut-être aussi dans la « jeunesse » [L, 15] de ces peintures « que n'a pas altérées la durée interminable du temps » [L, 12]. L'inutilité de ces images est en outre accentuée par le masque, par la représentation « si parfaite » de l'animal, et si imparfaite de l'être humain, dont les traits sont dissimulés « sous le masque de l'animal » [L, 63]. C'est précisément cette image figurée qui témoigne de la transgression et opère notre transfiguration en animal divin, un sujet de transgression.

L'origine de l'homme est ainsi clairement liée ici à l'origine de l'art, tandis que l'émerveillement provient de ce miracle devant nos yeux :

Le passage de l'animal à l'homme fut d'abord le reniement que fait l'homme de l'animalité. Nous tenons aujourd'hui comme à l'essentiel à la différence qui nous oppose à l'animal. Ce qui rappelle en nous l'animalité subsistante est objet d'horreur et suscite un mouvement analogue à celui de l'interdit.

L, 62

Ainsi, Lascaux devient le lieu de l'origine de l'œuvre d'art et le « lieu de notre naissance », le signe (premier) de notre « présence sensible » [L, 43]. « La grotte de Lascaux nous ramène à nos premiers balbutiements » [L, 43] : « Nous sommes, dans la profondeur du sol, égarés, d'une certaine manière 'à la recherche du temps perdu' ». Suzanne GUERLAC remarque que Lascaux « nous place 'à la recherche du temps perdu', alors que nous entrons dans la merveilleuse grotte, à la recherche d'un instant sacré, uniquement pour rencontrer notre analogue dans un monde primitif ou pour nous retrouver inscrits dans un acte de souvenir et de retour sensible » (1996 : 12).

Cette parodie du miracle de la Grèce, du miracle de l'art et bien sûr du miracle de l'origine reproduit la question de Nietzsche dans *Ecce Homo* : comment devient-on ce que l'on est ? Ici l'art figuratif nous permet de comprendre à la fois notre origine et notre cheminement. Ce mouvement, cette transgression, s'achemine dans deux directions en même temps, en avant et en arrière ; comme la *ronde* : l'homme aurignacien se transfigure en nous en trans-figurant l'homme à travers l'animal dans une représentation qui nous est parvenue. Dans le même temps il nous transfigure avec ces peintures qui nous transpercent, nous traversent et nous stupéfient, nous transformant d'homme rationnel en animal religieux.

V

Aussi, la lecture de Bataille identifie-t-elle la transgression à la peinture, à l'écriture même, le fictif ou le figuré perdant de leur importance jusqu'à en être presque supprimés. La transgression est le « passage » obligé de toute création d'exception, elle se situe avant et pendant le geste de peinture, d'écriture. Elle n'est donc pas l'aboutissement de l'art, elle préside à l'acte même de création, en opposition à la régularité du travail et de la vie quotidienne :

Toujours la transgression se traduit en formes prodigieuses : telles les formes de la poésie et de la musique, de la danse, de la tragédie ou de la peinture. Les formes de l'art n'ont d'autre origine que la fête de tous les temps [...]. Le jeu est en un point la transgression de la loi du travail : l'art, le jeu et la transgres-

sion ne se rencontrent que liés, dans un mouvement unique de négation des principes présidant à la régularité du travail.

L, 41

Dans la grotte, la transgression a lieu dans et à travers le « moment sacré de la figuration » [L, 62—63]; figuration qui passe par l'intermédiaire d'une animalité élevée au rang du divin, ce « divin, dont le caractère infini s'exprimait sous forme animale ».

Lascaux introduit donc, quelques années avant *L'Érotisme*, le lien intrinsèque entre transgression et art de la figuration, un art de l'image qui se livre à nous tel un « naturalisme du merveilleux » et nous offre les premières représentations « altérées » de l'homme.

Enfin, *Lascaux* lie l'origine de l'art à l'origine de la transgression, de l'interdit, du jeu et de la mort :

Au sens fort, la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste et qu'à peu près, la naissance coïncide, à l'Âge du renne, avec un tumulte de jeu et de fête, qu'annoncent au fond des cavernes ces figures ou éclate la vie, qui toujours se dépasse et qui s'accomplit dans le jeu de la mort et de la naissance.

L, 41

Lascaux nous offre « l'image de l'origine de l'art » [L, 36] de la même manière qu'elle nous propose l'image comme origine de l'art et suggère, comme le souligne Suzane Guerlac, une origine de la dualité interdit/transgression, « en d'autres termes la méditation de Bataille sur l'origine de l'art figuratif préhistorique » (GUERLAC, S., 1996 : 14).

Autrement dit, cet ouvrage est avant tout une recherche de l'origine de l'art à travers l'interdit et la transgression, sans pour autant véritablement nous donner les clés pour interpréter les peintures de la grotte. Dans *Lascaux*, Bataille est très prudent et plutôt conventionnel dans ses descriptions et analyses de peintures. C'est en effet plutôt dans la théorie de l'altération que nous pouvons comprendre appréhender « le changement de sens » opéré dans les peintures, altération elle-même peut-être à comprendre en relation à la transgression dans son sens étymologique, comme franchissement, altération ou distorsion dont le mouvement même a lieu dans et par cette opération duelle du sacré : l'interdit et la transgression.

VI

En outre, « *Lascaux ou la naissance de l'art* est l'histoire d'une histoire, celle de l'origine de l'art comme origine de la transgression » (GUERLAC, S., 1996 : 14). Bataille semblerait ainsi avoir cherché dans les peintures de Lascaux non seulement l'origine de l'art mais aussi une origine à son terme clé, la transgression : « Au sens fort, la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste » [L, 41]. Il est intéressant d'insister sur le fait qu'origine de l'art et origine de la transgression émergent simultanément. La transgression n'apparaît donc pas comme un outil d'interprétation mais comme une notion expliquant la démarche, l'existence même des peintures. La transgression nous offre l'art primitif, qui lui-même permet de décoder les peintures par une théorie de l'altération, de la transfiguration et du renversement des alliances. *Lascaux* crée une « fiction théorique » (GUERLAC, S., 1996 : 14) de cette double naissance plus qu'elle ne permet de lire les peintures, ou même de prouver cette double naissance. La transgression est pensée comme un outil commode de réflexion, non un fait infallible.

Par ailleurs, la notion de transgression dans l'art, de recherche d'une origine dans l'art paléolithique, partie prenante d'une « mode » de l'immédiat après-guerre en France, ne constitue pas, semble-t-il, un banal recours à un mythe des origines. La radicalité, l'originalité de cette réflexion réside en ce que « *Lascaux* en vient à représenter la nature suspendue et précaire de l'existence humaine après la guerre, et à fonctionner comme un avertissement contre les dangers tacites de la quête d'origines culturelles » (SMITH, D., 2004 : 219). En créant une origine comme on crée une fiction, notamment par l'introduction du double mouvement de l'interdit et de la transgression, Bataille écarte la possibilité d'une origine unique de l'humanité et de la culture.

Comme le souligne Maurice BLANCHOT, à *Lascaux* « nous assistons à la réelle naissance de l'art », un art qui ne cesse de naître, qui, « chaque fois qu'il s'affirme », est « sa perpétuelle naissance » (1971 : 9). Blanchot met en avant l'idée de l'œuvre d'art, ou de chaque œuvre d'art, comme perpétuelle naissance. *Lascaux* représenterait ainsi une naissance et non *la* naissance. Si l'art crée l'être humain, il ne crée pas forcément l'origine. Comme le souligne Douglas Smith, les penseurs d'après-guerre voient peut-être dans la fiction de l'origine que représente *Lascaux* la possibilité d'écarter la notion d'une origine absolue, puisque l'origine, comme le langage, est sans cesse mouvante, pure transgression de ses propres termes. L'idée d'origine devient elle-même transgression.

Loin de la lecture de Slavoj ŽIŽEK qui réduit la transgression de Bataille à une « guerre » entre « la Loi et sa transgression, [...] sa violation » (2006 : 95), la transgression que Bataille propose dans *Lascaux* permet une analyse de la dynamique nécessaire à la compréhension et à la création de « figures symboliques » [HE, 128] — images, représentations, altérations ou distorsions.

Bibliographie

- 40 000 ans d'art moderne : la naissance de l'art dans les grands centres préhistoriques*. Catalogue. Paris, Musée municipal d'art moderne, 1953.
- ANATI, Emmanuel, 1989 : *Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain*. Paris, Albin Michel.
- ARNAUD, Alain, EXCOFFON-LAFARGE, Gisèle, 1991 : *Bataille*. Paris, Seuil.
- BATAILLE, Georges, 1957 : *L'Erotisme*. Paris, Minuit.
- BATAILLE, Georges, 1970 : « L'Art primitif ». In : IDEM : *Oeuvres complètes*. Vol. 1. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1976 : « Histoire de l'érotisme ». In : IDEM : *Oeuvres complètes*. Vol. 8. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1979 : « Lascaux ou la naissance de l'art ». In : IDEM : *Oeuvres complètes*. Vol. 9. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice, 1971 : *L'Amitié*. Paris, Gallimard.
- BREUIL, Henri, 1940 : « Rapport de M. l'Abbé Breuil », reproduit dans LAVAL, Léon, 1948 : *La Caverne peinte de Lascaux*. Montignac sur Vézère : 31—41.
- BREUIL, Henri, 1952 : *Quatre cents siècles d'art pariétal, les cavernes ornées de l'âge du Renne*. Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques.
- CLOTTES, Jean, LEWIS-WILLIAMS, David, 1996 : *Les Chamanes de la préhistoire : transe et magie dans les grottes ornées*. Paris, Seuil.
- DEMOULÉ, Jean-Claude, 1997 : « Lascaux ». In : NORA, Pierre, dir. : *Les Lieux de mémoire*. Vol. 3. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 1963/1994 : « Préface à la transgression ». *Critique*, 195—196, août—septembre 1963 : 751—769, reproduit dans *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris, Gallimard.
- GUERLAC, Suzanne, 1996 : “Bataille in Theory: Afterimages (Lascaux)”. *Diacritics*, 26. 2: 6—17.
- GUERLAC, Suzanne, 1998 : “Transgression and the Dream of Theory”. *Parallax*, 4. 1: 47—53.
- GUERLAC, Suzanne, 2007 : “The Useless Image: Bataille, Bergson, Magritte”. *Representations*, Winter 97: 28—56.
- HOLLIER, Denis, 1993 : *La Prise de la Concorde*. Paris, Gallimard.
- HOLLIER, Denis, dir., 1995 : *George Bataille après tout*. Paris, Belin.
- LEROI-GOURHAN, André, 1995 : *Préhistoire de l'art occidental*. Paris, Citadelles et Mazenod.
- LUQUET, G.H., 1930 : *L'Art primitif*. Paris, Doin.
- OTTO, Rudolf, 1929 : *Le Sacré. L'Élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Paris, Payot.
- PICARD, Jacques J., 2003 : *Le Mythe fondateur de Lascaux*. Paris, L'Harmattan.
- SMITH, Douglas, 2004 : “Beyond the Cave: Lascaux and the Prehistoric in Post-War French Culture”. *French Studies*. Vol. LVIII: 219—232.
- SOLLERS, Philippe, 1968 : *Logiques*. Paris, Seuil.
- TEIXEIRA, Vincent, 1997 : *Georges Bataille, la part de l'art. La peinture du non-savoir*. Paris, L'Harmattan.
- WILSON, Sarah, 1993 : “Paris Post War: In Search of the Absolute”. In: MORRIS, Frances, ed.: *Paris Post War. Art and Existentialism 1945—55*. London, Tate Gallery.
- ŽIŽEK, Slavoj, 2006 : *The Parallax View*. Cambridge, London, The MIT Press.

Note bio-bibliographique

Diane Gabrysiak a récemment terminé son doctorat en histoire et théorie du cinéma à l'Université de Warwick (Grande Bretagne). Elle est attachée de recherche à Birkbeck College (Université de Londres) au Centre for Iberian and Latin American Visual Studies.

TOMASZ SWOBODA

Université de Gdańsk

Le mal énucléé : Georges Bataille *et consortes*

ABSTRACT: The identification of evil with the oclarcentrism of western civilization constitutes one of the leitmotifs of French theory. In words of Martin Jay, it results in a “denigration of vision” in the twentieth-century thought. This paper analyses only one form of this campaign against the visual evil, one related to the motif of the gouged, or enucleated, eye, as it appears in some literary and visual works of the authors from outside the surrealist circle. The study contains reflections on Georges Bataille’s early writings, as well as on works by Alberto Giacometti and Man Ray, and on one passage from Michel Leiris’s *Manhood*.

KEY WORDS : Eye, Georges Bataille, Michel Leiris, Alberto Giacometti, Man Ray.

L’œil et le mal

En Occident, la pensée moderne est intimement liée au sens de la vue et à l’œil, son organe. Dans son ouvrage monumental *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, Martin Jay présente, très scrupuleusement et en même temps synthétiquement (malgré les quelques 600 pages que compte son livre), l’histoire de ce lien à l’exemple du discours littéraire et philosophique en France (JAY, M., 1994). Le chercheur américain y montre dans quelle mesure toute la culture française, pratiquement depuis toujours jusqu’à l’époque contemporaine (surtout à l’époque contemporaine), est marquée par le rôle prépondérant qu’y jouent les phénomènes visuels, le regard, la vue et l’œil. Dans le même temps — et très logiquement, selon le principe d’action et de réaction — l’hostilité envers le regard n’a été nulle part aussi forte qu’en France, et les tentatives pour remettre en question ce modèle sensori-philosophique ne se sont nulle part manifestées avec une intensité aussi grande que dans le pays de Descartes. Indissociablement liés au surgissement de la conscience moderne

de l'homme occidental — ce qui, en anglais, trouve son expression symbolique dans l'homophonie *eye / I* — l'œil et la vue commencent à dominer, comme le constatent maints historiens de la culture, sur les autres sens, à l'époque de la Renaissance, au début de l'ère moderne (JAY, M., 1994 : 69). Dès lors, surtout chez les penseurs français, la vue constitue l'objet de réflexion privilégié et gagne sans cesse en importance à travers les siècles — depuis Descartes jusqu'aux inventions du XIX^e siècle qui diversifient le regard humain et par cela bouleversent les sciences humaines.

Toutefois, les découvertes successives, tantôt physiques, tantôt philosophiques, donnent l'occasion de mettre en doute les capacités épistémologiques de la vue. Selon Jay, le XX^e siècle constitue la période privilégiée de ce questionnement ; période ouverte, dans cette perspective, par l'œuvre de Georges Bataille. Il serait même possible de dire que toute la réflexion postérieure se développe déjà après la « mort de l'œil » qui a lieu chez ce lecteur assidu de Nietzsche. Dans cette nouvelle histoire, l'œil et la vue commencent à être sérieusement considérés non seulement comme une source de mal — à la fois moral, existentiel et sensuel — mais comme le mal lui-même, le sens et l'organe incarnant toutes les atrocités auxquelles a mené le système « oculocentrique » de la civilisation occidentale.

Dans cette révolte contre la vue, il faut sans doute mentionner, au premier rang, Jean-Paul Sartre qui, tout en étant adversaire philosophique de Bataille¹, a ajouté sa propre « oculo-phobie » — parfois interprétée en termes biographiques, voire biographico-physionomiques (JAY, M., 1994 : 276) — à la tendance destructrice de l'auteur d'*Histoire de l'œil*. « Plusieurs auteurs qui ont contribué à ce dénigrement de la vue — écrit Jay — tels Lacan, Foucault ou Irigaray, ne peuvent, malgré leurs évidentes divergences, être compris sans reconnaître les résidus de la critique sartrienne dans leurs propres écrits » (JAY, M., 1994 : 282). Dans cette histoire de l'« oculocentrisme » et de l'« oculo-phobie », il y a la place pour Maurice Merleau-Ponty chez qui, bien évidemment, se manifeste une apothéose du voir. Cependant, par l'accent mis sur « la chair du monde », par l'intérêt pour la psychanalyse et par la tension langagière entre la perception et l'expression, c'est-à-dire par ses tendances posthumanistes, l'auteur de *L'œil et l'esprit* contribue lui aussi à la mise en question de la primauté de la vue (JAY, M., 1994 : 316). L'étape suivante de cette histoire est marquée par Jacques Lacan qui, avec son « accentuation extrême des aspects antivisuels et antimimétiques de la pensée freudienne »², fait assez nettement remarquer le potentiel néfaste que recèle le regard. À propos de Michel Foucault et Guy Debord, Jay souligne qu'ils ont constaté la place toujours privilégiée de la vue et les conséquences pernicieuses de cet état de choses dont le panoptique benthamien, analysé dans

¹ Voir sa critique de *L'expérience intérieure* dans l'article « Un nouveau mystique » (SARTRE, J.-P., 1947 : 174—229).

² S.A. Handelman cité d'après JAY, M., 1994 : 337.

Surveiller et punir, reste la figure emblématique (FOUCAULT, M., 1975). La pensée poststructuraliste est représentée, chez Jay, par Roland Barthes et son inquiétude mortifère dont est imprégné sa *Chambre claire*, où l'œil terrifiant fait très souvent déboucher sur la folie. La déconstruction s'inscrit dans cette histoire avant tout à cause de son démontage de la métaphysique oculocentrique, selon Derrida dénuée de fondements, et le féminisme — représenté par Luce Irigaray — en raison de l'identification de l'oculocentrisme avec le phallogentrisme. À la fin de ses réflexions, Jay arrive à la situation de l'homme postmoderne, assistant à une « apothéose », à une « hypertrophie du visuel », accompagnée toutefois de la mise en question de celles-ci (JAY, M., 1994 : 543, 546). Et ici, en quelque sorte, le cercle se referme, puisque non seulement la réflexion finale reprend, à vrai dire, l'état des choses que l'on retrouve chez Bataille, mais encore les observations de Jay s'appuient sur les écrits d'un auteur dont la dette envers Bataille est évidente, à savoir Jean-François Lyotard³.

En somme, l'histoire du « dénigrement de la vue » en France apparaît comme très complexe et très tourmentée, et l'identification de l'œil avec le mal, repérée de tous côtés, analysée sous plusieurs angles, n'en est que renforcée, même si la part de l'idéologie n'y est jamais négligeable, tout élément du discours dominant étant reconnu comme méritant d'être attaqué. Quoi qu'il en soit, et malgré la grande diversité de ces attaques, « aucun personnage — constate Martin Jay — pendant les décennies successives n'a exprimé le trauma et l'extase de cette délivrance [du regard froid] aussi intensément que Georges Bataille. Et certainement personne ne l'a liée aussi explicitement au détronement de l'œil » (JAY, M., 1994 : 216). L'étude qui suit se propose de présenter seulement une forme de cette campagne contre le mal visuel, celle liée au motif de l'œil crevé ou énucléé tel qu'il s'est manifesté dans quelques œuvres littéraires et plastiques des auteurs se situant en marge du surréalisme, liés au fameux atelier du 45, rue Blomet (LEIRIS, M., 1992b : 219—229).

L'aveuglement : démontage du système

En parlant du rôle prépondérant de Bataille, l'auteur de *Downcast eyes* pense, sans doute, à *Histoire de l'œil*, premier récit publié par Bataille, dont plusieurs épisodes ont fait date pour ce qui est du « dénigrement de la vue » au sens physique du terme. L'énucléation de l'œil du torero par la corne du bœuf dans l'arène de Séville (BATAILLE, G., 2004 : 35), l'opération similaire effectuée avec les doigts sur l'œil du prêtre violé dans une église de la même ville et l'intromis-

³ Voir PEFANIS, J., 1991.

sion de ce globe blanc dans la vulve de l'héroïne du récit (BATAILLE, G., 2004 : 44) constituent les moments forts non seulement d'*Histoire de l'œil* elle-même mais aussi de toute l'histoire de l'œil dans laquelle ce dernier apparaît comme un élément qu'il faut à chaque prix extraire, déplacer et détruire afin d'échapper à son emprise, à son pouvoir de fascination, identifié au regard médusant du mal, si ambigu soit-il.

Chez Bataille, ce regard se double d'un autre, celui de son père syphilitique au moment d'uriner : « sa prune, dans la nuit, se perdait en haut sous la paupière », « ces yeux devenaient presque blancs » (BATAILLE, G., 2004 : 48), expression qu'il retrouve dans la photographie d'un supplicié chinois, coupé en « cent morceaux » et présentant l'« image de la douleur, à la fois extatique (?) et intolérable » (BATAILLE, G., 1987 : 627). Et si, en publiant enfin, dans *Les larmes d'Éros*, les clichés du supplicié chinois, et s'identifiant à lui, Bataille devient lui-même cet aveugle souffrant — c'est-à-dire son propre père — cela ne fait qu'accomplir un désir antérieur, exprimé dans un passage inédit de *L'expérience intérieure* :

L'expression vide, des yeux blancs de marbre, un désir lancinant qu'on crève mes yeux ! Être aveugle, sourd à la criée des vaines paroles — malédictions, calomnies, erreurs, louanges — aveugle ! imbéciles à visage de vaisselle, mes semblables, que je vois...

Si l'on n'a pas souffert assez — jusqu'à l'écoeurement — et si l'on me voit : je ne suis que mensonge. On m'aperçoit propre et rasé : intérieurement — couvert de vomissure. Je suis las et sournois. J'ai vu. Je n'ai pas vu seulement cette boue qui m'enlise, ces yeux lourds que j'interroge, mais ce qu'aperçoivent des yeux morts.

BATAILLE, G., 1973b : 447

Dans ce passage, faisant partie d'un ensemble plus vaste que l'auteur allait ajouter à la troisième partie de *L'expérience intérieure*, c'est-à-dire à « Antécédents du supplice », Bataille hésite entre les sens littéral et métaphorique de l'aveuglement. L'« être aveugle, sourd » à quelque chose est juxtaposé au fait matériel de crever les yeux. Ces deux sens répondent à la nature insupportable de la vue, d'une double vue : celle de soi-même et celle des autres. Engagé dans les années 1930 dans un activisme social et politique de toutes sortes, jusqu'à oublier, dans le cadre du mouvement communiste de « Contre-Attaque », sa haine non seulement de tous les systèmes, mais aussi de son adversaire majeur que fut André Breton, quand arrive le temps du combat contre le mal incarné dans le système nazi, quand presque tous ses confrères participent activement à la Résistance, quand apparaît enfin la chance de réaliser ce dont il parla tant de fois dans ses écrits théoriques, Bataille écrit à son ami Michel Leiris, dans une lettre que celui-ci — qui gardait généralement toutes les lettres — déchirera et jettera à la poubelle : « [...] je n'ai pas à me soucier de ce qui est extérieur à moi »

(LEIRIS, M., 1992a : 337). En effet, en commençant à écrire *L'expérience intérieure*, Bataille est déjà « ailleurs » : là où ses compagnons de la société secrète « Acéphale » ne pouvaient pas le suivre, où il n'y a pas de place pour Leiris, pour la « criée des vaines paroles », pour le monde extérieur. Mais, regardant en lui-même, il voit de la « vomissure », de la « boue qui [l']enlise ». Il a déjà vu « ce qu'aperçoivent des yeux morts », les yeux morts et extatiques du père urinant et ceux de Fou-Tchou-Li, voyant l'envers des paupières : l'envers de l'existence, le vide de la mort et ce « rien » qui la suit. Les yeux qui ont trop vu et qui, pour cela, doivent être énucléés, qui ont trop vu dans leur aveuglement prophétique, œdipien⁴. Rappelons les mots de W.-C. : « Mon père m'ayant conçu aveugle (aveugle absolument), je ne puis m'arracher les yeux comme Œdipe » (BATAILLE, G., 2004 : 364). « La clairvoyance d'aveugle [...] me tue », écrira à son tour le frère de l'abbé C., « et mes mains crispées commencent malgré moi le geste d'Œdipe » (BATAILLE, G., 2004 : 695). Ainsi la réflexion de Bataille sur l'aveuglement se détache-t-elle sur un fond mythique et axiologique — où le destin d'Œdipe constitue la figure emblématique de la reconnaissance du mal — tout en restant un thème très original et personnel.

C'est pourquoi parler à propos de Bataille d'une « réflexion sur l'aveuglement » semble plutôt mal avisé. Le motif de l'aveuglement, en effet, a chez lui un fondement profondément individuel, pour ne pas dire névrotique, et devient, par conséquent, plutôt un objet de description que de réflexion ; il est plutôt vécu qu'analysé. Il apparaît déjà dans le premier texte connu de Bataille, où celui-ci n'est pas encore le Bataille tel qu'on le connaît mais plutôt l'envers de lui-même dans l'avenir : il s'agit d'une plaquette créée dans la veine religieuse et intitulée *Notre-Dame de Rheims*, écrite probablement en 1918 et chantant les ruines de la cathédrale située dans la ville où Bataille passa sa deuxième enfance. Néanmoins, il est possible de dire que Bataille y est déjà lui-même dans la mesure où le degré de la ferveur religieuse égale sa future ferveur athée et athéologique, et que la crispation sur la peur annonce les obsessions à venir. La présence du motif de l'aveuglement y est encore modeste mais il est difficile de surestimer le fait même de cette présence dans une brochure de six pages, parmi les premières phrases publiées de Bataille :

Le lumineux équilibre de la vie est brisé parce qu'il n'est personne dont les yeux ne soient brûlés du reflet des flammes vives et qui ne soit meurtri dans sa chair par cette cruauté sanglante.

BATAILLE, G., 1973a : 615

Cette présence infime se retrouve également dans deux autres textes de Bataille de la première époque mais incomparablement plus importants et, pour les

⁴ Au sujet de la fonction religieuse de l'aveuglement voir l'introduction à PAULSON, W.R., 1987.

mêmes raisons que dans le cas de *Notre-Dame de Rheims*, il serait imprudent de la négliger. Il s'agit de *L'anus solaire* et de « La pratique de la joie devant la mort », essai appartenant à la « première époque » de Bataille uniquement à cause de sa place dans le premier volume de ses *Œuvres complètes* (le texte a en effet paru dans le dernier numéro d'*Acéphale*, en 1939, quand son auteur avait déjà 42 ans) mais qui n'en reste pas moins important en tant que texte qui ouvre une nouvelle étape de son œuvre, jetant les bases des méditations solitaires de *L'expérience intérieure*. Dans le premier de ses textes, parmi de nombreuses chaînes d'images liées aux mouvements rotatifs et sexuels, décisifs, selon l'auteur, pour le monde terrestre, se trouve celle-ci :

Un parapluie, une sexagénaire, un séminariste, l'odeur des œufs pourris, les yeux crevés des juges sont les racines par lesquelles l'amour se nourrit.

BATAILLE, G., 1973a : 82

Les associations batailliennes sont ici aussi audacieuses que celles de Simone dans *Histoire de l'œil*, et c'est peut-être Adrien Borel qui pourrait les expliquer le mieux, lui qui terminait ses séances psychanalytiques avec Bataille au moment où ce dernier achevait son texte sur l'anus solaire. La fin de « La pratique de la joie devant la mort » — texte quasi-mystique dont le dernier accord est une « Méditation héraclitéenne », qui s'ouvre par les mots « Je suis moi-même la guerre » (BATAILLE, G., 1973a : 557) et finit par ces phrases : « Il existe un peu partout des explosifs qui ne tarderont peut-être pas à aveugler mes yeux. Je ris si je pense que ces yeux persistent à demander des objets qui ne les détruisent pas » (BATAILLE, G., 1973a : 558) — est également surprenante. Ce sont les derniers mots du dernier numéro d'*Acéphale*, au format déjà réduit, paru en juin 1939 par les soins de Bataille tout seul qui ne signa aucun des textes parus dans ce numéro. Comme s'il disparaissait dans une joie mortelle, ensemble avec les yeux qui instinctivement cherchaient un abri, « comme une proie et comme une mâchoire du temps qui tue sans cesse et est sans cesse tué » (BATAILLE, G., 1973a : 557—558).

Dans toute son œuvre, Bataille reste sous l'emprise hypnotique de la scène fondatrice avec le père urinant dont les yeux aveugles et morts se perdent sous les paupières. Cette scène résonne, sous différentes formes, dans ses textes, notamment dans les passages cités plus haut. Dans *W.-C.*, Bataille parle de lui-même comme d'un aveugle : aveugle symbolique parce que conçu par un père aveugle. Dans le passage inédit de *L'expérience intérieure*, il exprime « un désir lancinant qu'on [lui] crève [l]es yeux », donc la volonté de l'accomplissement matériel de l'état décrit dans *W.-C.* Enfin, dans le roman de 1950, sous la plume de Charles C., il inscrit son mythe personnel dans la logique commune du roman et du mythe d'Édipe, où la clairvoyance apparaît comme l'attribut d'un homme blessé, marqué du stigmate d'une malédiction héréditaire et d'un

aveuglement prophétique. Il est aussi possible d'entendre dans ces textes un écho de la séparation cartésienne de la vue et du corps, traitée par Bataille d'une manière à la fois littérale et parodique, conformément au principe selon lequel « chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre » (BATAILLE, G., 1973a : 81). Dans une perspective plus large, pour reprendre les mots de Martin Jay, « l'aveuglement et la castration sont moins effrayants que bienvenus en tant que moyens de libérer le moi banal de son asservissement à l'économie restreinte, basée sur les discriminations fastidieuses du regard servile » (JAY, M., 1994 : 227).

La mutilation sacrificielle du mal

Il est possible de dire que, dans les années 30, l'aveuglement — ou bien, plus largement, les différentes opérations sur l'œil considéré comme une incarnation du mal — était « à la mode ». Jean Clair évoque dans son étude (CLAIR, J., 1983) plusieurs exemples de ce qui, dans une certaine mesure, est lié à « l'art cruel », courant qui a pris son nom d'une exposition à la galerie Billiet-Worms en 1937—1938, où furent montrées des œuvres de Fougeron, Vulliamy, Dalí, Prassinos, Masereel et Masson (LEVÊQUE, J.-J., 1992 : 562). Clair se concentre cependant sur une seule forme de la cruauté : celle liée à l'œil. Ainsi est-il impossible de ne pas mentionner le peintre roumain Victor Brauner et son fameux *Autoportrait* (1931) avec un œil crevé : sur cette petite (22 x 16 cm) toile, actuellement au Musée National d'Art Moderne, la tête de l'artiste, présentée d'une manière réaliste sur fond jaune, révèle un œil (droit) entièrement blanc et saignant abondamment. Ce tableau a sans doute pu être jugé prophétique le 28 août 1938, le jour où Brauner, essayant de concilier deux autres peintres, Oscar Dominguez et Esteban Frances, perdit effectivement son œil (gauche), blessé par un morceau de verre (ALEXANDRIAN, S., 2004).

L'œuvre à laquelle Clair a emprunté le titre de son article — *La pointe à l'œil* d'Alberto Giacometti — est encore plus connue. Au-dessus d'une surface rectangulaire s'élèvent deux objets en plâtre, posés sur de minces poteaux : à gauche, un crâne, à droite, une gigantesque pointe, dangereusement près de l'endroit du crâne où devrait se trouver un œil. Bien évidemment, il est difficile de ne pas regarder cette sculpture de 1932 à la lumière des œuvres de quelques années antérieures, c'est-à-dire d'*Histoire de l'œil* de Bataille et du *Chien andalou* de Buñuel et Dalí⁵. Jean Clair souligne, en outre, la relation ambiguë des deux éléments de la sculpture : certes, la pointe menace l'œil, mais le regard fulgurant

⁵ Voir MARCOCI, R., 2005 : 24.

du crâne n'est-il pas un signe d'agression, voire la mort elle-même (CLAIR, J., 1983 : 71) ? Comme le dit un poète contemporain, « voir est un clou dans l'œil »⁶. Et si ce dernier — pour poursuivre avec Freud et Bataille — est un « organe phallique », le regard n'est-il pas une « érection de l'œil » (CLAIR, J., 1983 : 79) ? Il est peut-être utile de remarquer que *La pointe à l'œil* fait allusion à l'expression « se mettre le doigt dans l'œil » (DUFRENE, T., 1997 : 135) et en même temps constitue la traduction française de « Pinocchio » : *pina all'occhio* (BEAUMELLE, A. de la, 1999 : 72). Ainsi Giacometti étend-il sa vision — la sienne propre en même temps que la bataillienne — sur un large champ qui comporte la signification verbale, à la fois littérale et métaphorique, et son expression visuelle, pour inscrire tout cela dans un réseau d'allusions intertextuelles. Dans ce dernier, il y a aussi une place pour son propre travail, antérieur d'un an, à savoir *La boule suspendue*, ainsi décrite par Dalí dans son catalogue d'« Objets surréalistes » :

Une boule de bois marquée d'un creux féminin est suspendue, par une fine corde à violon, au dessus d'un croissant dont une arête effleure la cavité. Le spectateur se trouve instinctivement forcé de faire glisser la boule sur l'arête, ce que la longueur de la corde ne lui permet de réaliser que partiellement.

DALÍ, S., 1931 : 17

Si *La pointe à l'œil* faisait avant tout penser à *Histoire de l'œil* et à l'épisode de Granero, *La boule suspendue* renvoie à la scène fameuse du *Chien andalou*, bien que — d'ailleurs comme dans *La pointe à l'œil* — la relation entre les éléments respectifs de la sculpture soit aussi ambiguë, puisque chacun peut être interprété comme masculin ou féminin, puisque le croissant ressemble tantôt à l'organe féminin, tantôt à la corne d'un taureau, puisque leur relation mutuelle est autant sexuelle ou érotique que mortifère⁷.

L'exemple provenant du catalogue des œuvres de Man Ray n'est moins cruel qu'en apparence. Sur les différentes photos représentant un même objet, se trouve un métronome en bois, légèrement modifié par l'artiste : il a attaché au balancier, à l'aide d'une agrafeuse, la photo d'un œil. Apparemment, il s'agit d'un œil de femme découpé d'une photographie plus grande, représentant autrefois, semble-t-il, la figure entière, quoique les opérations des surréalistes sur le corps féminin obligent à laisser une marge de doute. Et effectivement, l'œil provient d'une photo d'un œil, et non pas du visage entier (*Sans titre [L'œil de Lee Miller]*, de 1932). Dans ses différentes versions, l'œuvre porte le titre *Objet à détruire*, *Objet de destruction*, *Œil-métronome*, *Objet perdu*, *Objet indestructible*, et enfin, en 1972, *Objet perpétuel*⁸. Le rapport de l'objet apparemment innocent, voire

⁶ Bernard Noël cité par OUELLET, P., 2000 : 178.

⁷ Cf. les interprétations de cette sculpture à la lumière des chefs-d'œuvres de Buñuel et de Bataille dans KRAUSS, R., 1985 : 62—64, et KRAUSS, R., 1993 : 165—168.

⁸ Toutes les informations sur l'objet de Man Ray d'après MILEAF, J., 2004.

attractant, au titre, s'explique grâce au texte qui accompagne la présentation de la première esquisse :

Découper sur une photographie l'œil de celle qu'on a aimée mais que l'on ne voit plus. Attacher l'œil au balancier du métronome et en régler le poids en fonction du tempo désiré. Continuer ainsi jusqu'aux limites de l'endurance. En visant bien avec un marteau, essayer de détruire le tout d'un seul coup.

MILEAF, J., 2004 : 5

Pour ceux qui connaissent la biographie de Man Ray, il est évident que l'œil du métronome fut découpé de la photographie de la disciple et amante de l'artiste, Lee Miller, et que l'objet dut jouer un rôle identique à celui, si répandu dans la culture populaire, de la poupée vaudou que l'on perce d'aiguilles dans un acte de vengeance. Il devient également clair que *L'objet à détruire* s'inscrit partiellement dans le courant de l'art cinétique, amorcé dans les années 1920 par Marcel Duchamp, Laszlo Moholy-Nagy et Alexandre Calder (BRETT, G., 2000). Man Ray, en effet, tient moins à la valeur de l'esquisse ou de la photo du métronome qu'à celle de l'objet lui-même, considéré aussi comme une méthode : l'infinif des verbes ne laisse pas l'ombre d'un doute qu'il s'agit là d'une sorte de mode d'emploi, d'une méthode que l'artiste trahi partage généreusement avec d'autres amants déçus. Et, effectivement, quand — mis à part l'acte, si bataillien, de découper un œil, de le détacher du reste du corps — on se rend compte que cet œil séduisant bouge, sans cesse, rythmiquement, à droite et à gauche, « jusqu'aux limites de l'endurance », la réaction du spectateur, justifiant le titre de l'œuvre, ne peut que se réaliser : « [...] à chaque coup, l'objet manifeste sa capacité d'agresser son créateur ou observateur mais aussi l'incite à prendre contrôle et détruire l'œuvre » (MILEAF, J., 2004 : 6). De plus, il s'agit de quelqu'un « que l'on ne voit plus » et qui — par l'intermédiaire du métronome — nous voit, et c'est pourquoi ce voir, ce regard, de gauche et de droite, cet œil tictaquant doit être détruit.

Les œuvres d'art évoquées ci-dessus sont de quelques années postérieures à une étude assez connue de Bataille — récemment publiée en plaquette (BATAILLE, G., 2006) — intitulée « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh » (BATAILLE, G., 1973a : 258—270). Le texte, dans sa première publication illustré de quatre reproductions des toiles du peintre hollandais (*Tournesols, La moisson, La chaise du peintre, Le fauteuil de Gauguin*), se concentre sur l'automutilation de l'artiste malade mais parle aussi du problème de l'automutilation en général, partant du cas d'un certain Gaston F. qui s'est arraché, avec ses dents, l'index gauche. Bataille y évoque aussi un cas spectaculaire de l'énucléation volontaire :

Une fille de trente-quatre ans séduite et rendue enceinte par son maître avait donné le jour à un enfant qui mourut quelques jours après sa naissance. Cette malheureuse était depuis lors atteinte du délire de la persécution avec

agitation et hallucination religieuses. On l'interna dans un asile. Un matin, une gardienne la trouve occupée à s'arracher l'œil droit : le globe oculaire gauche avait disparu et l'orbite vide laissait voir des lambeaux de conjonctive et de tissu cellulaire, ainsi que des pelotons adipeux ; à droite existait une exophtalmie très prononcée... Interrogée sur le mobile de son acte, l'aliénée déclara avoir entendue la voix de Dieu et quelque temps après avoir vu un homme de feu : « Donne moi tes oreilles, fends-toi la tête », lui disait le fantôme. Après s'être frappé la tête contre les murs, elle tente de s'arracher les oreilles puis décide de s'extirper les yeux. La douleur est vive dès les premiers essais qu'elle fait ; mais la voix l'exhorte à surmonter la souffrance et la malheureuse n'abandonne pas son projet. Elle prétend avoir alors perdu connaissance et ne peut expliquer comment elle a réussi à arracher complètement son œil gauche.

BATAILLE, G., 1973a : 263⁹

Dans son texte, Bataille ne développe plus le sujet de l'énucléation volontaire mais passe à la circoncision, revient au doigt et à l'oreille. Le cas cité ci-dessus ne trouve qu'un bref commentaire où l'auteur parle de « l'énucléation œdipienne » comme de « la forme la plus horrifiante du sacrifice » (BATAILLE, G., 1973a : 264). Il n'oublie donc pas un instant *W.-C.*, il n'oublie pas le père. Mais avant tout il copie, avec une jouissance sadomasochiste, le fragment du livre de Lorthiois : ce n'est pas véritablement la création originale, la découverte ou la signification anthropologique du cas évoqué qui sont pour lui les plus importants, mais plutôt sa transposition dans sa propre écriture, son insertion matérielle dans sa propre réflexion, sa mise en page au-dessous d'une reproduction du *Fauteuil de Gauguin*. Dans une longue citation, « le plaisir du texte » l'emporte toujours sur le sens, ce que savaient bien Barthes, Borges et Pierre Menard.

Le mal, l'œil, le sacré

Dans *L'âge d'homme*, Michel Leiris relate :

Âgé de six ou sept ans, en jouant avec une carabine Eurêka, j'envoyai un jour par maladresse une flèche dans l'œil de la servante de mes parents. Celle-ci (une nommée Rosa, qui devait être assez coureuse) s'enfuit en hurlant qu'elle avait l'œil crevé.

LEIRIS, M., 1973 : 79

⁹ Bataille précise qu'il cite ce cas d'après Ideler (*Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie*, t. 27), cité par Michel Lorthiois (*De l'automutilation. Mutilations et suicides étranges*, Paris 1909, p. 94), qui évoque, en outre, onze autres cas de l'énucléation volontaire.

Ce passage fait partie d'un court chapitre intitulé « Yeux crevés », qui à son tour fait partie d'un ensemble consacré à Lucrèce, archétype de la « femme qui pleure », de la « femme blessée », de l'amour « dans le tourment et dans les larmes » (LEIRIS, M., 1973 : 75), l'un des deux modèles mythologiques — à côté de Judith — qui ont marqué la vie de l'auteur. Dans un contexte plus large, l'histoire de l'œil crevé de la servante annonce, omniprésent dans l'œuvre autobiographique de Leiris et signalé dans d'autres passages de *L'âge d'homme*, le sentiment de culpabilité, sorte de « faute innocente », imposée par les circonstances. La première scène de *Biffures*, premier volume de *La règle du jeu*, où la chute heureuse du soldat de plomb s'associe à la découverte de la dimension sociale du langage, c'est-à-dire à l'entrée irrévocable dans le monde de la faute, de l'erreur et du mensonge, en sera l'exemple le plus significatif (LEIRIS, M., 2003 : 3—6).

Dans une lecture linéaire du « texte étoilé » (BARTHES, R., 2002 : 129), phrase après phrase, mot après mot, le lecteur se laisse, pour un moment, tromper par Leiris, comme si ce dernier voulait — comme d'habitude d'ailleurs — le détourner, à l'aide d'une brève digression, d'une piste interprétative suggérée avant, pour lui montrer d'autres possibilités, d'autres voies¹⁰ que pourrait emprunter sa pensée, si elle voulait accompagner celle de Leiris. Or, le deuxième paragraphe des « Yeux crevés » est le suivant :

Je ne vois pas que les servantes m'aient jamais particulièrement excité (sauf une, peut-être, une Allemande que mes frères et moi avions, je ne sais pourquoi, nommée « Éclair », et plus tard, villégiaturant sur une plage anglaise avec mes parents, une des femmes de chambre de l'hôtel) ; je ne considère donc comme douteux que l'événement que je viens de relater ait eu pour moi une valeur spécialement ambiguë ; mais je me rappelle les sanglots et les cris que je poussai à l'idée d'avoir crevé l'œil de cette fille.

LEIRIS, M., 1973 : 79

Après le souvenir de la servante Leiris fait semblant de se sentir obligé de se référer à ce que l'on pourrait appeler — pour encore une fois reprendre le terme barthesien — le « code culturel » (BARTHES, R., 2002 : 134) qui, dans le contexte des souvenirs érotiques, incite à ajouter des connotations sexuelles à la fille blessée, d'ailleurs « assez coureuse ». Leiris explique donc, un peu à la manière de Rousseau, que ce n'est pas le cas, que lui jamais, à la limite rarement, puisqu'il y avait une Allemande et une femme de chambre, mais avant tout il s'éloigne des deux sujets majeurs — l'œil et la faute — en commettant une « faute » narrative

¹⁰ Le « d'autres voies » sera un leitmotiv de la poétique du souvenir dans *Biffures*. La première version du titre — *Bifur* — renvoyait, entre autres, à la signalétique des chemins de fer de l'époque, où le signe BIFUR (abréviation de « bifurcation ») annonçait un aiguillage (LEIRIS, M., 2003 : 1292).

qu'est la décélération, ici renforcée par une mise sur la voie de garage : celle du code culturel. Après une brève digression, le lecteur peut revenir sur la voie principale :

Une autre sensation désagréable d'« œil crevé » est celle que j'éprouvai, vers dix ou onze ans, au cours d'un jeu auquel me firent jouer ma sœur et son mari. Voici quel est ce jeu.

On bande les yeux du patient et on lui dit qu'on va lui faire « crever l'œil de quelqu'un ». On le conduit, l'index tendu, vers la victime supposée, porteuse, à hauteur d'un de ses yeux, d'un coquetier rempli de mie de pain mouillée. Au moment où l'index pénètre dans le mélange gluant, la victime feinte pousse des cris.

J'étais le patient en question, et ma sœur la victime. Mon horreur fut indescriptible.

LEIRIS, M., 1973 : 79—80

L'essentiel de ce jeu consiste en une espèce d'alternance des rôles : celui qui voit est symboliquement et temporairement aveuglé, et ensuite mené à quelqu'un qui voit et qu'il — symboliquement et ludiquement — aveugle. Ce n'est qu'après un certain temps que le « patient » verra clair et découvrira la fausseté des cris de la victime et, par conséquent, du jeu entier. Cette découverte changera tout sauf une chose : l'« horreur indescriptible » qui était celle du « patient ». Ses sentiments, en effet, n'étaient pas des quasi-émotions, typiques du contact avec des œuvres de fiction¹¹ ; ils n'étaient pas non plus de vraies émotions éprouvées lors d'un jeu : pour lui, le jeu consistait en un geste réel, celui de pénétrer avec son index l'œil de l'autre. C'étaient les autres qui jouaient : lui, le patient, éprouvait une vraie horreur, son doigt devenu pour un moment la pointe de la sculpture de Giacometti.

C'est une pointe, toutefois, qui non seulement menace l'œil par sa proximité — c'est l'état du début du jeu quand le petit Michel apprend sa suite — mais encore le touche physiquement (bien que fictivement), comme le font, dans *Histoire de l'œil*, l'urine de Simone et la mouche se promenant sur le globe oculaire du cadavre (BATAILLE, G., 2004 : 29, 42). Qui plus est, la « mie de pain mouillée » dans laquelle Leiris met en vérité son doigt — mais que se passe-t-il ici « en vérité » ? — est un œil mais aussi un œuf : c'est en effet un coquetier qui joue le rôle de l'orbite oculaire ! Le narrateur de *L'âge d'homme* répète donc — bien que d'une manière voilée — la métaphore bataillienne pour la transposer là où, à la fin d'*Histoire de l'œil*, se trouve l'œil du prêtre mort :

La signification de l'« œil crevé » est très profonde pour moi. Aujourd'hui, j'ai couramment tendance à regarder l'organe féminin comme une chose sale

¹¹ Le terme de « quasi-émotion » est utilisé dans WALTON, K., 1990.

ou comme une blessure, pas moins attirante en cela, mais dangereuse par elle-même comme tout ce qui est sanglant, muqueux, contaminé.

LEIRIS, M., 1973 : 80

L'histoire s'achève donc par ce qui doit achever toute histoire d'œil crevé : par une ouverture au sacré, à l'attraction et la répulsion simultanées¹², à l'« horreur indescriptible » doublée d'un vrai désir.

Conclusion

Si Georges Bataille sert d'habitude, avec son *Histoire de l'œil* et d'autres textes de la première période, de point de repère pour toute pornographie à ambitions littéraires, il ne l'est pas moins pour le problème complexe du « dénigrement de la vue » au XX^e siècle dont parle Martin Jay dans son ouvrage de référence. Basée sur un parallèle entre l'« oculocentrisme » de la civilisation occidentale et les ravages que cette dernière est censée avoir faits au monde, la réaction violente contre l'œil était, « aux yeux » des dissidents du surréalisme, une attitude si naturelle qu'ils n'ont même pas dû — à l'époque des premiers succès de la psychanalyse — être conscients de sa signification profonde. Tout au contraire, les œuvres évoquées plus haut puisent leur force plutôt dans ce qu'il est difficile d'appeler autrement que de la fraîcheur ou de l'authenticité que dans une réflexion philosophique ou une pose préméditée, cette dernière étant d'usage chez des auteurs postérieurs ayant, comme le dit entre les lignes Martin Jay, érigé des systèmes entiers à la base de ce qui, dans les années 1920 et 1930, n'était qu'un pressentiment ou une intuition artistique. Mais en même temps, ces pressentiments et intuitions ne deviennent vraiment compréhensibles qu'à la lumière de ces détracteurs du regard, qui permettent de voir chez Bataille, Leiris, Giacometti ou Man Ray quelque chose de plus qu'une obsession sadique ou masochiste, selon le cas. La réflexion d'un Foucault ou d'un Derrida permet d'inscrire ces fantaisies visuelles dans la longue histoire du mal en Occident, où l'esthétique ne peut que rejoindre l'éthique. Les opérations violentes sur l'œil apparaissent alors comme une façon de poser cette question aussi banale que sempiternelle : faut-il faire mal pour faire le bien ? À quoi s'ajoute une autre : s'il est impossible d'extirper le mal, peut-être faut-il l'énucléer ?

¹² « Attraction et répulsion » : tel est bien le titre de deux exposés de Bataille au Collège de Sociologie, « institution » fondée par lui avec Roger Caillois, Michel Leiris et Jules Monnerot en 1937 (HOLLIER, D., 1995 : 120—168).

Bibliographie

- ALEXANDRIANE, Sarane, 2004 : *Victor Brauner*. Paris, Oxus.
- BARTHES, Roland, 2002 : *Œuvres complètes*. Vol. 3. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric MARTY. Paris, Seuil.
- BATAILLE, Georges, 1973a : *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1973b : *Œuvres complètes*. Vol. 5. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1987 : *Œuvres complètes*. Vol. 10. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 2004 : *Romans et récits*. Préface de D. HOLLIER, édition publiée sous la direction de J.-F. LOUETTE, avec la collaboration de G. ERNST, M. GALLETI, C. MOSCOVITZ, G. PHILIPPE et E. TIBLOUX. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 2006 : *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*. Paris, Allia.
- BEAUMELLE, Agnès de la, dir., 1999 : *Alberto Giacometti*. Paris, Éditions du Centre Pompidou / Réunion des Musées Nationaux.
- BRETT, Guy, 2000 : *Force fields: an essay on the kinetic*. Barcelona—New York, Actar.
- CLAIR, Jean, 1983 : « *La Pointe à l'œil d'Alberto Giacometti* ». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Vol. 11.
- DALÍ, Salvador, 1931 : « Objets surréalistes ». *Le Surréalisme au service de la révolution*, Vol. 3.
- DUFRENE, Thierry, 1997 : « La pointe à l'œil d'Alberto Giacometti, "objet à fonctionnement symbolique" ». *Iris* : « L'œil fertile », hors série.
- HOLLIER, Denis, 1995 : *Le Collège de Sociologie 1937—1939*. Paris, Gallimard.
- JAY, Martin, 1994 : *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley — Los Angeles, University of California Press.
- KRAUSS, Rosalind, 1985 : *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MIT Press.
- KRAUSS, Rosalind, 1993 : *The Optical Unconscious*. Cambridge — London, MIT Press.
- LEIRIS, Michel, 1973 : *L'âge d'homme*. Paris, Gallimard.
- LEIRIS, Michel, 1992a : *Journal 1922—1989*. Édition établie, présentée et annotée par J. JAMIN. Paris, Gallimard.
- LEIRIS, Michel, 1992b : *Zébrage*. Paris, Gallimard.
- LEIRIS, Michel, 2003 : *La règle du jeu*. Édition publiée sous la direction de D. HOLLIER, avec la collaboration de N. BARBERGER, J. JAMIN, C. MAUBON, P. VILAR et L. YVERT. Paris, Gallimard.
- LEVÊQUE, Jean-Jacques, 1992 : *Les années folles : 1918—1939*. Paris, ACR Édition.
- MARCOCI, Roxana, 2005 : « Perceptions at Play: Giacometti through Contemporary Eyes ». *Art Journal*, Vol. 64, No. 4.
- MILEAF, Janine, 2004 : « Between You and Me: Man Ray's Object to Be Destroyed ». *Art Journal*, Vol. 63, No. 1.
- OUELLET, Pierre, 2000 : *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Sillery — Limoges, Septentrion / PULIM.
- PAULSON, William R., 1987 : *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*. Princeton, Books on Demand.
- PEFANIS, Julian, 1991 : *Heterology and the Postmodern: Bataille, Baudrillard and Lyotard*. Durham, Duke University Press.
- SARTRE, Jean-Paul, 1947 : *Situations I*. Paris, Gallimard.
- WALTON, Kendall, 1990 : *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*. Harvard, Harvard University Press.

Note bio-bibliographique

Tomasz Swoboda, maître de conférences à la Chaire de Philologie Romane de l'Université de Gdańsk ; auteur de *To jeszcze nie koniec? Doświadczenie czasu w powieści o dekadentach* (słowo/obraz terytoria, 2009) ; lauréat du prix de la traduction décerné par la revue *Literatura na Świecie* (2009).

MICHAŁ KRZYKAWSKI

Université de Silésie

Le purgatoire moderne ou la transgression revisitée : la valeur d'usage de Georges Bataille

ABSTRACT : The incentive for this essay was “Le retour de Sade” (“The Return of de Sade”), a play by Bernard Noël put on in Paris and Nancy in 2005. The play shows Marquis resurrected by Madame d’Avilla, in the orders of a woman pope who ascends St. Peter’s Throne. De Sade is highly convinced that his descent on the Earth results from his perfectibility in evil and is the proof of his post-mortem triumph. The pope, however, wants to engage him as a court jester because his books are no longer believed to be monstrosities that de Sade thinks they still are. The analysis of De Sade’s resurrection leads to a discussion of Bataille’s concept of eroticism seen as a transgressive act which dispels prohibitions without suppressing them. Referring to Bataille’s essay “The Use of Value of D.A.F de Sade” from 1930, this paper also tries to determine the position of Bataille — a classic French writer whose *œuvre* was published in the *Bibliothèque de la Pléiade*, which is considered to be a major sign of recognition for an author in France — in contemporary western culture. The questions that this study attempts to answer are whether Bataille still plays the role of a transgressor and to what extent the transgressive value of Bataille’s eroticism is still attainable in the light of the Foucauldian concept of Power/Knowledge which is inherent in the discourse of sexuality.

KEY WORDS: Pornography, eroticism, sexuality, transgression.

Imaginons la scène : nous sommes en 2005, la papesse occupant le Saint-Siège réclame la résurrection de Donatien Alphonse François de Sade, décédé le 2 décembre 1814. Tout se fait vite et à la moderne. L’ordre papal est transmis par un coup de fil passé à Madame d’Avilla qui est demandée de prendre en charge son exécution. La sainte récupérera au Conservatoire des têtes celle qui avait été dérobée à l’auteur de la *Nouvelle Justine* et la déposera sur sa tombe. Ceci fait, le Marquis de Sade est de retour.

C’est ainsi que se déclenche *Le retour de Sade*, la pièce de Bernard Noël, jouée en 2005, au Théâtre de la Colline à Paris et au Théâtre de la Manufacture à Nancy,

où l'auteur du *Château de Cène* — le livre dont la publication lui a valu un procès pour outrage aux mœurs en 1973 — se propose de méditer sur la validité de l'œuvre qui a fait preuve de la plus grande transgression. Mais cette transgression peut-elle nous bouleverser aujourd'hui encore ? Le Marquis ressuscité est convaincu que sa redescente sur terre résulte de son excellence dans le mal et témoigne de son triomphe *post mortem*. Cependant, quelle est sa déception à apprendre par Thérèse qu'« on ne l'accuse plus d'avoir produit des monstruosité » (NOËL, B., 2004 : 15) et à constater que ses hymnes au vice ne sont aujourd'hui que des bouffonneries qui provoquent un comique irrésistible. En effet, si notre mort-vivant a pu sortir du tombeau, ce n'est que par la volonté de La Papesse qui voulait l'engager comme bouffon à la cour papale parce qu'elle n'a jamais autant ri qu'à écouter Johnny, son ministre de la lecture, lire des fragments de *120 journées de Sodome*.

Ce rire est pourtant tout sauf anodin. Certes, de Sade, autrefois un écrivain scandaleux, est devenu un écrivain classique : « [...] vous n'étiez que scandaleux, qualité qui s'use forcément » (NOËL, B., 2004 : 41), ce qui veut dire ici : « [...] un écrivain inoffensif, [...] autrement dit un écrivain débarrassé de ses piquants » (NOËL, B., 2004 : 42). Le rire ici n'a qu'à fomenté une révolution dont le projet laisse le Marquis absolument déconcerté, lui qui envisageait de proclamer la république du crime, qui réglerait le mal dans sa forme absolue¹. Le problème est que le mal s'est forgé une place à part entière dans le monde si bien que sa proclamation, qui se serait faite par le raisonnement blasphématoire conjugué avec des descriptions regorgeant d'un érotisme débridé, ne peut scandaliser que les bégueules. La révolution, telle que la conçoit Johnny, ne consisterait donc pas à subvertir le système des valeurs établies en favorisant le mal, mais à revenir à l'ordre des choses qui nous permettait de distinguer entre les actes transgressifs et ceux qui obéissent à la loi, et qui devient caduque dès que l'infraction fait la règle. La parole est à Johnny :

Pour que mon plan soit efficace, il faut que vous soyez à la fois la figure démonétisée du Mal et son ferment. [...] En apparence, les valeurs n'ont pas changé, mais c'est purement nominal de telle sorte que chaque mot couvre son contraire. Il s'agit pour nous deux de remettre le vocabulaire à l'heure en inversant les valeurs. [...] Je finirai par remplacer Dieu par son contraire, et cela se fera très naturellement par une révolution du vocabulaire. Qui tient le sens des mots, tient le pouvoir ! [...] Le monde est devenu ce que vous vouliez qu'il soit, de toutes parts adonné au mensonge, à la corruption, à l'abus de pouvoir, au trucage, au génocide, à la castration mentale. Il est temps de le sauver en le poussant à se reconnaître pour ce qu'il est au lieu d'entretenir sa schizophrénie en lui donnant l'illusion qu'il obéit au Bien. Vos écrits doivent devenir son écriture sainte. Mais paraissez d'abord inoffensif et jouez les bouffons !

NOËL, B., 2004 : 42—43

¹ Voir *Le Cinquième Dialogue de La Philosophie dans le boudoir*, intitulé « Français, encore un effort si vous voulez être républicains » (DE SADE, D.A.F., 1976 : 187—252).

Qui tient le sens des mots, tient le pouvoir ! Cette courte constatation nous dit l'essentiel pour ce qui est de la « sensure », une nouvelle forme de censure où — à la différence de l'ancienne qui « voulait rendre l'adversaire inoffensif en le privant de ses moyens d'expression » — c'est « la parole qui devient inoffensive par privation de sens » (NOËL, B., 1993 : 180). En principe, nous sommes autorisés à tout dire, mais si le pouvoir libéral dont nous aimons vanter tellement les acquis nous autorise à le faire, c'est « parce que ce tout ne veut plus rien dire » (NOËL, B., 1993 : 180). Il ne s'agit donc plus d'écarter l'excès en tant que ce qui dérange l'ordre social, mais de le normaliser, c'est-à-dire de l'inscrire dans l'ordre moral en en faisant une valeur que cet ordre ne justifie pas :

L'intérêt immédiat des hommes du pouvoir est en contradiction avec les valeurs qui fondent leur pouvoir. Il leur faut, par exemple, favoriser la consommation, au détriment de la morale, qui les légitime. Pour la première fois, le pouvoir s'établit sur la confusion et non plus sur l'ordre. Il s'ensuit un mensonge généralisé, dont la langue est malade.

NOËL, B., 1993 : 180

L'excès d'écriture — à l'origine un acte d'insoumission et de révolte contre les oppressions de l'ordre moral — se tait imperceptiblement dans l'excès de pouvoir qui le dénude de son contenu transgressif. Le Marquis de Sade, cet « innocent suprême » (NOËL, B., 2004 : 41) dans le monde où le Bien et le Mal deviennent douteux, en est un exemple patent. Au fond, le projet révolutionnaire de Johnny — « mon ambition est qu'enfin on appelle un chat un chat » (NOËL, B., 2004 : 79) — veut remettre le monde dans l'ordre, celui même que de Sade bafouait à travers son écriture. Et pourtant, cela impliquerait la démythification des mécanismes aussi perfides qu'occultés du pouvoir qui, dans le monde après la révolution, ne tiendrait plus le sens des mots. Une nouvelle lecture de Sade, celle qui, pour évoquer La Papesse, permettrait de « tirer un enseignement de ce qui, autrefois, nous paraissait hostile et outrageant » (NOËL, B., 2004 : 54) n'a pas finalement eu lieu. C'est Le Cardinal, le représentant d'« une institution très ancienne » (NOËL, B., 2004 : 54), coupe court à l'entreprise anarchisante de la Papesse et de son ministre de la lecture en lui opposant le Bien (sic !) qui a toujours emporté sur le Mal dans l'histoire de l'Église :

Il n'a jamais été nécessaire qu'un chat soit un chat dans le domaine de la morale. Il est seulement nécessaire qu'un chat soit pris pour un chat si nous le décrétons. Cette illusion nous couvre et elle assure le bonheur de nos fidèles. En tout cas leur équilibre. Peu importe que la vérité soit vraie ou fausse quand elle remplit son rôle.

NOËL, B., 2004 : 41

Nous voilà revenus au *status quo ante bellum*. L'œuvre de Sade est jugée pernicieuse pour l'ordre établi sous l'égide du Bien dont l'Église se porte garant. Ce-

pendant, cette dénégarion ne vient plus que d'un jugement moral. La morale cède la place à l'administration et le Marquis diabolisé devient un auteur gérable, tout comme la sphère qu'il a inlassablement explorée : la sexualité. Il ne s'agit plus d'anathémiser celle-ci comme tout ce qui émane de la chair qui, conformément à l'héritage dualiste, est irrésistiblement liée au Mal, et qui, depuis Descartes, s'oppose radicalement au *cogito* ; il s'agit plutôt d'étaler les pratiques du pouvoir sur la sexualité comme ce qui relève, chez l'homme, du plus intime ; il s'agit de gérer le plaisir.

La pièce farfelue de Noël dépasse de beaucoup la critique du pouvoir ecclésiastique incarné par Le Cardinal. Elle reflète plutôt le fonctionnement des mécanismes du pouvoir en tant que tel dans ses rapports enchevêtrés à l'égard de la sexualité. Comme l'a montré Michel Foucault, la malédiction qui pèse sur le sexe, surtout lorsque celui-ci ne donne que sur le plaisir, n'est qu'un subterfuge du pouvoir qui, en faisant semblant de refouler la sexualité comme le domaine de l'illicite, ne cesse pourtant pas d'inciter à en parler : « [...] ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme *le secret* » (FOUCAULT, M., 1976 : 49). Le concept foucauldien de « pouvoir-savoir » prend ici toute son ampleur. La culpabilité et la honte dont les comportements sexuels sont accablés nous imposent de réprimer le sexe en le cachant dans les secrets de l'alcôve, mais ce secret, pour s'expier, doit faire objet d'un aveu : « [...] un impératif est posé : non pas seulement confesser les actes contraires à la loi. Mais chercher à faire de son désir, de tout son désir, discours » (FOUCAULT, M., 1976 : 30). La mise en discours du sexe, la description la plus détaillée des jeux des plaisirs, qui doivent s'avouer dans le langage approprié et neutralisant toute indécence, n'ont qu'à rendre le désir comptable, c'est-à-dire « moralement acceptable et techniquement utile » (FOUCAULT, M., 1976 : 30). Cet aveu de la chair, bien qu'elle soit issue de la morale chrétienne et la tradition confessionnelle propre à la chrétienté, est affublé par le discours de rationalité qui, pour se développer, doit se nourrir du discours de moralité qui lui sert d'excuse. Tenir le discours sur le sexe ne relève donc plus que du partage entre le licite et l'illicite, que le pouvoir, cependant, ne cesse pas de réaffirmer comme valable : « [...] on doit en parler [du sexe — M.K.] comme d'une chose qu'on n'a pas simplement à condamner ou à tolérer, mais à gérer, à insérer dans des systèmes d'utilité, à régler pour le plus grand bien de tous, à faire fonctionner selon un optimum » (FOUCAULT, M., 1976 : 34—35).

Face aux analyses foucauldienne, l'œuvre de Sade occupe une position fondamentale. D'un côté, elle est couverte d'opprobre comme l'anatomie du Mal qui prend sa source dans la chair, de l'autre, elle constitue ce lieu étrange où la parole transgressive se déplace dans le domaine du discours. Les analyses scrupuleuses des comportements sexuels, descriptions minutieuses du pénible morcellement du corps, actes et techniques soigneusement ordonnés, tout cela ne semble avoir

pour tâche que de percer l'ombre abyssal qui accompagne la sexualité pour neutraliser les dangers qu'elle entraîne sans pourtant réduire l'avilissement qu'elle inspire. L'aveu, s'il y en a, ne peut être que total : intime et public à la fois. Ce n'est qu'ainsi qu'il peut fonder un nouveau savoir désormais administré par les dispositifs du pouvoir. Les ouvrages de Sade qui « font partie des références qu'utilise la clinique pour illustrer les cas d'agitation mentale » (NOËL, B., 2004 : 21) en sont un exemple parlant.

Au fond, le déterrement de Sade que l'on observe dans la pièce de Noël, aborde la question sur la valeur d'usage que l'œuvre de Sade pourrait avoir aujourd'hui. C'est déjà Georges Bataille qui se l'est posée en 1930 dans son essai « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade » où il critiquait farouchement la lecture de l'œuvre de Sade faite par les surréalistes qui se sont fait de lui une idée onirique en situant l'érotisme sadien dans un au-delà presque merveilleux. Quant à Bataille, il voit dans l'œuvre du Marquis l'irruption des forces excrémentielles qu'il appelle « hétérogènes » (BATAILLE, G., 1970 : 55—69), et que les surréalistes ont parfaitement méconnues. D'ailleurs, c'est dans le bas matérialisme, dans les entrailles de la culture qui se garde de les prendre pour les siens, que la pensée de Bataille veut se situer pour témoigner de ce qui ne peut se manifester que par la transgression des interdits. En effet, c'est la transgression qui est le *modus operandi* de l'expérience bataillienne tandis que l'érotisme, en tant que domaine frappé d'interdiction, est son espace privilégié qui mène à la souveraineté.

Il ne faut pourtant pas tarder de se demander ce qui reste, aujourd'hui, de la valeur transgressive de l'érotisme et de la transgression tout court, lorsqu'ils sont confrontés à la « censure » analysée à la lumière du concept de « pouvoir-savoir ». La question qu'on pourrait formuler, en paraphrasant le titre de l'essai de Bataille, de façon suivante : quelle est la valeur d'usage de G. Bataille ? En quoi la transgression (qui, rappelons-le, lève l'interdit sans le supprimer) peut-elle nous toucher aujourd'hui encore étant donné que l'œuvre de Bataille, bon gré mal gré, est désormais subordonnée aux mécanismes régulateurs de deux discours puissants qui sont celui de l'institution littéraire et celui de la pornographie.

Il est étrange que l'auteur si fort étudié demeure un auteur si marginal. Comme le remarque Jean-Michel Besnier, « Bataille est généralement maltraité par les théoriciens de l'intelligentsia. L'essentiel des jugements qu'on porte sur lui concourt en effet à le désigner comme un penseur irresponsable — irresponsable au sens large, c'est-à-dire : comme un homme qui ne s'est ni soucié de transformer le monde ou de formuler des idéaux régulateurs ni embarrassé du devoir de représentation sinon de l'exemplarité qui s'attache, croit-on, au métier d'écrire » (BESNIER, J.-M., 1998 : 35—36).

Or quelle position faut-il prendre à l'égard de ce jugement, étant donné que les *Romans et récits* de Georges Bataille ont été édités, en 2004, dans la Bibliothèque de la Pléiade, ce qui est considéré, en France, comme une affaire de prestige mais aussi un signe de reconnaissance de la grandeur d'un écrivain ?

« On ne peut réclamer à la fois d'être classique et d'être lu » (NOËL, B., 2004 : 21), disait Johnny au Marquis ressuscité. Certes, Bataille « pléiadé » est d'ores et déjà un écrivain classique, tout comme de Sade d'ailleurs, qui a été imprimé sur papier bible en 1990. La « pléiade » n'a donc pas de valeur de redécouverte, elle est plutôt l'effet de « sensure » qui sert à neutraliser l'excès de l'écriture et le plaisir de la lecture que cet excès doit entraîner. Rappelons Barthes : « [...] les textes, comme ceux de Bataille, [...], ces textes terribles sont tout de même des textes coquets » (BARTHES, R., 1973 : 13). « Sensurer » un écrivain serait de réduire le pouvoir de séduction que son texte exerce sur le lecteur, de faire de lui « une citation, un morceau choisi, une récitation, un sujet, un exercice » (NOËL, B., 1993 : 180), bref un écrivain enseignable. Mais c'est précisément là où le savoir sur le texte de l'écrivain que l'institution a reconnu pour le sien entre en relation dynamique avec le pouvoir qui, quant à lui, ne cesse de juger Bataille comme un auteur pernicieux pour l'ordre moral sur lequel l'institution semble veiller. Après tout, il serait plutôt malsain de faire réciter aux étudiants un morceau de *L'Histoire de l'œil* ou de leur demander d'en faire un exercice.

Un hasard (mais combien parlant !) a voulu que deux ans après la consécration de son œuvre, le *Playboy* version américaine publie un palmarès fort intrigant intitulé « The 25 sexiest novels ever written », auquel le premier récit de Bataille figure en 15^e position. La justification du choix des experts en la matière vaut être citée dans son intégralité :

Plot: French teenagers run amuck, shed inhibitions, have sex in weird places, kill people, the usual.

Why it's on the list: Bataille's obscene novella is a surrealistic blend of eggs, eyeballs and bodily fluids, the literary equivalent of a depraved Dalí or Bosch painting. The cover blurb states that it is a « legendary shocker that uncovers the dark side of the erotic by means of forbidden, obsessive fantasies of excess and sexual extremes. » Those crazy French².

La reconnaissance de *L'Histoire de l'œil* comme *sexy novel*, une bonne marchandise de l'industrie porno, ne dévoile-t-elle pas les mécanismes du « pouvoir-savoir » qui, dans ce cas-là, font du récit de Bataille un produit socialement gérable tout en affirmant qu'il relève de l'illicite et de l'immoral ? Comme le remarque Gilles Mayné, les livres de Bataille sous le label « pornographie » « ne dérangent ni l'ordre social, ni les discours qui fondent, légitiment et garantissent cet ordre », car « il n'est pas de société dite avancée ou évoluée sans prostitué(e)s,

² Voir <http://www.playboy.com/sex/features/25novels/>, [date de consultation : le 20 juillet 2008]. À noter comme curiosité : les trois premières places ont été attribuées à *Memoirs of a Woman of Pleasure* de John Cleland, à *Lady Chatterley's Lover* de D.H. Lawrence et à *Tropic of Cancer* de Henri Miller respectivement. Un autre livre français qui a été apprécié dans cette classification inhabituelle est *L'Histoire d'O* de Pauline Réage (4^e place).

sex-shops, ouvrages et films pornos» (MAYNÉ, G., 2001 : 23—30). Le «pouvoir-savoir» s'empare impitoyablement de l'érotisme que Bataille identifiait à l'impur demeurant inappropriable par le discours tant qu'il a pour finalité la reproduction. Le gaspillage et la perte souveraine cèdent la place au recyclage, le phénomène culturel et social à la fois qui consiste en la conversion de ce qu'on croit sale et inutile en ce qui est réutilisable. Le sale, qui est intraitable en tant que tel, devient un déchet dont il faut tirer tout son potentiel productif, un contenu positif. Comme le remarque William A. Cohen, «anything designated *filthy* cannot be reused, at least until it is renamed or reconceived as waste or trash, which can be recycled» (COHEN, W.A., 2005 : X). Ainsi, l'administration prend le pas sur le jugement moral, la rationalité purifie la souillure. L'érotisme est incorporé par la machinerie sexuelle qui le dénude de son caractère délibérément transgressif, en fait un profit, une valeur comptable : «[...] when polluting or filthy objects are thought of as trash, waste, junk, or refuse, they become conceivably productive, the discarded sources in which riches may lie, and therefore fecund and fertile in their potential» (COHEN, W.A., 2005 : X).

C'est à travers l'érotisme sous l'emprise du recyclage sexuel, ce purgatoire moderne qui n'est plus le passage vers une félicité éternelle mais vers une circulation paisible idéale, que se dessine un lieu où l'hypocrisie de la société bourgeoise est amenée à coïncider avec l'illusion de liberté de nos sociétés libérales. Toujours est-il que le discours moral qui légitime la transformation de ce qui est moralement intolérable en ce qui est socialement utile permet de croire en même temps à nous les modernes que nous nous en sommes enfin libérés et que notre laxisme en matière de sexe en est une preuve.

Il est vrai, Bataille n'a jamais parlé de la sexualité, mais de l'érotisme qui est pour lui «un aspect de la vie intérieure de l'homme, si l'on veut, de la vie religieuse de l'homme» (BATAILLE, G., 1957 : 37). De l'érotisme qui permet de reconnaître le sens positif du sacré dont le monde s'est distingué par les interdits. Enfin, de l'érotisme qui nous porte à la limite de notre conscience pour s'affirmer dans l'impossible. Il est d'ailleurs intéressant de noter ce qu'en disait Foucault lui-même dans sa «Préface à la transgression» :

Peut-être pourrait-on dire qu'elle [la sexualité — M.K.] reconstitue, dans un monde où il n'y a plus d'objets, ni d'êtres, ni d'espaces à profaner, le seul partage qui soit encore possible. Non pas qu'elle offre de nouveaux contenus à des gestes millénaires, mais parce qu'elle autorise une profanation sans objet, une profanation vide et repliée sur soi, dont les instruments ne s'adressent à rien d'autre qu'à eux-mêmes.

FOUCAULT, M., 2001 : 262

Cette référence, antérieure de treize ans de *L'Histoire de la sexualité*, que vaut-elle pourtant face à l'érotisme pénétré par les dispositifs du «pouvoir-sa-

voir»? Peut-on toujours reconnaître la fulgurance de *Madame Edwarda*, la divinité de la «dame qui monte» qui s'affirme devant le narrateur comme «DIEU» (BATAILLE, G., 1971 : 21) lorsque tout doit porter à croire que l'action du récit se serait passée dans un bordel bien administré par les mécanismes de la machinerie discursive qui étale son pouvoir sur le domaine du sexe, en parfait accord avec l'hypocrite morale petite-bourgeoise que Bataille méprisait autant? C'est la même morale qui, ô ironie, légitimait sa double vie, celle d'un bibliothécaire qui, la nuit, visite les bordels où il croit vivre une expérience dépassant les limites du monde profane. La transgression qui, selon le jeune Foucault, devait nous «jete[r] dans un espace vide où elle ne rencontre que la forme mince de la limite, et où elle n'a d'au-delà et de prolongement que dans la frénésie qui la rompt» (FOUCAULT, M., 2001 : 262) ne devient dans ses ouvrages postérieurs qu'une âpre désillusion dans le monde où le «pouvoir-savoir» exerce ses pratiques oppressives sur nos «corps dociles», c'est-à-dire ceux qui «peu[vent] être soumis, qui peu[vent] être utilisé[s], qui peu[vent] être transformé[s] et perfectionné[s]» (FOUCAULT, M., 1975 : 160).

Une fois ceci dit, il ne faut pourtant pas croire que la valeur transgressive de l'œuvre de Bataille a perdu d'actualité. Après tout, si ses textes ne continuaient pas à nous ébranler encore, qu'aurions-nous d'humain? Et s'ils nous ébranlent, c'est qu'ils portent en eux l'excès que les mécanismes du pouvoir ne cessent pas de «sensurer». Néanmoins, pris pour le concept, l'érotisme bataillien — surtout dans sa version la plus rebattue par ses apologistes qui l'expliquent à travers le lien transhistorique entre Éros et Thanatos ou la dialectique de l'interdit et de la transgression, lorsqu'elle n'est rapportée qu'à l'érotisme conçu comme la petite mort — cet érotisme est une notion irrécupérable et inacceptable à la fois. Irrécupérable, car l'essentialisme qui caractérise l'érotisme de Bataille — le domaine où le désir refoulé par les contraintes sociales peut restituer à l'homme son lien intime avec le monde dans l'acte de transgression — est difficilement soutenable lorsqu'il est confronté aux analyses foucauldienne[s] qui montrent que ce que nous prenons pour refoulé est construit dans les pratiques sociales historiquement marquées. Inacceptable, car le féminin que Bataille associe volontairement à ce refoulé dont il s'approche avec le mélange d'attrance et de répugnance, le féminin qui se traduit par toutes ces chiennes qui jouissent, les derrières féminins entourés d'un halo de leur spectral, les filles de joie nues comme des louves, les pieuvres répugnantes et les fentes velues, ce féminin nous apparaît comme une sorte de réceptacle dont nous (nous les hommes!) modelons le contenu tout en affirmant qu'il relève de l'attitude naturelle des femmes devant le sexe. Il nous faut dépasser les lourdes structures qui régissent le discours érotique bataillien. La lecture de Bataille au féminin qu'a faite Anne-Marie DARDIGNA (1980) montre à quel point ces structures sont construites par les idées reçues sur nos comportements sexuels. Il est vraiment douteux que nous puissions aboutir à quelque chose de nouveau en ce qui concerne aussi

bien notre sexualité que les études batailliennes en réitérant ces structures sans aucun commentaire critique.

De l'autre côté, faire de l'érotisme le concept d'érotisme, c'est oublier que l'érotisme ne peut être saisissable « autrement que dans l'espace de l'hétérogénéité textuelle » (HOLLIER, D., 1974 : 9), toujours « en rapport avec ». Faire de l'érotisme le principe générateur de la pensée de Bataille, c'est oublier que le centre de cette pensée est mobile, et qu'« une philosophie n'est jamais une maison mais un chantier » (BATAILLE, G., 1976 : 287). Pour se référer à Barthes, l'érotisme de Bataille relève du « scriptible » (BARTHES, R., 1970 : 10), il est une notion dont il faut « écrire la lecture » (BARTHES, R., 1984 : 33). L'homme érotique de Bataille, que nous avons longtemps tenu pour un grand transgresseur des interdits fondamentaux pour notre culture et profanateur des ses sacrosaints repères, s'affirme, aujourd'hui plus que jamais, comme un transgresseur écrivant. Il s'affirme dans l'écriture ouverte « aux développements qui suivront » (BATAILLE, G., 1976 : 287), aux lectures qui se placent à l'intérieur de cette écriture et la déplacent vers des territoires nouveaux, aux lectures qui seules peuvent maintenir la résistance du texte à la « censure » qui le guette. Dans son très beau article sur Bataille, Geoffrey Bennington écrit : « [...] qu'est-ce qu'il veut de nous ? Qu'est-ce qu'il nous cherche ? Qui ça, nous ? [...] Qu'aurait-il voulu pour nous ici, aujourd'hui ? D'abord [...] qu'on le lise » (BENNINGTON, G., 1995 : 11—12).

Bibliographie

- BARTHES, Roland, 1970 : *S/Z*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland, 1973 : *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland, 1984 : « Écrire la lecture ». In : IDEM : *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris, Seuil.
- BATAILLE, Georges, 1957 : *L'Érotisme*. Paris, Minuit.
- BATAILLE, Georges, 1970 : « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 9. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1971 : *Madame Edwarda*. In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1976 : *Théorie de la religion*. In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 7. Paris, Gallimard.
- BENNINGTON, Geoffrey, 1995 : « Lecture : de Georges Bataille ». In : Denis HOLLIER, éd. : *Georges Bataille après tout*. Paris, Belin.
- BESNIER, Jean-Michel, 1998 : « L'intellectuel pathétique ». In : IDEM : *Éloge de l'irrespect*. Paris, Descartes&Cie.
- COHEN, William A., 2005 : « Introduction ». In : William A. COHEN, Ryan JOHNSON, eds. : *Filth, Dirt, Disgust, and Modern Life*. Minnesota, University of Minnesota Press.

- DARDIGNA, Anne-Marie, 1980 : *Les châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*. Paris, Maspero.
- FOUCAULT, Michel : 1975 : *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 1976 : *L'Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 2001 : « Préface à la transgression ». In : IDEM : *Dits et écrits I*. Paris, Gallimard.
- HOLLIER, Denis, 1974 : *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*. Paris, Gallimard.
- MAYNÉ, Gilles, 2001 : *Pornographie, violence obscène, érotisme*. Paris, Descartes&Cie.
- NOËL, Bernard, 1993 : *Le Château de Cène*. Paris, Gallimard.
- NOËL, Bernard, 2004 : *Le retour de Sade*. Paris, Lignes & Manifestes.
- SADE, Donatien Alphonse François de, 1976 : *La Philosophie dans le boudoir*. Paris, Gallimard.

Sites web consultés

<http://www.playboy.com/sex/features/25novels/>, [date de consultation : le 20 juillet 2008]

Note bio-bibliographique

Michał Krzykowski, enseignant / chercheur à l'Institut des Langues Romanes et de Traduction à l'Université de Silésie en Pologne. Il a soutenu sa thèse de doctorat intitulée *L'effet-Bataille. De la littérature d'excès à l'écriture. Un texte-lecture* dans laquelle il s'est proposé d'analyser l'œuvre de Georges Bataille à la lumière des travaux post-structuralistes français. Auteur de plusieurs articles consacrés à Georges Bataille et à la théorie littéraire. Depuis peu, il s'est également lancé dans les études sur le Canada et plus particulièrement sur le féminisme québécois.

NINA PLUTA

Universidad Pedagógica de Cracovia

El secreto, el mal y el miedo El género criminal rehecho en 2666 de Roberto Bolaño

ABSTRACT: Roberto Bolaño, a Chilean author who passed away in 2003, tackles the problem of evil using a criminal convention which underwent profound changes in the second half of the 20th century. One of its most popular types nowadays is the metaphysical detective story, in which the investigation is complicated by various cognitive riddles reflecting the Postmodernist intellectual disputes. Bolaño's last novel — which is the subject of this article — is titled *2666* and was published in 2004. It is a metaphysical detective story set in Northern Mexico which focuses on the country's current social problems. In the novel, crime and evil are not a metaphor for the human intellectual cognition, as they are tightly connected with the political injustice that main characters experience on a day to day basis.

KEY WORDS: Postmodern fiction, Spanish-American fiction, detective genre, the evil.

El crimen parece ser el símbolo del siglo XX

Roberto Bolaño

La narrativa de Bolaño: el policial metafísico y el compromiso

A finales de los 90. del s. XX, la originalidad de la obra narrativa de Roberto Bolaño (Chile 1953 — España 2003; fue también poeta) produjo la impresión fulgurante de un meteorito. En poco tiempo, primero en España, y después en otros países, se publicó la mayoría de sus escritos. La prematura muerte del

escritor contribuyó al surgimiento de un nuevo mito literario, que hasta la fecha no deja de atraer la mirada de la crítica.

Bolaño narra con una especie de incoherencia voluntaria en el desarrollo de la frase y de la trama, lo que asocia vagamente su estilo con la poesía de las vanguardias. El léxico alucinatorio y el giro de las frases contribuyen a la creación de un efecto de extrañeza esencial. Conformemente a este modo de narrar, sus personajes a menudo experimentan la realidad como si los parámetros de lo cotidiano se hubiesen transmutado. Por otro lado, son de lo más abundantes y complejas las referencias a la tradición literaria en la ficción de Bolaño. Se suele convocar convenciones, tonalidades y términos genéricos variados para caracterizarla: la novela picaresca, la nueva novela urbana, el realismo “sucio”, la tendencia metatextual, la novela de artista, la “obra abierta” a lo Cortázar.

Aquí nos dedicaremos a observar, en su voluminosa y publicada póstumamente novela *2666* (del año 2004), cómo se amplía, respecto a la tradición del género policiaco, la noción del crimen, del misterio y del mal. Bolaño efectúa una manipulación hábil de la fórmula policiaca. “Hábil”, porque la sombra del crimen planea continuamente sobre la realidad en que se mueven los protagonistas, manteniendo en vilo al lector; y “manipulación”, porque la noción del mal, del delito y del misterio llega a abrirse a interpretaciones inusuales en la narrativa criminal clásica. Primero, el mal se va ubicando en todas partes y en ninguna, sin que se pueda indicar como su origen la vileza de un único sujeto criminal, merecedor de un castigo ejemplar y purificante. El mal deja de equivaler a un acto transgresor y se convierte en una presencia constante, amenazante, y a la vez, efecto paradójico, entorpecedora del ánimo colectivo. Segundo, la noción del mal y del crimen se expande con mayor o menor potencia metafórica a varios campos de actividad intelectual humana, entre otros, aquí, a la creación literaria. A todo eso Bolaño añade, sin embargo, la conciencia de que la ubicuidad y capacidad “viral” (para usar el concepto de Baudrillard) del mal no es sólo efecto de la “naturaleza caída” del hombre o del relativismo posmoderno, sino que, a pesar del silenciamiento y la impenetrabilidad, los misterios tienen sus demiurgos, y éstos últimos, poderes e intereses terrenales.

2666 se inscribe por un lado en una tendencia llamada novela o “relato detectivesco metafísico” (MERIVALE, P., SWEENEY, S.E., 1999: 4), que la crítica deriva de E.A. Poe y cuya popularidad se acrecienta en la prosa mundial, y asimismo en la hispanoamericana, a partir de los años 60. del s. XX. Desde entonces, gran parte de la narrativa occidental incorpora gustosa los motivos típicos para el relato policiaco, tales como misterios, crímenes, investigaciones improvisadas o profesionales. Hasta tal punto que parece justificada la opinión de Stefano Tani, formulada en los años 80. del siglo pasado: “[g]ood contemporary fiction and anti-detective fiction are for the most part the same thing” (TANI, S., cit. MERIVALE, P., SWEENEY, S.E., 1999: 8; “anti-detective fiction” equivale aquí al “relato detectivesco metafísico” arriba mencionado). En la modalidad

metafísica del género criminal se admite el fracaso de la investigación que se enreda en contradicciones y misterios, entre otros, los de la identidad (MERIVALE, P., SWEENEY, S.E., 1999: 3—11). Se nota el predominio de cuestiones filosóficas y teóricas sobre las prácticas. Entre sus rasgos definitorios se señala la marcada presencia de los motivos literarios (personajes-escritores, objetos de búsqueda textuales), lo cual reorienta la pesquisa hacia reflexiones autotemáticas sobre el conocimiento, la lengua y la cultura. El fondo de esta tendencia lo constituye, por supuesto, la revisión profunda de los fundamentos del conocimiento y de la identidad en el pensamiento posmoderno. Modificado y tergiversado con intención, el género criminal se ha convertido desde entonces en una fuente de motivos y recursos para la narrativa contemporánea del signo más diverso.

Aunque algunas obras de Bolaño, y particularmente *2666*, participan de esta tendencia literaria posmoderna, al mismo tiempo anudan una relación inequívoca con la realidad del continente latinoamericano. Nos encontramos en sus textos con emigrantes de países concretos, con víctimas de las dictaduras y con el problema de la corrupción y la impunidad del poder. Los protagonistas nunca llegan a sustraerse de la poderosa atracción del “agujero negro”, metáfora de los estados de ánimo y las catástrofes individuales y colectivas. El abismo, el agujero, la sima son, en la obra del chileno, imágenes recurrentes de la soledad, el sufrimiento y la angustia ante el mal y el crimen (PAZ SOLDÁN, E., 2008: 19—23). Remiten no sólo a la extemporánea náusea existencial, sino también a la lúcida, aunque a menudo impotente, protesta contra los horrores de la historia hispanoamericana reciente. De tal modo que la tendencia a la fabulación posmoderna no impide transmitir mensajes de compromiso con la realidad socio-política¹. Para Bolaño, el escritor es una especie de guerrero solitario, enfrentado a su propia desolación, pero que no privilegia lo privado a las tragedias colectivas en su entorno. Por ello, en la obra del chileno, “[l]a vida diaria se abre como un misterio equivalente a las fosas comunes” (VILLORO, J., 2008: 87). Aunque sus novelas más conocidas, *Los detectives salvajes* y *2666*, demuestran su clara filiación con el “relato detectivesco metafísico”, la acción de ambas transcurre en realidades histórico-sociales reconocibles (México, España, Alemania) y esto les da un matiz diferente a la mayoría de las historias de este tipo².

Al final de esta introducción cabe recordar que en la narrativa hispanoamericana, la trama criminal, o algunos de sus motivos sueltos, se viene reutilizando con frecuencia notable desde mediados del s. XX. El grado de su vinculación con la fórmula criminal es muy variable. Se pueden mencionar textos tan diferentes como *La pesquisa* de Juan José Saer, *Respiración artificial* y *Nombre*

¹ Las frecuentes comparaciones con Cortázar se deben a una misma incesante doble exigencia que preside las páginas de ambos autores: de calidad literaria, que no excluye experimentación y juego, y, al mismo tiempo, de lucidez incondicional ante los males del momento.

² En las novelas de Paul Auster, por ejemplo, el representante más notorio de dicha tendencia metafísica, el contexto histórico-político es a su vez poco pertinente.

falso de Ricardo Piglia, *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi, *Lodo* de Guillermo Fadanelli o *La materia del deseo* y *El delirio de Turing* de Edmundo Paz Soldán. Aunque tal vez sea difícil subsumarlos en un mismo género, se observa en ellos la confluencia del relato detectivesco metafísico con la conciencia de las diversas formas de la injusticia y la violencia individual y colectiva en las respectivas regiones del continente, así como una indagación de sus causas³.

El crimen, el miedo y la experiencia de irrealidad

El caso de *2666* es paradigmático para el reaprovechamiento posmoderno del género criminal: a la vez que inspira motivos metaliterarios, crea expectativas parecidas a las de un relato de aventuras y suspense, para ir frustrándolas después, mientras fallan los métodos racionales de búsqueda e investigación y se esfuma la esperanza de dar con una explicación de los misterios planteados. Pero, por oscuros y huidizos que parezcan los secretos, su resistencia frente a la razón no sólo se debe a las irresolubles aporías del conocimiento. Se sugiere en la novela que parte de la oscuridad que rodea el crimen emana de las mistificaciones criminales de la política. La evidencia de los asesinatos relatados en la parte central de la novela, y su clara conexión con la realidad, le da a la novela un aire más siniestro que en *Los detectives salvajes*, donde lo criminal se insinúa de manera más paródica.

Desde el principio, las peripecias de la monumental novela remiten a las sutiles relaciones entre el arte, la literatura y la vida. Cuatro jóvenes críticos de literatura europeos persiguen las huellas de un misterioso escritor alemán, Benno von Arcimboldi. Nacido en los años 20. del siglo XX, a partir del final de la Segunda Guerra mundial publica periódicamente novelas apreciadas por un puñado de lectores refinados. Sin embargo, como persona real es inalcanzable. Su rastro incierto lleva a los críticos al Norte mexicano, donde se instala la narración pasando a ocuparse de los asesinatos seriales de las mujeres de Santa Teresa (trasunto ficcional de la Ciudad Juárez⁴). En la última parte, el escri-

³ Sonia MATTALIA observa un intenso aprovechamiento de lo policial para cuestionar “la legitimación del Estado y el ejercicio de la justicia o el imperio de la ley” en la narrativa argentina. Esto es extensible a otros países hispanoamericanos (2008: 14).

⁴ Unos atroces asesinatos de mujeres fueron perpetrándose con regularidad entre 1993 y 2003 en Ciudad Juárez, en la frontera mexicano-estadounidense. La mayoría de las víctimas fueron jóvenes obreras, pero también hubo otras mujeres e incluso niñas. Los más de doscientos crímenes se calificaron como “violencia de género” y no habiéndose encontrado los culpables, la situación terminó despertando protestas contra la impunidad y corrupción a escala nacional e internacional.

tor Arcimboldi — su pasado evocado en retrospectión — se vuelve personaje central. Inesperadamente, el alemán vetusto termina implicado en la historia criminal mexicana de los años 90. Las circunstancias del cruce de estos dos hilos argumentales — el de los asesinatos mexicanos y el del escritor alemán — parecen inverosímiles, pero la hipnótica y envolvente narración, propia del chileno, instauro su propia lógica.

Una cuestión literaria, sofisticada y marginal desde el punto de vista del mercado editorial, se contagia pues, paulatinamente, con el aire del crimen. Este acercamiento ambiguo de lo literario y lo criminal preside toda la novela y transcurre en un ambiente adecuado, el de la disolución social que aqueja ciertas zonas del Norte mexicano⁵.

En 2666, a las personas relacionadas por lo general con la literatura (escritores, profesores, periodistas, críticos), la realidad les depara a menudo experiencias bruscas y enajenadoras. Algo amenazante, algo que se asocia subrepticamente con los misterios que estructuran la novela (el literario y el criminal) parece imprimirse en el espacio físico exterior a los personajes. La acción transcurre en el Norte mexicano, en la franja de la frontera con los Estados Unidos. Domina ahí un paisaje desértico y montañoso, calificado con frecuencia como “lunar”. El tejido social de los centros urbanos situados en las zonas de franquicias fiscales está fuertemente modificado por el tráfico de emigrantes y turistas, así como por la presencia de múltiples fábricas con capital extranjero, llamadas *maquiladoras*, a las que afluyen miles de pobres de todo el país, principalmente mujeres jóvenes⁶. A ojos de los protagonistas que vienen de fuera, los bellos y desolados paisajes del Norte mexicano y los degradados suburbios cobran una calidad visionaria que arroja a los hombres de letras lejos de su intimidad habitual. Viven entonces momentos de radical extrañeza en un entorno físico que parece privilegiado para este tipo de vivencias. Lo extraño e implícitamente peligroso es percibido en primer lugar en términos de espacio⁷:

⁵ Los autores mexicanos, tales como Juan Villoro, Daniel Sada y Guillermo Fadanelli, consignan también, en sus novelas de las dos últimas décadas, la crecida de la violencia que ha carcomido los mecanismos democráticos y ha marcado de miedo a la sociedad de su país en el cambio de siglo. Asimismo, son de notar los valientes y bien documentados reportajes del periodista Sergio González Rodríguez, quien aparece a su vez, bajo su propio apellido, como un personaje episódico de 2666.

⁶ Sobre Ciudad Juárez, la Santa Teresa de 2666, dice el escritor y reportero Sergio GONZÁLEZ RODRÍGUEZ: “[...] las orillas dominan su centro. Se ven miles y miles de personas y construcciones precarias en busca de una reinención del futuro, dentro — o más allá de las atracciones diarias de la violencia, el templo católico o protestante, la industria, los autos, la vida nocturna, los bazares, la toxicomanía, el crimen, la inclemencia misma del clima y los contrastes sociales” (2002: 28).

⁷ Así se expresa a menudo la “duda ontológica” que Brian McHALE considera como dominante en los universos ficcionales posmodernos (1998: 350—377). Sobre la experiencia del espacio véase también A. BOTTA: “Detecting Identity in Time and Space: Modiano’s *Rue des boutiques obscures* and Tabucchi’s *Il filo dell’orizzonte*” en: MERIVALE, P., SWEENEY, S.E., 1999.

La ciudad, como toda ciudad era inagotable. Si uno seguía avanzando, digamos, hacia el este, llegaba un momento en que los barrios de clase media se acababan y aparecían, como un reflejo de lo que sucedía en el oeste, los barrios miserables, que aquí se confundían con una orografía más accidentada: cerros, hondonadas, restos de antiguos ranchos, cauces de ríos secos que contribuían a evitar el agolpamiento. En la parte norte vieron una cerca que separaba a Estados Unidos de México y más allá de la cerca contemplaron [...] el desierto de Arizona. En la parte oeste rodearon un par de parques industriales que a su vez estaban siendo rodeados por barrios de chabolas.

Tuvieron la certeza de que la ciudad crecía a cada segundo. Vieron, en los extremos de Santa Teresa, bandadas de auras negras, vigilantes, caminando por potreros yermos, pájaros que aquí llamaban gallinazos, y también zopilotes, y que no eran sino buitres pequeños y carroñeros. Donde había auras, comentaron, no había otros pájaros⁸.

171—172

Los críticos europeos (que focalizan este pasaje) padecen el vértigo de los que abandonan los espacios ordenados y se exponen al contacto con lo imprevisible. Los trayectos que surgen espontáneamente en la ciudad degradada e inestable, no pueden ser sino erráticos. Con su desarrollo incontrolado, el espacio urbano parece “inagotable”, como una fuerza natural y al mismo tiempo destructiva (“crecía a cada segundo”, pero a la vez los gallinazos simbolizan su descomposición). Las imágenes sucesivas se devuelven mutuamente sus reflejos especulares, que no son fieles representaciones estabilizadoras, sino efectos que confunden la visión y merman la orientación espacial.

La percepción que rige el pasaje arriba citado es típica para los viajes constantes de la mayoría de los personajes; como si viajar fuera la manera más natural de organizar la existencia. Ellos se mueven en el espacio físico como el “filósofo-nómada” de Gilles Deleuze por las alegóricas extensiones del pensamiento libre, representadas como la estepa, el desierto o una extensión de hielo (DELEUZE, G., cit. por. BANASIAK, B., 2001). El desierto deleuziano, que se opone al espacio cuadrículado y jerarquizado por el poder estatal, los protagonistas de Bolaño lo convierten en territorios físicos, por los que vagan confusos y sin rumbo (el Norte de México, las trincheras de la Segunda Guerra Mundial, el fondo del mar, los sótanos del castillo de Drácula). Igual como para el filósofo-nómada, la provisionalidad, y sobre todo la desorganización, parece ser para ellos “el único principio de organización” (BANASIAK, B., 2001), apoderándose de su imaginario (“el paisaje fragmentado o en proceso de fragmentación constante, como un puzzle que se hacía y deshacía a cada segundo”, 752; “La ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o refugiados dispuestos a ponerse

⁸ Todas las citas de la novela proceden de la edición de Anagrama, Barcelona 2004.

en marcha a la más mínima señal”, 149)⁹. Pero el nomadismo no supone aquí, ni mucho menos, el ejercicio gozoso de la libertad. La “desterritorialización” constante, no sólo mental¹⁰ sino vivida en carne propia, causa dolor. El nómada, libre de cualquier lazo, revela entonces su angustia de emigrante, otro personaje simbólico de la posmodernidad. Ambas encarnaciones pueden habitar el interior de un mismo hombre, como, p. ej., Amalfitano.

En Santa Teresa, la sensación del caos invalida la pesquisa, tanto la que se centra en el escritor Arcimboldi, como la que pretende dar con los asesinos de las mujeres. Cualquier línea de investigación se estanca en el laberinto de las barriadas, clubes nocturnos, mansiones de narcotraficantes y calles que desembocan en vertederos ilegales.

El espacio caótico y hostil es sólo una de las formas en las que se manifiesta la extrañeza de la realidad en 2666. En los momentos más intensos para los protagonistas — de alegría, o al contrario, de horror frente a la muerte —, ésta adquiere rasgos de una dimensión fuera del tiempo y de lo cotidiano. Desde las conciencias individuales (aunque son escasos los fragmentos de monólogo interior), se potencia la sensación de la inaguantable crudeza de “lo real”; entendiéndolo al modo de Lacan, como lo que se escapa al nombre, al entendimiento y a la inserción en el universo simbólico (“todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos”, 265). Una irrupción brusca de “lo real” experimentado paradójicamente como “irreal” se debe a sucesos que rasgan violentamente el tejido de lo habitual (la locura de la esposa de Amalfitano, la muerte de la madre de Fate, los cadáveres de las jóvenes torturadas).

Estas experiencias inquietantes de lo real son sin duda alguna el reflejo, a nivel individual, del ambiente de terror amordazado que anega la ciudad. El miedo a los asesinos, quienes permanecen impunes durante años, se generaliza y se posa en el subconsciente colectivo. Cuando los crímenes se multiplican y su bestialidad va en aumento, el miedo se vuelve contumaz y omnipresente como el telón de fondo de la vida diaria. El reportero González Rodríguez observa la misma conciencia “en estado de sitio”, que causa deterioro de las relaciones sociales, entre los habitantes de todas las zonas de México amenazadas por el narcotráfico:

⁹ Al desorden metódico, a la libertad incondicional, pero tal vez inhumana, se opone en 2666 un motivo nostálgico, símbolo del espacio ordenado, irrecuperablemente perdido: el libro de geometría que Amalfitano cuelga “a secar” en el jardín de su casa “porque sí, para ver cómo resiste a la intemperie, los embates de la naturaleza desértica” (246; el gesto reproduce un *ready-made* ideado por Duchamp).

¹⁰ Los nómadas deleuzianos no tienen por qué desplazarse. Siendo “viajeros de la intensidad”, su nomadismo metafórico consiste en evadirse a cualquier código (DELEUZE, G., 2002: 275).

El grado de anomia, la incapacidad de nombrar, contigua a la ausencia de reglas en la sociedad y, sobre todo, a la falta de cumplimiento de las reglas, o su ruptura, desvío, manipulación sistemática, facetas encubiertas de la misma anomia, aparece como el primer aviso del desbordamiento del miedo, que cuando se expresa en su madurez adquiere el rango supremo de pánico. Paradójico, ambivalente, ambiguo, el miedo permite la sociabilidad tanto como la destruye: da y quita certidumbres.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, S., 2009: 80

Los asesinos impunes en *2666* son como una metonimia de “lo real”. Inspiran miedo porque están cerca sin que se les pueda nombrar, es decir, poner a distancia por medio del lenguaje (CHAREYE-MEJEAN, A., 1995: 106—107)¹¹. Los habitantes de Santa Teresa son presas del miedo que provoca esta omnipresencia criminal, sin rostro, pero presentida con angustia. El miedo colectivo resulta pues del forcejeo entre el orden simbólico y “lo real”, que abrumba por su crueldad innombrable. Porque no se puede expresar (el nombre de los criminales, su culpa, etc.), la verdad amordazada termina aflorando de modo oblicuo. Se traduce, por ejemplo, en apocalípticas imágenes que se forman en la conciencia de los personajes: “la realidad [...] pareció rajarse y al caer se dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles” (179). O resurge en visiones, sueños y pesadillas, como los de Florita la vidente, en los que lo mítico y lo psicológico se mezcla con retazos de “lo real”; o bien bajo la forma de diversos malestares físicos: náuseas, enfermedades e insomnios. Es también significativo que en la retina de los protagonistas se graban mayormente aquellos tipos de espacio que connotan el principio del no-ser: la ruina, la dejadez y lo antihumano (lugares como basurero, cementerio, desierto, parque abandonado, piscina seca)¹².

Sin embargo, de acuerdo con lo dicho sobre el matiz de compromiso en la obra de Bolaño, en *2666* se señalan no sólo las razones psicológicas universales de la puesta a distancia de “lo real” (es decir, el horror ante la muerte y la destrucción), sino también las causas más directas de la degradación de

¹¹ En el género criminal, el asesino es *innombrable* en el comienzo y su anonimato supone la condición necesaria para que pueda desarrollarse una historia, la cual equivale a la reconstrucción laboriosa de una identidad cuya existencia es indudable, pero elusiva, ubicua, invisible: “Le roman policier n’a pas pour objet une présence d’abord invisible : il porte sur l’invisibilité comme présence”.

¹² La hibridez cultural de lugares como Santa Teresa (que comparte rasgos de Tijuana, Ciudad Juárez y otras ciudades fronterizas reales, que atraen el interés de los sociólogos) puede contribuir aún más a estos estados de enajenación, tan frecuentes en la novela. Uno de los personajes encuentra, por ejemplo, “infernál” la mezcla híbrida del estilo McDonald con motivos del folclore mexicano en un restaurante llamado “El rey del Taco”, donde las jóvenes camareras uniformadas “tenían los ojos llorosos y no parecían reales sino rostros entrevistados en un sueño” (395).

la ciudad. Y éstas son: la corrupción y los delitos perpetrados por los ricos y los gobernantes, cómplices del narcotráfico. Es su actuación la que crea esas fricciones entre lo real — demasiado cruel — y el orden simbólico (la expresión individual, pública y mediática) distorsionado por los poderosos. Y sin embargo, aunque sus delitos no se propaguen a plena luz del día, la comunidad es de alguna manera (sub)consciente de ellos. Porque “lo real” es la verdad que “está ahí”, en la superficie, exteriorizada, demasiado evidente para ser creíble, eludida por el discurso oficial y mediático (ŽIŽEK, S., 2001: 17—21). Son, en el caso de *2666*, las huestes de las mujeres explotadas que trabajan en las maquiladoras, discotecas y locales de distribución de la droga, los basureros espontáneos que infestan los suburbios, y, como síntoma supremo de la violencia, los cadáveres de las mujeres torturadas.

El porqué de la muerte

En numerosos pasajes se indaga en la ostentación del crimen, ya que los cadáveres son arrojados en lugares descubiertos y públicos. Podría interpretarse tal vez como síntoma de la “perversión” excesiva de la realidad, que termina rebelándose. Como dice uno de los personajes, interpretando el fenómeno en términos de una sociología rudimentaria: “Los jodidos asesinatos son como una huelga, amigo, como una jodida huelga salvaje” (362). Sin embargo, la conciencia colectiva no asume esta huelga sino parcialmente, podría decirse que sin estremecimiento moral. Alguien en la novela aventura una explicación:

[T]odos los arquetipos de la locura y la crueldad humana no han sido inventados por los hombres de esta época sino por nuestros antepasados. Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal, vieron el mal que todos llevamos dentro, *pero los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles.*

338, subrayado mío

En el mismo fragmento se mencionan otras posibles razones de tal frialdad del hombre contemporáneo ante el mal: saturación mediática, crecimiento inusual de las sociedades (antes las constituían sólo las élites selectas). Por un lado pues, el mal — sus imágenes, sus síntomas — se registra a diario y en sobredosis, por otro, y en razón tal vez de su excesiva presencia, se deja de percibir como anormal y revulsivo.

Este fenómeno concierne también a las artes. La presencia, en gran parte de la narrativa actual, de lo brutal y lo cruento traduce con toda seguridad algún

cambio en el imaginario social, demostrativo tal vez de un miedo que se desborda. “This ferocious recent representation seems not just demonisable media exploitation but a coherent form of contemporary anxiety [...] about personal and, by extension, social disorder” (KNIGHT, S., 2004: 199). La crueldad representada podría ser una especie de “vómito colectivo”, de válvula de escape de los miedos colectivos. Esto sería aún más cierto en las zonas donde la precariedad de la vida es un hecho asumido por la sociedad. Es evidente que la tortura y otros casos de no respeto del cuerpo humano pertenecen a la memoria aún reciente de los países centroamericanos, del Cono Sur, de Colombia.

Las formas de la violencia, como la generada en el México de los últimos años por el narcotráfico, y que la literatura consigna (cuerpos mutilados de forma perversa, la sangre esparcida, las cabezas cortadas), ¿representarían el retorno, a comienzos del siglo XXI, de lo “neobárbaro”, lo tribal y “la potencia depredadora” del dios Pan? (GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, S., 2009: 104). Es tentadora una explicación del recrudecimiento de la violencia, basada en irracionalismo de algunas nuevas formas de religiosidad de la “era de Acuario”. En todo caso, el aura seudoreligiosa no indulta a los criminales; y Bolaño parece querer restituir la sensibilidad al delito generalizado intensificando su presencia en la novela al extremo, es decir, con el recurso de la imitación de los informes del crimen, que se prolongan, nauseabundos y tan reales, en más de trescientas páginas.

El miedo a la muerte y la repulsión frente a sus síntomas son, como han comprobado diversas teorías psicoanalíticas después de Freud, un impulso doble, que traduce atracción y rechazo al mismo tiempo; su reverso es la pulsión destructiva o asesina. Del género policial a su vez se ha dicho que el espectáculo del cuerpo inanimado, a veces mutilado con saña, cumple un papel terapéutico al “familiarizarnos” con lo indecible de la muerte. Porque del mismo modo que “lo real” lacaniano y el asesino sin cara, también el cadáver encontrado en el lugar del crimen encarna, por así decirlo, lo innombrable: el sujeto que ha “dejado de ser”, convertido en “aquello”. Representa un estado sobre el que *nihil humanum* pueda decirse.

La parte central de 2666 corresponde en su mayor parte a una monótona y estremecedora enumeración de los *casos* de las mujeres asesinadas. Se consignan datos objetivos como nombres, estatura, edad, color del pelo, el lugar y las circunstancias de la aparición de los cadáveres, así como otros indicios del horror que “objetivizan” supuestamente el sufrimiento de las víctimas; son los pasajes más problemáticos para el lector¹³. Evidentemente, la literatura se encarga aquí de dar cuenta de “lo abyecto”, en el sentido que le da Kristeva, es decir, lo expulsado por el sujeto en una etapa aún anterior a la constitución simbólica

¹³ Esta parte se hace eco del reportaje *Huesos en el desierto* (de 2002) de Sergio Rodríguez González, escritor y periodista mexicano, que se convierte, a su vez, él mismo en un personaje episódico de la novela de Bolaño.

del “yo” en el lenguaje¹⁴. Los fragmentos de los informes policiales, llenos de detalles fisiológicos, repugnantes en el sentido común de la palabra, se acercan del inalcanzable lenguaje de los “fenómenos”, de la realidad misma, a la cual algún otro (el investigador) se afanaría más tarde en dar sentido. Lo abyecto nos arroja a un estado límite, a la proximidad de la muerte y del vacío. El sujeto “descentrado” (término de Lacan, utilizado por Kristeva) yerra más allá o más acá de las palabras. Y aunque, como se ha dicho, la prosa de Bolaño no evita, en definitiva, la transmisión de mensajes críticos y denunciatorios, abundan en su obra momentos en que los protagonistas afrontan la pérdida de cualquier sentido que se le pueda dar al horror. La experiencia literaria, sobre todo a partir del s. XX, nos hace patentes estas bases inevitables de nuestra cultura: la parte rechazada, que causa abyección innominada (KRISTEVA, J., 2008: 22—30). La muerte se nos dirige sin que podamos fijar su lenguaje.

La literatura, el crimen. Afinidades, divergencias

Como se ha señalado antes, en la ciudad mexicana de Santa Teresa se conectan dos misterios: el de Arcimboldi, escritor-fantasma, y el de los asesinatos seriales de las mujeres. Desde el principio se sugiere una inescrutable relación entre lo literario y lo criminal. Uno de los críticos que buscan a Arcimboldi dictamina lo siguiente sobre su inalcanzable meta:

[...] sé que Archimboldi está aquí [...] —¿Y por qué no lo hemos hallado? — dijo Espinoza. — Eso no importa. Porque hemos sido torpes o porque Archimboldi tiene un gran talento para esconderse. Es lo de menos. Lo importante es otra cosa. — ¿Qué? — dijo Espinoza. — Que está aquí — dijo Pelletier, y señaló la sauna, el hotel, la pista, las rejas metálicas, la hojarasca que se adivinaba más allá en los terrenos del hotel no iluminados. A Espinoza se le erizaron los pelos del espinazo. La caja de cemento en donde estaba la sauna le pareció un bunker con un muerto en su interior. — Te creo — dijo, y en verdad creía lo que decía su amigo. — Archimboldi está aquí — dijo Pelletier —, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él.

207

La presencia oculta de Arcimboldi produce un malestar parecido al que sienten los habitantes de Santa Teresa traumatizados por los asesinatos de las muje-

¹⁴ Lo que no es ni sujeto, ni objeto, y corresponde al desecho, que, como el cadáver, significa aquello que constantemente se aparta “para vivir” (KRISTEVA, J., 2008: 9).

res. Recordemos que la contigüidad invisible es el estatus ontológico inicial del criminal en el género detectivesco.

¿Hasta qué punto es lícito prolongar esta analogía y qué conclusiones se pueden sacar? Parece que no se llega, en *2666*, a la confusión o equivalencia total de ambas esferas. Un autor famoso puede ser perseguido, igual que un criminal; uno y otro pueden sumergirse en los abismos del alma humana. Pero no con las mismas consecuencias. Peter ELMORE considera que los dos ámbitos relacionados en la novela, la literatura y el crimen, comparten en cierta medida la “ambivalencia de lo sagrado” (2008: 269—270); y desarrolla esa idea citando, entre otros, a Bataille, para quien los extremos de “lo puro y lo impuro” se unen en la experiencia transgresiva del hombre que se aventura en el territorio de lo sagrado, lo circunscrito por el tabú. Sin embargo, en *2666*, la feracidad y la ostentación con que se manifiesta la pulsión asesina respecto a las mujeres víctimas nos aleja de la idea del ritual sacrificial. En éste, los humanos integran en la vida social la necesidad de matar y familiarizan la satisfacción latente ante el espectáculo de la sangre (véase el concepto del *homo necans*, BURKERT, W., 1998: 35—36). Los asesinos de *2666* dejan en los cuerpos torturados marcas que simulan la ritualidad; sin embargo, sus actos carecen de cualquier efecto socializador, al contrario, siembran el miedo y el caos. Elmore termina reconociendo que la novela de Bolaño, más que un himno a la transgresión y una propuesta de la “ética del mal”, es una inquisición de los “límites y el sentido de esta ética, de prestigio contestatario y rebelde, a la luz de las hecatombes totalitarias y de la violencia cotidiana contra las mujeres” (ELMORE, P., 2008). La crueldad de las descripciones del crimen se exhibe pues como un testimonio acusatorio y no como la bitácora de una expedición a las fronteras de lo humano.

Por supuesto, el misterio del mal puede inspirar estados de ánimo sublimes y fomentar la creación artística¹⁵. “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo”, dice alguien en la novela (439). En la prosa de Bolaño, estas ideas neorrománticas sobre el mal están muy presentes, pero al mismo tiempo, en medio de la confusión, hay distanciamientos y distinciones. Ante todo, pese a la confluencia deliberada de misterios paralelos, NO ES a la literatura a la que se inculpa aquí del silenciamiento de los crímenes; no, en todo caso, a la buena literatura. Varios de los protagonistas de Bolaño son cínicos inteligentes; no obstante, tienen la labor literaria en alta

¹⁵ J. BAUDRILLARD considera que la perversión e imprevisibilidad de las catástrofes es una nueva regla del juego; la indeterminación e incertidumbre — son un nuevo principio y fuente de “intenso placer intelectual”, que merece sin duda ser calificado como *espiritual* (2009: 46). Piensa en catástrofes, como, por ejemplo, los colapsos de los sistemas informáticos o los ataques terroristas, en suma, en males “virales” contemporáneos, difíciles de detectar y contrarrestar. El carácter serial e indefinido del mal de Santa Teresa infunde la idea de tal virus, pero, como veremos más adelante, es una cortina de humo que esconde intereses sucios de grupos bien concretos.

estima, al menos aquella que es como: “los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez” (290). En *2666*, así como en otras partes de la variada obra del chileno (novelas *Los detectives salvajes*, *Amuleto* y *Estrella distante*, pastiche crítico *Literatura nazi en América*, ensayos como *Los mitos de Chtulhu*, entrevistas, poemas), los escritores padecen altibajos en su vida privada o son víctimas de la política; así y todo, la idea de la literatura se mantiene como la de una fuerza activa que no cesa en retar el mal, por irreductible que sea la parte de la fascinación. La transfiguración que opera la literatura se parece al trabajo de la memoria, tal como lo concibe Amalfitano:

Convertía el dolor de los *otros* en la memoria de *uno* [eso se refiere a la memoria del personaje como emigrado de Chile] [...] Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura.

244

Hemos llegado pues a la experiencia fundamental, hermenéutica, que la literatura supone: convertir lo informe de la vida en lo narrable. Básicamente, en *2666* no se pretende subvertir esta función secular de la narrativa. Pero a la vez, siendo Bolaño un autor de nuestros tiempos, no deja a sus protagonistas libres de incertidumbres esenciales y les hace explorar aquello que se evade a la lengua y, en general, al sistema simbólico (como la muerte, la locura). Los largos pasajes sobre el horror, de *2666*, ahondan en las bases no verbales de nuestra cultura, atraída por el mal con más intensidad aún desde que el gran “Otro” (el padre simbólico que garantiza la coherencia del logos) perdió su aura sagrada. Nos enfrentan con el horror sublimado, pero desacralizado, la “sublimación caída” (KRISTEVA, J., 2008: 30). Esto es lo que logra la literatura hoy contra lo *innombrable*.

Pero Bolaño no se limita a contar historias fundamentadas en la duda posmoderna y a evocar el juego de las verdades interpretable desde el psicoanálisis. Implica también a lo político, la esfera en que gran parte de la ficción hispanoamericana viene incursionando desde la Independencia. Porque resulta claro en *2666* que si hay algo que atora las gargantas, obstruye la autodefensa de las víctimas e invalida la reacción democrática, es el delito institucionalizado.

Podemos concluir que al lado de la experiencia del espacio caótico, de “lo abyecto” y del sujeto “descentrado”, en la novela resurgen también algunas certezas, convicciones elementales: algo como que en este mundo de aporías del co-

nocimiento y ocultamientos interesados, es posible distinguir, por ejemplo, entre inocentes y culpables. Los protagonistas de Bolaño han desarrollado la sabiduría de aceptar la incertidumbre, pero también de distinguir entre secretos vitales y secretos malignos. En el caso de estos últimos, al tirar del hilo se vislumbran maquinaciones urdidas con los peores instintos humanos.

Bibliografía

- BANASIAK, Bogdan: “Nomadologia Gillesa Deleuze’a”. En-ligne: <http://www.filozof.uni.lodz.pl/hybris/archiwum_01.htm>
- BAUDRILLARD, Jean, 2009: *Przejrzystość zła*. Warszawa, Sic!
- BOLAÑO, Roberto, 1997: *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto, 2004: *2666*. Barcelona, Anagrama.
- BURKERT, Walter, 1998: «Tragédie grecque et rite sacrificiel». En: *Sauvages origines. Mythes et rites sacrificiels en Grèce ancienne*. Trad. del alemán por Dominique LENFANT. Paris, Les Belles Lettres.
- CHAREYE-MEJEAN, Alain, 1995: «La touche assassine». En: DUFLO, Colas, BALIBAR, Renée: *Philosophies du roman policier*. Paris, E.N.S., Ophrys, Fontenay aux Roses.
- DELEUZE, G., 2002: „Myśl nomadyczna”. W: DUBIK, Adam, red.: *Poznanie, przedmiot, dyskurs. Idee i dziedzictwo frankofońskiej tradycji epistemologicznej*. Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- ELMORE, Peter, 2008: “2666. La autoría en el tiempo límite”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAU, Gustavo: *Bolaño salvaje*. Valencia, Candaya.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, 2002: *Huesos en el desierto*. Barcelona, Anagrama.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, 2009: *El hombre sin cabeza*. Barcelona, Anagrama.
- KNIGHT, Stephen, 2004: *Crime Fiction 1800—2000. Detection, Death, Diversity*. New York, Palgrave Macmillian.
- KRISTEVA, Julia, 2008: *Potęga obrzydzenia. Eseje o wstręcie*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- MCMALE, Brian, 1998: „Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty”. W: NYCZ, Ryszard, red.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków, Baran i Suszczyński.
- MATTALIA, Sonia, 2008: *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880—2000)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- MERIVALE, Patricia, SWEENEY, Susan Elisabeth, 1999: *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- PAZ-SOLDÁN, Edmundo, 2008: “Roberto Bolaño, literatura y apocalipsis”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAU, Gustavo: *Bolaño salvaje*. Valencia, Candaya.
- VILLORO, Juan, 2008: “La batalla futura”. En: PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAU, Gustavo: *Bolaño salvaje*. Valencia, Candaya.
- ŽIZEK, Slavoj, 2001: *Przekleństwo fantazji*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Nota bio-bibliográfica

Nina Pluta es profesora de literatura española e hispanoamericana en la Universidad Pedagógica de Cracovia. Trabaja principalmente en el campo de la ficción hispanoamericana contemporánea. Es autora de un manual de historia de la literatura hispanoamericana (en polaco, en prensa en la editorial Ossolineum) y actualmente prepara un libro sobre la influencia de la convención policiaca en la prosa hispanoamericana del cambio de siglo.

WIESŁAWA KŁOSEK

Università della Slesia

La pena di morte come trasgressione dei fondamentali diritti umani in *Occhio per occhio* di Sandro Veronesi

ABSTRACT: The book *Occhio per occhio* by Sandro Veronesi is an important voice in the ongoing discussion on death penalty. First published in 1992 in the form of an essay, it was republished in 2004 as a prose narrative. Veronesi combines journalistic style with narrative fiction and thus reaches a wide range of readers. The key word to the analysed text is “transgression.” Veronesi shows four countries which represent four sides of the world as well as very different political and cultural systems. He shows similar mechanisms of violation of certain norms and laws in these countries. The title of his work, which refers to the Biblical law of retaliation, clearly determines the position of the author who sees death penalty as a tool of revenge. Veronesi does not speak to the reader from the position of a detached theoretician, but as a man who personally experienced the tragedy of people affected by death penalty. For the reason that the author assumes a definitive position in the discussion and refers to a general concept of human nature, his novel arouses emotions and evokes controversies.

KEY WORDS: Death penalty, human rights, transgression, the right to retaliate, contemporary Italian Prose.

Introduzione

Il significato basilare della parola *trasgredire* (da *gradi* — ‘passare’ e *trans-* ‘oltre’) è quello di ‘eccedere i limiti posti da una norma, non attenersi a quanto disposto da leggi’ (CORTELAZZO, M., ZOLLI, P., 1988: 1365). La trasgressione, presa alla lettera, diventa una parola chiave nel libro di Sandro Veronesi *Occhio per occhio* che per la prima volta esce nel 1992 con il sottotitolo *La pena di morte in 4 storie* e con il quale lo scrittore italiano partecipa alla battaglia per l’abolizione della pena di morte.

Come nota Roberto Tamanti: “[...] la pena capitale gode di un certo favore, dovuto al fatto concreto di esistere, o di essere esistita, pressoché in tutti i tempi e presso tutti i popoli” (TAMANTI, R., 2004: 21). Il dibattito infinito sui presupposti legali ed umanitari per il mantenimento o l’abolizione della pena di morte coinvolge filosofi, sociologi, psicologi, politologi, giuristi e letterati. I sostenitori e gli oppositori, per trovare le argomentazioni giuste, attingono alle stesse fonti, interpretandole in modi diversi. Ci imbattiamo nelle varie interpretazioni delle Sante Scritture, del diritto delle autorità di applicare le pene, degli effetti delle condanne penali. Per mostrare l’illegittimità della pena di morte si ricorre ad argomenti di tipo: teologico religioso (solo Dio è Signore della vita); etico (la pena di morte è contro la dignità umana); giuridico (la pena capitale rappresenta la violazione del diritto alla vita), nonché ad argomenti derivanti dalla mancata applicazione, nella prassi, della pena di morte (per esempio, irreparabilità dell’errore giudiziario). Sul versante opposto si parla del principio del bene comune che deve essere rispettato e della necessità di espiazione, da parte del reo, del male commesso (TAMANTI, R., 2004: 21—92). Gli argomenti contro la pena capitale sono tanti quanti quelli a favore ma nessuno di essi è risultato decisivo e definitivo.

Veronesi, nel testo citato, non mette in rilievo né la sua origine europea né quella italiana, presentandosi solo come scrittore-giornalista sensibile all’ingiustizia. Si potrebbe però assumere come ipotesi che, essendo europeo e, in più, italiano, lo scrittore affondi le proprie radici nella civiltà che esorta al pieno rispetto del valore della vita umana.

Direttamente alla tradizione religiosa rimanda infatti il titolo del libro. La legge del taglione formulata nell’Antico Testamento (*La Sacra Bibbia, Esodo* 21, 23—25) non va presa a sostegno della pena di morte. Questa legge non fu nient’altro che il comandamento di applicare la pena giusta cioè proporzionata al reato. Indubbiamente, però, l’Antico Testamento ammette la pena di morte. Nell’Alleanza con Noè viene codificata la vendetta di sangue: “Chi sparge il sangue dell’uomo dall’uomo il suo sangue sarà sparso” (*La Sacra Bibbia, Genesis* 9, 6). Comunque, focalizzando l’attenzione sul primo omicida che appare nella Bibbia — Caino, che merita di subire il castigo più severo e lo teme, notiamo subito la valorizzazione della vita umana nella risposta che lui riceve dal Signore: “Però chiunque ucciderà Caino subirà la vendetta sette volte” (*La Sacra Bibbia, Genesis* 4, 15). Dio giusto, trova un equilibrio tra la pena meritata e la misericordia che si manifesta nell’imporre a Caino un segno affinché nessuno lo colpisca. I due comandamenti d’amore verso Dio e verso il prossimo vengono dettati sempre nell’Antico Testamento (*La Sacra Bibbia, Deuteronomio* 6, 5 e *Levitico* 19, 18) ma riecheggiano anche nel Nuovo Testamento, non trascurati da nessuno dei quattro evangelisti (*La Sacra Bibbia, Matteo* 22, 37—40; *Marco* 12, 29—31; *Luca* 10, 27; *Giovanni* 13, 34). Gesù parla del rispetto per ogni uomo, anche peccatore, e abolisce la legge del taglione rovesciandone il senso

e constatando: “Se uno ti percuote la guancia destra, tu porgigli anche l'altra” (*La Sacra Bibbia, Matteo 5, 39*). Così il messaggio evangelico si concentra sul rispetto della dignità di ogni uomo che trova il suo punto culminante nella nuova legge: “Vi do un comandamento nuovo: che vi amiate gli uni gli altri, come io vi ho amato” (*La Sacra Bibbia, Giovanni 13, 34*).

Essendo italiano, Veronesi può considerarsi “discendente” di Cesare Beccaria, colui che richiamò l'attenzione del mondo occidentale sul sistema penale con il suo trattato “*Dei delitti e delle pene*”, che, pubblicato nel 1764 a Lucca, riscosse clamoroso successo in tutta Europa e negli Stati Uniti. Il Beccaria così si esprime contro la pena di morte e delle torture che giudica socialmente inutili: “Non è [...] la pena di morte un *diritto* [...] ma è una guerra della nazione con un cittadino, perché giudica necessaria o utile la distruzione del suo essere [...]” (CANTARELLA, E., 2007: 141). L'opera, rimasta fino ad oggi un trattato simbolo contro la pena capitale, ebbe come conseguenza più immediata l'abolizione della pena di morte, per la prima volta al mondo, nel granducato di Toscana il 30 novembre del 1786.

Passando all'analisi particolareggiata di *Occhio per occhio*, il nostro obiettivo sarà quello di dimostrare come lo scrittore italiano si serve del concetto di trasgressione per sensibilizzarci a questo tema difficile e per incoraggiarci a non rimanere indifferenti. Per dimostrare vari tipi di trasgressioni delle leggi e dei codici, l'autore sceglie quattro paesi rappresentativi delle quattro parti del mondo: Sudan — Sud, Unione Sovietica — Nord, Taiwan — Est, Stati Uniti — Ovest. È difficile immaginare che paesi, così distanti tra loro geograficamente, economicamente e culturalmente, siano accomunati dalla presenza della pena di morte nel loro codice penale.

Trasgressione del diritto positivo

La più antica classificazione del diritto contrappone il diritto positivo e il diritto naturale. Il diritto positivo è l'insieme di norme vigenti che rappresentano l'ordinamento giuridico di uno Stato in un dato momento storico (BARONE, G., 2004: 2). La sua fonte è dunque il legislatore, il giudice o la comunità. Tra gli individui indipendenti, che si uniscono in società, e lo Stato, che li rappresenta, è necessario un patto secondo cui ogni individuo sacrifica una parte della propria libertà per poter godere della sicurezza e della convivenza civile. Chi viola questo patto, deve essere punito in base alle norme contenute nel codice penale.

Gli imputati e i loro crimini

Nei paesi in cui vige la pena di morte, la regola inviolabile dovrebbe essere quella di applicarla solo nei casi dei delitti più gravi e cioè nel caso di omicidio. Nei casi narrati, la procedura è tale nell'Unione Sovietica e in California dove la pena di morte può essere applicata solo nel caso dell'omicidio multiplo o singolo ma commesso con particolare ferocia. In altri due paesi, invece, il potere legislativo emana leggi speciali che prevedono la pena di morte anche per altri crimini. In Sudan sono i reati come possesso di droga o possesso illegale di valuta straniera, a Taiwan è qualunque tipo di rapimento. Nella tabella che segue vengono elencati gli imputati dei casi presentati da Veronesi, e i crimini di cui vengono accusati.

Tabella 1: Imputati e i loro crimini

| Stato | Imputati | Crimini |
|------------------|--|--|
| Sudan | Imad Ahmed Awilo Sharief Izaat Atawi Hassam Hakim Nimir Mustafa Avif Ruffuai Ibrahim Ali Gussaai | 15 maggio 1989 Attentato con bomba nell'albergo Acropol e Sudan Club frequentati da occidentali. Esito: 7 morti (5 britannici, 2 sudanesi) e 21 feriti. |
| Taiwan | Wang Shi-chieh Tang Lung Ma Hsiao-pin | 17 novembre 1989 Rapimento di Chang — figlio adulto di uno degli uomini più ricchi di Taiwan e richiesta di un riscatto di 50 milioni di dollari taiwanesi. |
| Unione Sovietica | Andrej Zapevalov Stas Berdnikov Andreeva Oleg Mochitev | Notte 23/24 marzo del 1989 a Voronež: spari nel bosco. 27 marzo 1989: Zapevalov confessa di aver ucciso tre mesi prima, sotto l'effetto di alcol e barbiturici, due prostitute a Mosca. |
| California | Robert Alton Harris Daniel Harris | 5 luglio 1978 a San Diego Rapina in banca (3000 dollari); omicidio di due adolescenti: Michael Baker e John Mayeski. |

Tutti i criminali sono giovani ragazzi di età compresa fra i ventidue e i trenta anni. In due casi si tratta di persone che appartengono già al mondo della delinquenza. Sono i giovani palestinesi, membri dell'organizzazione per la liberazione della Palestina che sin da adolescenti sono stati formati nel campo di addestramento terroristico, per i quali, quindi, la vendetta diventa *una sola ragione di vita* (VERONESI, S., 2006: 17). L'altro è Robert Harris, che ha ucciso due adolescenti mentre si trovava in libertà condizionata, dopo aver trascorso due anni e mezzo in prigione per un precedente omicidio preterintenzionale. In due altri casi si tratta di persone che hanno la fedina penale pulita.

Dopo esser stati arrestati i rei assumono atteggiamenti diversi. I palestinesi non esprimono nessun rimorso per la morte dei britannici, sono solo dispiaciuti per la morte dei sudanesi, sorridono ascoltando la condanna a morte. I rapitori di Taiwan, che riconoscono la colpa e restituiscono quasi intero il riscatto, sono pentiti. Zapevalov, su cui si pende l'accusa di banditismo, in un primo momento, sotto stress, dichiara di aver ucciso due persone, ma nella dichiarazione definitiva invece lo nega, sostenendo di essere soltanto testimone oculare del delitto; tuttavia, volendo proteggere la ragazza con cui ha una relazione, prende su di sé la responsabilità. Harris dichiara la propria colpevolezza dopo aver ascoltato le confessioni del fratello su ciò che è successo e dopo aver ottenuto la promessa che Daniel non sarà accusato di omicidio. Rilascia la testimonianza in base a ciò che ha sentito registrato su nastro. Il resoconto dei primi momenti successivi al delitto, fatto da Daniel, traccia l'immagine atroce dell'omicida che mangia il cibo lasciato dai ragazzi, prende in giro l'eccessiva sensibilità del fratello, sghignazza riferendosi all'uccisione, si diverte immaginandosi agente di polizia che va a comunicare la morte dei ragazzi ai loro famigliari, scrolla in strada i frammenti di tessuto umano rimasti sulla pistola. Harris smentisce (anche se non ufficialmente) le deposizioni di Daniel, alle quali l'ha incoraggiato lui stesso, perché il fratello si salvi.

Tutti questi delitti rappresentano il male innegabile che un uomo fa ad un altro uomo e un'evidente trasgressione della legge. È quindi giusto che siano puniti dagli organi statali ufficiali incaricati di questo compito.

Lo Stato: Pubblica Accusa e Difesa

Ogni Stato considera come valore prioritario la vita dei cittadini che dovrebbe essere difesa e protetta.

Nei casi dei crimini descritti, le forze dell'ordine pubblico agiscono rapidamente e con efficacia: tutti i delinquenti vengono arrestati subito. In Sudan i terroristi, cinque mesi dopo l'arresto, vengono condannati a morte per impiccagione. Il processo dei rapitori a Taiwan inizia nel marzo 1990 con un'udienza di dieci minuti dopo la quale questi vengono condannati a morte. Dopo gli spari nel bosco i due ragazzi russi (Zapevalov e Berdnikov) vengono arrestati senza opporre resistenza. Il loro caso viene comunque consegnato nella mani del Kgb e di conseguenza essi vengono incriminati con la grave accusa di "criminalità organizzata a scopi antisociali cioè »banditismo«" (VERONESI, S., 2006: 148). Il Pubblico Ministero, prendendo in considerazione le circostanze attenuanti (maltattia infantile, figlio di madre separata, tossicodipendenza, fedina penale pulita) chiede 15 anni di carcere per Zapevalov. Ma il giudice, di propria iniziativa sentenza la condanna a morte, senza giustificare i motivi di tale decisione. Zapevalov più volte cambia la deposizione e alla fine presenta la domanda di grazia al

presidente Gorbacev. In California i colpevoli vengono arrestati mezz'ora dopo la rapina, ritrovati nel loro rifugio; ad Harris la condanna a morte viene inflitta nel gennaio 1979.

Veronesi, servendosi di questi quattro esempi concreti, focalizza l'attenzione dei lettori sulle incoerenze presenti nella legislazione penale dei paesi citati nonché sulla violazione della legge da parte dello Stato. A sostegno di questa tesi vediamo che tipi di abusi, scorrettezze e irregolarità nei processi sono stati provati dalla Difesa.

Sudan

Trasgressioni:

Nel caso dei terroristi la Corte Suprema attinge alla regola coranica del “prezzo del sangue”, secondo cui le famiglie delle vittime dovrebbero decidere se i colpevoli debbano essere giustiziati o graziati, ricevendo in cambio denaro o rinunciandovi e perdonando gli assassini con un atto di misericordia. Questa legge viene considerata uno strumento umanitario che l'Islam ha aggiunto all'Antico Testamento, perché viene data ai condannati una possibilità di salvezza. In questo caso l'unica trasgressione a cui si potrebbe accennare è il fatto che, data la politica di avvicinamento all'Iran portata avanti dal nuovo governo del momento, la condanna dei palestinesi non sarebbe ben vista, perciò si cerca il modo di poterli graziare. Inoltre come circostanza attenuante viene preso il fatto che i terroristi sono membri di organizzazioni, riconosciute dalle leggi internazionali, che lottano per riconquistare la terra che è stata loro usurpata. Il valore supremo da difendere diventa quindi la politica internazionale dello Stato e la volontà di non offendere i nuovi alleati.

Assurdità della legge penale:

- le sentenze per altri crimini (ferite, tentati omicidi, possesso illegale delle armi) non sono cumulabili perciò gli imputati non devono rimanere in prigione;
- la legge prevede o la morte o il perdono dunque è superflua la pena supplementare che sarebbe anche illegale;
- la riesamina della sentenza capitale è fatta sempre, ma molto velocemente (in 17 giorni);
- si può patteggiare con il denaro per l'applicazione di una sentenza;
- al rapido cambio dei regimi corrisponde il rapido cambiamento della legge, per esempio, da sette anni di carcere come pena massima per il possesso di droga si passa, per lo stesso reato, alla pena di morte.

Taiwan

Trasgressioni:

- la vittima, il signor Chang, non viene convocato per testimoniare nel processo, benché abbia riferito alla polizia del contegno “onesto” dei rapitori;

- non è garantito agli accusati il diritto a un giudizio costituzionalmente corretto, perché non sono prese in considerazione circostanze attenuanti: i rapitori hanno dichiarato al prigioniero di non voler fargli del male in nessun caso; hanno rispettato la sua fede preparandogli un pasto vegetariano; gli hanno dato mille dollari per pagare il taxi; hanno restituito i soldi, Ma Hsiao-pin si è presentato da solo alla polizia; è la loro prima infrazione;
- come principale fatto aggravante viene presa l'alta cifra del riscatto e non ciò che sarebbe successo alla vittima: "È la prova che in questo paese la proprietà viene considerata più importante della vita umana, non solo dai delinquenti, ma dalla legge stessa [...]" (VERONESI, S., 2006: 126—127) — constata la madre di Wang, smascherando il vero obiettivo dello Stato;
- conta di più la convenienza politica tra i colleghi della Corte Costituzionale e della Corte Suprema, che non vogliono offendersi reciprocamente e non adempiono al loro dovere;
- la Difesa mette in luce l'incostituzionalità sia della legge speciale sia della sentenza emessa contro i tre rapitori, provando che, secondo la prassi, non si consulta la Costituzione prima di prendere una decisione.
Assurdità della legge penale:
- per l'omicidio la legge è più flessibile: la pena di morte o l'ergastolo;
- la legge speciale è stata decisa due anni prima in seguito all'aumento dei rapimenti.

Unione Sovietica

Il quarto avvocato che si è occupato del caso, senza aver neanche parlato con il condannato, ha preparato l'appello in cui dimostra ventinove infrazioni commesse a danno di Zapevalov nel corso dell'istruttoria, del processo e nell'emissione della sentenza.

Trasgressioni:

- le dichiarazioni dell'imputato diventano la base dell'accusa; non ci sono le prove della sua colpevolezza;
- ci sono delle contraddizioni tra le deposizioni degli accusati che però non vengono spiegate;
- non si vuole procedere in istruttoria a una ricostruzione dei fatti sul luogo dei delitti;
- tante contraddizioni non vengono spiegate: l'arma usata nell'omicidio, mancanza delle impronte dell'imputato sui soldi rubati;
- si prova a costringere l'imputato a ritirare la dichiarazione di innocenza;
- ad Andreeva non si chiede niente sugli omicidi a cui ha preso parte, invece viene interrogata sul carattere antisovietico della banda di cui non faceva parte;
- i compagni della banda hanno la possibilità di concordare le loro deposizioni sulla responsabilità di Zapevalov negli omicidi a cui non hanno assistito.

Assurdità della legge penale:

- in modo inspiegabile l'appello non può essere presentato ufficialmente; nessuno sa dire chi dovrebbe esprimersi per primo;
- Andreeva, pur non essendo membro della banda e non avendo commesso gli omicidi, riceve la pena più dura rispetto ai complici di Zapevalov;
- l'unica colpa provata a Zapevalov è la detenzione di armi difettose;
- i casi si riesaminano raramente perché questo equivarrebbe a contraddire se stessi e dimostrare la debolezza del sistema.

Anche in questo caso lo Stato difende i propri interessi. Per il Kgb il caso Zapevalov diventa un mezzo di propaganda per dimostrare l'efficacia dello Stato nel combattere i gruppi mafiosi. Perciò il suo crimine, montato in base all'inganno, è stato iperbolicamente ingrandito. La morte dell'imputato si rende necessaria affinché la verità non possa venire a galla: "La mia morte è una garanzia per questi sporchi affaristi, che in futuro continueranno a riposare sugli allori della difesa di ordine e sicurezza [...]" (VERONESI, S., 2006: 205) — constatata il condannato.

California

L'avvocato difensore Charles Sevilla, dichiara che "la smania di sacrificare la sua vita [di Robert Harris] sull'altare della lotta alla criminalità lo ha reso vittima di una serie di ingiustizie" (VERONESI, S., 2006: 260).

Trasgressioni:

- l'ipotesi della premeditazione — necessaria per infliggere la pena capitale — viene costruita in base alle confessioni del fratello di Robert Harris;
- le maggiori mancanze sono rappresentate dall'esame dell'aspetto psichiatrico dei crimini commessi da Harris; la Difesa, volendo mettere in discussione la premeditazione, fa chiarire le condizioni mentali dell'imputato e riesce a provare che Harris soffre di disordini psichici e disturbi cerebrali organici per i quali ha agito istintivamente e impetuosamente;
- contro di Harris viene montata l'accusa del possesso di droga in carcere.

Assurdità della legge penale:

Nel 1972 la pena di morte è stata abolita su tutto il territorio degli Stati Uniti data la sua incostituzionalità. Nel 1976 la pena capitale è stata reintrodotta in 36 dei 50 Stati dell'Unione sotto una pressione politica che voleva accontentare l'opinione pubblica. Nel 1977 è stata reintrodotta anche in California.

Lo scontro tra la Pubblica Accusa e la Difesa porta alle conclusioni dei casi descritti, presentati nella tabella 2.

Paradossalmente, dunque, quelli che hanno soppresso più persone (7 morti), sono stati liberati. Nell'altro caso di omicidio, il condannato prima di essere decapitato, ha dovuto passare lunghi anni in prigione, sospeso tra la vita e la morte. Con altri due criminali si è arrivati alla decapitazione e alla lunga pena carceraria.

Tabella 2: Conclusioni dei casi descritti

| Stato | Conclusione del caso descritto |
|------------------|---|
| Sudan | Dopo un anno di varie udienze rinviate e di discussioni con le famiglie riguardanti la cifra del riscatto, il 7 gennaio del 1991 i condannati vengono rilasciati, senza altra pena carceraria. |
| Taiwan | Respinti gli appelli straordinari si procede velocemente all'esecuzione il 20 luglio del 1990. I colpevoli vengono fucilati. |
| Unione Sovietica | Andreeva — 11 anni di prigione Berdnikov — 9 anni di prigione Mochitev — 5 anni di prigione Il 30 aprile 1991 Zapevalov ottiene la clemenza e la condanna a morte viene tramutata in 20 anni di reclusione — un terzo in carcere e il resto in colonia penale. |
| California | Daniel Harris dopo tre anni e mezzo di carcere viene rilasciato sulla parola nel 1983. Robert Alton Harris viene decapitato il 21 aprile 1992. |

I teorici della legge parlano di tre fondamentali funzioni di una pena. A seconda della teoria retributiva del diritto, chiamata anche teoria vendicativa, una pena deve corrispondere proporzionatamente all'entità del reato stesso. È una pena retrospettiva perché guarda verso il passato e verso il male fatto. La funzione deterrente della pena è la funzione preventiva e intimidatoria cioè lo Stato dovrebbe difendersi dai criminali, eliminandoli dalla società e dissuadendo i potenziali futuri criminali dal commettere delitti. È la pena prospettiva perché si guarda verso il futuro. Si distingue anche la funzione terapeutica che è il tentativo di riabilitazione e rieducazione del colpevole il che dovrebbe aiutarlo a reinserirsi nella società. La pena di morte priva il condannato di questa possibilità, non permettendogli di contribuire al bene comune (CANTARELLA, E., 2007: 93—101).

A tal proposito va sottolineato che i colpevoli e i loro parenti rendono palese l'inefficacia della pena di morte. I palestinesi graziati in Sudan dimostrano segni di vittoria, abbracci, non rimpiangono nulla, sono pronti a fare la stessa cosa. La madre di Wang — una taiwanese constata con rammarico che i rapimenti continuano e l'ordine pubblico non è miracolosamente migliorato, lo scopo intimidatorio della pena non viene quindi raggiunto, il che viene confermato da Harris secondo cui nel momento del delitto non si pensa affatto alla pena. Però, il fatto di stare parecchi anni nel braccio della morte spesso apporta cambiamenti nella personalità dei condannati. Lo notiamo negli ultimi due casi, i cui protagonisti cambiano: Zapevalov diventa molto religioso, considera la sua pena come espiazione e trova nella fede la certezza di rimanere *un essere umano*; Harris cerca di aiutare altri prigionieri, condivide con loro le sue poche cose. In questo caso si pone un altro dilemma, se si può giustiziare, dopo molti anni dalla sentenza, un uomo ormai completamente diverso da quello che ha commesso il delitto.

Trasgressione del diritto naturale

Il diritto naturale è anche un insieme di norme che, però, ha per suo fondamento la natura umana, è inviolabile e connaturato all'uomo. Dal diritto naturale promanano il diritto alla vita, alla libertà, al nome, all'identità personale. Questo diritto presume dunque l'esistenza dei valori comuni a tutta l'umanità e dovrebbe stare alla base del diritto positivo e di altri codici di convivenza come quello etico e morale (GÓRALCZYK, W., 2009: 23 — 30).

Lo stato

Il diritto alla vita deriva dalla stessa natura umana, non viene donato dallo Stato. Esso appare sempre al primo posto in varie promulgazioni dei diritti umani, perché ogni altro diritto si riferisce all'esistenza fisica di una persona (TAMANTI, R., 2004: 60). L'esecuzione priva una persona di questo bene fondamentale. Nel testo analizzato, le autorità, non rispettandolo, negano agli imputati la dignità umana.

Entrando in contatto diretto con i colpevoli e i loro parenti, Veronesi accenna al trattamento disumano dei prigionieri:

- in Sudan si ricorre alle pene come lapidazione, mutilazioni, crocifissione;
- nel campo profughi a Taiwan le forme di tortura e di persecuzione sono: scariche di corrente elettrica attraverso elettrodi collegati al corpo, bastonate, sorveglianza stretta, interrogatori continui per ottenere confessioni forzate;
- nell'Unione Sovietica si parla delle difficili condizioni di vita nel carcere: celle affollate in cui si dorme a turni, senza diritto di passeggiare, tre libri da leggere al mese;
- i condannati e i parenti non sanno che il loro incontro è l'ultimo; le lettere dal carcere vengono censurate e le decisioni riguardanti il destino dei condannati arrivano con grande ritardo (Taiwan, Unione Sovietica);
- in California, prima dell'esecuzione, vengono prese dalla cella del condannato tutte le cose personali: lettere, fotografie, dipinti che gli permettevano di *distinguersi come individuo*;
- a Harris, durante l'esecuzione, non si dà la possibilità di rivolgere lo sguardo verso i parenti.

Un tratto peculiare del sistema giudiziario americano è la dilatazione del tempo d'attesa dell'esecuzione, con appelli respinti, richieste di revisioni, date di esecuzioni e le loro sospensioni, ultimi pasti ordinati, il che “congela i condannati nel limbo del braccio della morte, senza clemenza ma anche senza esecuzioni” (VERONESI, S., 2006: 222). E, stando alle dichiarazioni di Albert Camus, proprio questa è la pena più crudele: “La paura devastatrice, degradante che

s'impone al condannato per mesi o per anni, è una pena più atroce della morte" (CAMUS, A., 2006: 36). Questo essere trascinati tra la speranza e l'umiliazione è stata paragonata da Veronesi ai rimbalzi della pallina in un flipper e da uno dei condannati a una *prolungata agonia* (VERONESI, S., 2006: 204).

La società

Tra un individuo e la società c'è un rapporto bidirezionale — si influenzano reciprocamente. Perciò gli psicologi affermano che la società è responsabile, almeno in parte, dei comportamenti di un individuo. Come constata A. Camus: "ogni società ha i criminali che si merita" (CAMUS, A., 2006: 43). Di frequente i crimini sono originati dalle ingiustizie sociali. Infatti, nelle due storie descritte c'è il sogno dei criminali di una vita migliore in un'altra realtà (Taiwan, Unione Sovietica). Anche nella storia americana va sottolineata l'infanzia traumatica di Harris vissuta nella famiglia patologica. In parte dunque sia lo Stato sia la società dovrebbero prendersi le proprie responsabilità ed espiare una parte della colpa.

Più il sistema è democratico, più grande è l'influsso della comunità sulle leggi e sulle decisioni prese. Nell'*Occhio per occhio* possiamo notare il grado crescente d'impegno della comunità nei casi dei colpevoli.

In Sudan, i singoli individui decidono della vita degli accusati. Il cerchio delle persone direttamente informate sull'andamento del processo è ristretto al minimo. A Taiwan il caso dei condannati rapitori riscuote più proteste. Intervengono organizzazioni politiche e sociali in difesa dei diritti dell'uomo. La gente che si raduna, varcando confini religiosi e culturali, chiede la grazia, scontrandosi con l'inflessibilità degli organi statali e del presidente. Il caso sovietico, simile al precedente in quanto l'imputato non ha commesso l'omicidio, suscita, però, da parte dell'opinione pubblica, una reazione del tutto contraria. Aumenta sempre il numero di quelli che possono esprimersi sul caso tramite i media. L'ultima storia, invece, come se rispecchiasse i due casi precedenti, rivela lo scontro delle due schiere opposte: appelli umanitari, proteste delle associazioni per i diritti civili, preghiere nelle chiese cattoliche da un lato e le contromanifestazioni a favore dell'esecuzione di Harris, lettere anonime e con minacce dall'altro.

Negli Stati Uniti — modello di democrazia — la forza decisiva della società, paragonata ai tre altri Paesi citati, è la maggiore. Un'enorme importanza hanno le elezioni popolari dalle quali provengono quasi tutte le cariche. Veronesi dimostra il meccanismo paradossale basato "sulla medesima contraddizione tra rispetto e desiderio di trasgressione nei confronti di uno stesso valore" (VERONESI, S., 2006: 224) — una specie del circolo vizioso: a seconda dei sondaggi i tre quarti dell'elettorato si dichiara favorevole alla pena di morte — questa diventa uno strumento elettorale — per ricevere i voti occorre sostenere la pena

di morte, diffondendo l'immagine del criminale come mostro, la cui presenza fisica nella comunità è pericolosa — così cresce il terrore dei cittadini e il loro appoggio alla pena di morte.

Nella sentenza contro Harris l'accusatore diventa proprio il Popolo indipendente e incondizionato da qualsiasi giudizio superiore: "Il Popolo, accusatore appellato, contro ROBERT ALTON HARRIS, imputato appellante [...]" (VERONESI, S., 2006: 237). Così, diventa inefficace l'intervento di Madre Teresa nel breve colloquio con il governatore Deukmejian, la quale, contro le sue argomentazioni basate sul messaggio evangelico (quinto comandamento, Gesù come vittima della pena di morte, la misericordia), sente ripetuta l'unica risposta: è stato il popolo nella grande maggioranza a decidere che la pena di morte è una giusta punizione per quelli che volontariamente uccidono un'altra persona.

Alla luce di quanto sopra esposto è facile notare che diventa sempre più numeroso il gruppo delle persone informate e impegnate nel caso, ma si osserva anche l'incremento dei sentimenti negativi verso i rei.

Media e la trasgressione del codice etico

È ormai avviata la discussione sul carattere spettacolare della pena di morte. Da una parte, per realizzare la funzione intimidatoria, le esecuzioni dovrebbero essere pubbliche, il che dovrebbe anche avere il carattere di catarsi della comunità che, eliminando un suo membro, può purificarsi e dimenticare il caso. A. Camus, riferendo la reazione di suo padre all'esecuzione cui aveva assistito, nega questo presunto effetto catartico:

Quando la giustizia suprema non offre che occasioni di vomito all'uomo onesto posto sotto la sua protezione, appare difficile sostenere che essa sia destinata, come dovrebbe essere suo compito, ad accrescere la pace e l'ordine in seno allo Stato. È invece evidente che essa non è meno ripugnante del delitto, e che questo nuovo assassinio, lungi dal riparare l'offesa inferta al corpo sociale, non può aggiungervi che fango.

CAMUS, A., 2006: 12

Oggi si opta piuttosto per l'occultazione delle esecuzioni. Nel testo analizzato di nuovo è possibile notare un grado crescente di spettacolarità dei casi descritti.

In Sudan non si diffondono le informazioni riguardanti i carcerati a tal punto che non si sa in che prigione siano e se ci siano ancora, sotto accusa. L'esecuzione non è pubblica ma le mura troppo basse permettono ai passanti casuali di assistervi.

A Taiwan la circolazione delle informazioni è maggiore. Prima dell'esecuzione viene organizzata la conferenza stampa con avvocati e parenti. La folla che si

raduna davanti alla residenza del presidente della Repubblica ed i giornalisti, assumono il ruolo di materiale protettivo dei parenti: finché c'è la televisione vale la pena di rimanerci ma quando le telecamere si spengono, la prima parte dello spettacolo finisce, la gente se ne va e i parenti con forza vengono allontanati dal cancello. Tanti giornalisti sono presenti anche durante l'esecuzione ma l'unica testimonianza dell'esecuzione che possono trasmettere ai lettori e spettatori indiretti sono sei colpi, silenzio e grida.

Nell'Unione Sovietica assistiamo alla maggiore manipolazione della coscienza dei cittadini. Uno spettacolo viene messo in scena dallo Stato con l'aiuto dei media.

La radio e i giornali dello Stato, sollevano l'opinione pubblica molto prima che abbia inizio il processo di Zapevalov. Anche in questo caso viene violata la legge che vieta alla stampa di esprimersi su un caso criminale prima del processo. I media diffondono le informazioni non vere sul crimine e sulla vita dell'imputato, con l'aggiunta del suo vero nome e cognome. Vengono pubblicate le lettere dei concittadini di Zapevalov che chiedevano la sua morte. La campagna negativa contro l'imputato continua dopo il processo. Comunque, per non attenuare la gravità del delitto, non si parla molto delle due vittime e, invece di rivelare che erano due prostitute, si usa un eufemismo e si parla di due donne infelici. Uno dei giornalisti così definisce il ruolo che la stampa ufficiale ha avuto in questo caso: "Zapevalov è stato condannato a morte dai giornali prima ancora che dalla Corte del Tribunale di Voronež" (VERONESI, S., 2006: 159). Bisogna dire, comunque, che un giornale indipendente ha avuto il coraggio di rivelare la montatura del caso Zapevalov a scopo propagandistico. Zapevalov si rende conto del fatto che gli "è stato assegnato il ruolo nello spettacolo [...] il ruolo del mostro e della canaglia senza speranze" (VERONESI, S., 2006: 206), scatenando l'isteria collettiva.

Il caso Harris diventa una curiosità per il popolo che è eccitato all'idea di poter assistere allo show insolito, dato che in California l'esecuzione precedente ha avuto luogo nel 1967. L'opinione pubblica è subito contro Harris che ne è consapevole:

Il mio caso era ormai così pompato [...]. Le carte erano già state date, non c'era modo che mi prendessi nient'altro che la pena di morte. C'era troppa pressione. La gente ormai voleva sangue, e i media mi hanno pappato. Mi hanno schiaffato sui giornali ogni giorno, in Tv ogni giorno. Hanno sfruttato il mostro che avevano sottomano. Quelli sì che sono dei mostri.

VERONESI, S., 2006: 236

Infatti, dai mezzi di comunicazione emerge la nuova e unica identità del "mostro degli hamburger".

Secondo la tradizione americana, alle esecuzioni sono ammessi testimoni che nel caso di Harris sono quarantanove fra cui diciotto giornalisti. Gli altri,

che hanno avuto meno fortuna e non sono stati scelti, hanno formato *uno studio televisivo all'aperto* davanti al luogo delle esecuzioni. Una rete televisiva, per rendere del tutto pubblica la procedura di Stato, chiede perfino, senza successo, l'autorizzazione a trasmettere in diretta le fasi dell'esecuzione nella camera a gas. Veronesi descrive tutto il ventaglio delle reazioni dei presenti durante l'esecuzione: alcuni scoppiano a piangere, altri restano immobili e muti, altri ancora ridono. Lo spettacolo finisce con grande finale: "Signore e signori [...] siete pregati di rimanere ai vostri posti finché la scorta non vi accompagnerà fuori. Grazie di tutto e buona giornata..." (VERONESI, S., 2006: 323).

Con questi metodi, sia lo Stato che la Società violano i fondamentali diritti umani e sociali: diritto alla propria identità, a conoscere la verità, alla dignità umana.

Occhio per occhio: vendetta o giustizia

Attraverso i secoli è cambiato il significato assiologico della vendetta. La vendetta di sangue rappresentava il primo stadio della giustizia a cui si ricorreva nelle comunità più primitive. La cultura eroica della Grecia ha introdotto la vendetta nell'ottica dell'onore. In quanto dimostrazione di forza, coraggio e valore, era un sentimento nobile presso la società, composta da eroi, in cui era importante affermare se stessi. Quando si passa al modello più collaborativo di società la vendetta viene vietata, nasce un mondo nuovo, basato sulla convivenza pacifica e civile (CANTARELLA, E., 2007: 21—42). Oggi, nei sistemi civili rimane solo l'accezione negativa di vendetta come trasgressione di ogni codice.

Nel mondo moderno il carattere vendicativo viene attribuito alla funzione retributiva della pena di morte, che viene considerata come vendetta legittimata dall'autorità pubblica e decisa a sangue freddo. A. Camus così si esprime a proposito:

[...] il castigo che sanziona senza prevenire si chiama vendetta. [...] Questa risposta è antica come l'uomo: si chiama taglione. [...] Il taglione rientra nell'ordine della natura, dell'istinto, non rientra nell'ordine della legge [...]

CAMUS, A., 2006: 34

Soprattutto la pena di morte eseguita dopo tanti anni di detenzione, quando il condannato potrebbe essere un'altra persona, porta il segno della vendetta.

Si è accennato prima alla vendetta come motivo dell'attentato effettuato dai palestinesi. Il "prezzo del sangue" in realtà dà ai parenti delle vittime possibilità di vendetta. Ne sono coscienti i famigliari dei britannici morti che decidono di

rispettare la regola principale dei loro figli: “[...] nessun’altra uccisione, in nessun caso” (VERONESI, S., 2006: 65). Consapevolmente optano per il perdono e rinunciano alla proposta di essere pagati, non potendo indicare la cifra che corrisponderebbe al valore della vita umana. Ma non tutti quelli che in Gran Bretagna seguono il caso sono così pacifici, anzi, mandano ai parenti delle vittime lettere in cui chiedono vendetta: “Uccidete quei bastardi”, “Impiccategli” (VERONESI, S., 2006: 62).

Neanche il crimine a Taiwan è privo del motivo della vendetta. Il primo pensiero del rapimento sorge sulla base della voglia di vendetta da parte di Wang sul capitano della guardia di sicurezza presso la Evergreen Shipping Company, il quale, secondo Wang, non gli permetteva di farci la carriera. Anche dall’atteggiamento del padre della vittima il quale, potendo cambiare il destino dei ragazzi, rimane indifferente, scaturisce il desiderio della vendetta, sebbene non espresso esplicitamente.

E forse inconsapevolmente anche Andrej Zapevalov si lascia guidare dal sentimento della vendetta, cambiando le deposizioni e dichiarando di essere innocente soltanto dopo aver perso la fiducia nell’amicizia e dopo essersi sentito tradito.

In California la principale ragione di vita di Steven Baker, padre di un adolescente ucciso, diventa l’attesa dell’esecuzione dell’omicida. Il colpevole nota, invece, che Baker non ha mai voluto parlare con lui né conoscere la sua versione degli eventi, limitandosi alla verità offuscata dai mass media: “Non gli importa niente di sapere la verità. Tutto quello che vuole è vendetta [...]”. Il poliziotto confermava che non gli interessava capire l’assassino, voleva soltanto vederlo punito, il che veniva riassunto da Harris: “E certo, è più facile odiare che conoscere la verità [...]” (VERONESI, S., 2006: 234).

Dati non pochi riferimenti all’atteggiamento vendicativo e la poca utilità della pena di morte dimostrata nel testo, sembra che l’autore del libro voglia mettere in luce il ritorno al carattere retributivo della pena che è un’altra prova della trasgressione dei diritti umani.

Trasgressione delle norme di scrittura

Nell’opera di Veronesi ci imbattiamo nella fusione dell’inchiesta giornalistica e della narrativa romanzesca. Veronesi ricorre a questo *reportage narrativo* perché, come dichiara, un’altra cosa è limitarsi a trasmettere le informazioni secche, e un’altra è raccontarle, dare il volto ai protagonisti. Ci troviamo il collage delle forme appartenenti all’inchiesta: estratti di verbali, trascrizione delle interviste, dati statistici. Dall’altra parte la narrazione stessa ha il carattere di uno spettacolo-

lo perché è basata sulla tecnica della narrazione filmica: prese dirette delle scene con la minuzia dei dettagli, gli zoom sugli elementi della narrazione (RICCIARDI, S., 2006: 339, 357). Interessante è l'osservazione di Stefania Ricciardi la quale ci fornisce ancora un'altra interpretazione del titolo: *occhio per occhio* preso nel significato letterale. Il doppio occhio di Veronesi filma la realtà scoprendo i suoi due lati: “[...] la realtà catturata dai suoi occhi più la realtà della sua immaginazione, una sorta di retina supplementare particolarmente efficace quando sulle altre calano le palpebre [...]” (RICCIARDI, S., 2006: 360). Questo permette a Veronesi di spostarsi tra le due dimensioni: reale ed immaginaria e di conseguenza varcare altri due confini.

“*Occhio per occhio* è il prototipo di un modello ibrido originato dall'applicazione delle tecniche romanzesche alle peculiarità di un giornalismo di matrice americana che sconvolge i caratteri redazionali della notizia” afferma ancora S. Ricciardi (RICCIARDI, S., 2006: 336). Infatti nel testo le impressioni soggettive del giornalista prendono il sopravvento sui dati oggettivi. L'inserimento dei materiali autentici nel libro (ed essi costituiscono quasi la metà del libro), innalza la storia al massimo livello della credibilità dei fatti, ed è ciò che sembrano apprezzare i lettori moderni. Si potrebbe azzardare una tesi che anche sul piano della tecnica narrativa adottata è visibile una certa gradualità. Proseguendo nella lettura si può notare lo spazio sempre più largo che si lascia alle enunciazioni dirette dei personaggi. Sempre meglio possiamo conoscere lo stato d'animo delle persone-protagonisti. Dopo poche informazioni riguardanti i primi condannati, nella seconda parte possiamo leggere la lettera di Wang indirizzata dal carcere a sua madre. Di Andrej Zapevalov conosciamo non solo una lettera ma anche la poesia che ci permette di entrare nei meandri di chi soffre una prolungata agonia nel braccio della morte. Nell'ultimo caso descritto ci imbattiamo in tante opinioni personali dell'imputato che vengono espresse tramite il discorso diretto. Procediamo quindi sia sul piano contenutistico sia su quello narrativo verso una prospettiva meno documentaria (anche se questa non è mai assente, non viene per esempio indicata la fonte delle opinioni di Harris) e sempre più romanzesca.

Nell'ambito di uno e dell'altro genere vengono violate le norme basilari della scrittura come, ad esempio, troppi dati nella fiction o il riferimento dei dialoghi o scene a cui Veronesi non ha potuto assistere che abbassano la credibilità di reportage. Ovviamente in questo caso la trasgressione delle norme non ha il carattere negativo, al contrario, nell'ambito dell'arte un tale procedimento è del tutto creativo e porta all'invenzione delle nuove forme di espressione letteraria.

Conclusioni

Sebbene ogni anno si possa notare l'aumento del numero dei paesi abolizionisti, stando ai dati dei più recenti rapporti annuali, il tema del diritto di sopprimere la vita umana rimane sempre attuale. In 46 Paesi la pena capitale viene applicata per vari motivi tra cui, oltre all'omicidio, si potrebbero elencare: reati politici e di opinione; appartenenza a movimenti religiosi o spirituali; reati non violenti come il possesso di droga, evasione dalle tasse, gioco d'azzardo, bigamia, disturbo della quiete pubblica (ZAMPARUTTI, E., 2009: 1, 176). Nel libro di Veronesi l'azione viene ambientata in quattro parti del mondo: Sud, Est, Nord e Ovest il che sembra confermare che nessuna parte del globo è libera di questa strage: “[...] ogni quattro ore un individuo viene ucciso nel nome del diritto e della giustizia, e la sua storia non è mai molto diversa dalle quattro che sono raccontate in questo libro [...]” (VERONESI, S., 2006: 9).

Oltre a inventare l'intreccio che tiene il lettore col fiato sospeso, lo scrittore focalizza la nostra attenzione sulle controversie, assurdità e vari tipi di trasgressione nell'ambito etico — giuridico, con ciò si arriva alla conclusione paradossale: per porre la vita umana al di sopra di tutto, per difenderla, si trasgredisce la sacralità della vita stessa, arrogandosi il diritto di toglierla. Il suo testo svolge più funzioni: manifesta la sua contrarietà alla pena di morte; informa sulla quantità di sofferenza inflitta in nome della giustizia in quanto non sempre nei Paesi abolizionisti sono conosciuti i meccanismi della prassi giurisprudenziale; finalmente cerca di instradare il lettore, tramite una forma particolare metà documentaria e metà romanzesca, appellandosi alla sua sensibilità di essere umano. Tripla è anche la funzione di Veronesi: giornalista responsabile dei dati; scrittore responsabile della tensione alta; uomo che parla dei suoi sentimenti e di ciò che nel frattempo accadeva nella sua vita privata.

Servendosi della gradazione ascendente a vari livelli del racconto, l'autore ci conduce verso la prospettiva sempre più umana: procedendo dalle informazioni riferite alle parole dei condannati, dalla marginale alla sempre più significativa partecipazione della società; dall'occultazione alla spettacolarità dei casi e delle esecuzioni; dal sistema meno al più democratico; dal diritto penale fortemente radicato nella religione e nel rispetto della volontà divina a quello in cui l'ultima parola spetta al popolo. Alla luce di quanto sopra esposto risulterebbe che Veronesi vorrebbe farci capire che nel nostro mondo civile molto dipende da noi, anche i nostri Stati e le nostre leggi. A questo punto si potrebbe ricordare la domanda che un Islandese pone alla Natura in una delle operette morali di Leopardi: “Ma poiché quel che è distrutto, patisce; e quel che distrugge, non gode, e a poco andare è distrutto medesimamente; dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace e a chi giova questa vita infelicissima dell'universo [...]” (LEOPARDI, G., 1966: 115). Nel testo di Leopardi è la Natura che viene accusa-

ta di essere *carnefice dei propri figliuoli* (LEOPARDI, G., 1966: 113), invece, nei nostri tempi siamo noi stessi a crearci reciprocamente un tale destino. Forse per questo lo scrittore italiano ci invita a non abbassare la guardia e a unirsi nella battaglia per affermare i diritti dell'uomo.

Si potrebbe quindi concludere il discorso citando le parole di San Paolo dalla sua lettera ai Romani: "L'amore non fa nessun male al prossimo: pieno compimento della legge è l'amore [...]" (*La Sacra Bibbia, Romani* 13, 10). Scegliere l'amore come il contrario dell'odio e della vendetta è ciò che sembra suggerirci Sandro Veronesi, non riferendosi al Vangelo, ma usando la forza enorme che gli dà la letteratura, la quale presenta il male per ricondurci verso il bene.

Bibliografia

- BARONE, Giuseppe, 2004: *Diritti fondamentali e libertà di religione nella Costituzione italiana e nelle carte sovranazionali*. Reperibile sul sito: www.fscpo.unict.it/sda/.
- CAMUS, Albert, [1957] 2006: *Riflessioni sulla pena di morte*. Trad. di Giulio COPPI. Milano, SE SRL.
- CANTARELLA, Eva, 2007: *Il ritorno della vendetta. Pena di morte: giustizia o assassinio?* Milano, BUR Saggi.
- CORTELAZZO, Manilo, ZOLLI Paolo, 1988: *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Vol. 5. Bologna, Zanichelli.
- GÓRALCZYK, Wojciech, 2009: *Podstawy prawa*. Warszawa, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- La Sacra Bibbia*. Reperibile sul sito: www.laparola.net/bibbia/.
- LEOPARDI, Giacomo, 1966: *Operette morali*. Milano, Mursia.
- RICCIARDI, Stefania, 2006: "Postfazione". In: VERONESI, Sandro: *Occhio per occhio. La pena di morte in 4 storie*. Milano, Bompiani.
- TAMANTI, Roberto, 2004: *La pena di morte. Tra etica della vita e autorità dello Stato*. Assisi, Cittadella Editrice.
- VERONESI, Sandro, 2006: *Occhio per occhio. La pena di morte in 4 storie*. Milano, Bompiani.
- ZAMPARUTTI, Elisabetta, a cura di, 2009: *Nessuno tocchi Caino. La pena di morte nel mondo. Rapporto 2009*. Roma, Reality Book.

Nota bio-bibliografica

Wiesława Kłosek è docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università della Slesia a Sosnowiec. Ha conseguito la laurea in lettere nel 1995 e nel 2001 ha ottenuto il dottorato. È autrice della monografia intitolata *Il concetto del male di vivere nella narrativa di Italo Svevo* nonché di vari articoli sulla narrativa italiana contemporanea. Le sue ricerche si concentrano sulla categoria dello spazio letterario, assiologia e concetto d'identità.

ALAIN ROMESTAING

IUT de l'Université Paris Descartes

EA 4400 « Écritures de la modernité » — Sorbonne Nouvelle-Paris 3

L'Adversaire d'Emmanuel Carrère : transgressions des limites, limites de la transgression

ABSTRACT: *The Adversary*, a narrative by Emmanuel Carrère, based on a sordid and disconcerting true story, revolves around an act of transgression — that of Jean-Claude Romand who, after deceiving his relatives for 18 years into thinking that he was a renowned doctor, killed all his family when the truth about his life was about to come out into the open. Carrère, in identifying Romand with the “Adversary” (i.e. with Satan) proposes a metaphysical, moral, social, as well as literary reading of transgression. The combination of deception with murder not only causes the irruption of evil in apparently peaceful lives, but it also challenges language itself, as well as writing which has to deal with a man both monstrously other and monstrously familiar. So, looking at it more closely, it seems that the explosion of transgression in *The Adversary* is to be read more as an anxious consciousness of the flimsiness of the boundaries than as the latter being called into question.

KEY WORDS: Emmanuel Carrère, transgression, evil, identity.

À tout seigneur, tout honneur, Emmanuel Carrère se réfère explicitement au maître de la transgression, au diable en personne, quand il choisit son titre à *L'Adversaire*, ce récit portant sur l'affaire Jean-Claude Romand, un homme qui assassina ses parents, sa femme et ses deux enfants alors que le mensonge sur lequel était fondée son existence de fils, mari et père exemplaires allait être dévoilé :

Pour les croyants, l'instant de la mort est celui où on voit Dieu, non plus dans un miroir obscurément mais face à face. Même ceux qui ne croient pas croient quelque chose de ce genre : qu'au moment de passer de l'autre côté les mourants voient en un éclair défilier le film entier de leur vie, enfin intelligible.

Et cette vision qui aurait dû avoir pour les vieux Romand la plénitude des choses accomplies avait été le triomphe du mensonge et du mal. Ils auraient dû voir Dieu et à sa place ils avaient vu, prenant les traits de leur fils bien-aimé, celui que la Bible appelle le satan, c'est-à-dire l'Adversaire.

CARRÈRE, E., 2000 : 49

Pourtant, comme le fait remarquer Dominique Viart à propos des formes contemporaines de l'exploitation littéraire du fait divers, Emmanuel Carrère, alors même qu'il est un familier de l'étrange et du récit fantastique, préfère explorer l'affaire Romand non pas comme « un événement "extra-ordinaire" » mais comme « un événement susceptible de manifester l'état effectif, commun et le plus ordinaire de l'état social » (VIART, D., VERCIER, B., 2005 : 242). Aussi l'écrivain chercherait-il « d'abord et surtout comment cette affaire fait craquer le glacis des relations sociales, familiales, amicales, religieuses [...] » (VIART, D., VERCIER, B., 2005 : 242). Dominique Viart fait bien, néanmoins, d'évoquer « la part de sidération » qui peut s'avouer dans les récits contemporains de faits divers : cette part est très grande dans *L'Adversaire*, récit hanté par la biographie inspirée qu'Emmanuel Carrère consacrait, au moment où le crime eut lieu, à Philip K. Dick, grand maître du vacillement de la réalité. Et Dominique Viart de décrire la déstabilisation frappant le narrateur de *L'Adversaire* pour en déduire que la perturbation narrative de ce récit « paraît très caractéristique d'une époque en manque de certitudes et de repères, inquiète d'elle-même et de sa pensée » (VIART, D., VERCIER, B., 2005 : 240).

Je propose d'entrer dans le détail de cette remarquable perturbation narrative produite par une série de transgressions — et d'abord de la frontière entre le bien et le mal — dont les enjeux sont à la fois moraux, sociaux, psychologiques et littéraires. Car la combinaison du mensonge et du meurtre, dans le récit de Carrère, ne provoque pas seulement une irruption du Mal dans des existences qui semblaient protégées : elle s'en prend au langage lui-même dans sa capacité à dire avec justesse ce qui est ou n'est pas, et par conséquent à l'écriture confrontée à un *non sujet*, à un homme dont les actes comme les paroles paraissent profondément *insensés*. Alors, à y regarder de plus près, la déflagration de la transgression dans *L'Adversaire* est davantage à lire sous l'angle de l'angoissante défaillance des limites que sous celui de leur remise en cause. En prenant le risque moral et poétique de se confronter à un sujet sans intériorité, à « un gouffre d'où s'échappe[] [un] courant d'air glacial » (CARRÈRE, E., 2000 : 57), ce n'est pas à la résistance des frontières que se heurte le récit de Carrère, mais à leur fragilité.

Transgressions morales

Première des transgressions, celle de J.-C. Romand bien sûr, un homme « qui avait été pour tous si proche, si familier » et pourtant « qui était devenu si monstrueusement étranger » (CARRÈRE, E., 2000 : 28). Or, la violation du premier des interdits, « tu ne tueras point », se diffracte aussitôt en une succession de surcroûts : non seulement le meurtre mais encore l'infanticide, mais encore le parricide, et le vol par-dessus le marché, et le mensonge chronique, permanent, radical, et la veulerie, et la mièvrerie... Une fois les premiers meurtres élucidés, toutes les transgressions secrètes de Romand apparaissent au grand jour qu'elles assombrissent aussitôt de leur opacité. Et la réalité paraît alors sapée dans ses fondements, comme dans les romans de Ph.K. Dick. Car le narrateur insiste — les commentateurs l'ont souvent remarqué — sur la possibilité paradoxale de s'identifier à cet « étranger » monstrueux. C'est ce que fait Luc Ladmiral quand il apprend brutalement la vérité et qu'il ne peut l'interpréter que comme un cauchemar :

L'idée a traversé Luc [...] que dans ce rêve Jean-Claude faisait office de double et qu'il s'y faisait jour des peurs qu'il éprouvait à son propre sujet : peur de perdre les siens mais aussi peur de se perdre lui-même, de découvrir que derrière la façade sociale il n'était rien.

CARRÈRE, E., 2000 : 16

Mais le narrateur lui-même s'identifie à de nombreuses reprises à J.-C. Romand puisqu'il sait lui aussi « ce que c'est de passer toutes ses journées sans témoin : les heures couché à regarder le plafond, la peur de ne plus exister » (CARRÈRE, E., 2000 : 99). En d'autres termes, *L'Adversaire*, par cet effet d'identification, généralise résolument la transgression. Dans un article de référence sur ce récit, Étienne Rabaté explique très clairement pourquoi : « L'adversaire, étymologiquement "celui qui est situé en face", ce n'est plus l'étranger radical, le Mal comme force extérieure, mais plutôt celui qui est comme vous tout en vous étant opposé, comme le reflet de soi-même en version hostile » (RABATÉ, É., 2002 : 123). « L'Adversaire » est donc en chacun de nous et la transgression toujours possible à l'occasion d'une sournoise « bifurcation », phénomène qu'Étienne Rabaté décrit comme une « obsession majeure de Carrère [...] : il y a un moment, un point qui fait passer d'une réalité à une autre, qui fait entrer dans un monde parallèle, un scénario du réel différent » (RABATÉ, É., 2002 : 126).

Or l'écrivain (et par conséquent le lecteur), en s'intéressant au cas Romand et en cherchant à le comprendre intimement, renouvelle la transgression. Il bascule à son tour du côté de la nuit et du néant, du côté du meurtrier et non des victimes :

Assise juste devant moi, entre ses deux fils, la mère de Florence [la femme de Jean-Claude Romand] fixait le plancher comme si elle s'accrochait à un point invisible pour ne pas s'évanouir. [...] J'aurais pu, en tendant le bras, toucher son épaule, mais un abîme me séparait d'elle, qui n'était pas seulement l'intolérable intensité de sa souffrance. Ce n'est pas à elle et aux siens que j'avais écrit, mais à celui qui avait détruit leurs vies. C'est à lui que je croyais devoir des égards parce que, voulant raconter cette histoire, je la considérais comme son histoire. C'est avec *son*¹ avocat que je déjeunais. J'étais de l'autre côté.

CARRÈRE, E., 2000 : 48—49

Vertigineux passage de *l'autre côté* qui réactive le leitmotiv de la « bifurcation » appliqué ici non pas à J.-C. Romand, mais au narrateur lui-même grâce à un travail d'intertextualité explicite avec la biographie de Philip K. Dick, *Je suis vivant et vous êtes morts* : les quatre premiers chapitres de *L'Adversaire* sont soigneusement reliés à la scène d'*Ubik* à l'origine du titre de la biographie et avec la scène finale de celle-ci relatant le coma du romancier américain précédant sa mort. Le coma joue donc comme un motif de condensation de la transgression, qui rapproche J.-C. Romand, sombrant à la suite de l'incendie de sa maison qu'il a lui-même déclenché (en une reprise inverse, aggravée par le meurtre, de la situation des héros d'*Ubik* : « Lui seul, encore dans le coma, ne savait pas qu'il était vivant et que ceux qu'il aimait étaient morts de sa main » [CARRÈRE, E., 2000 : 33]), Dea, une amie du narrateur « en train de mourir du Sida » (CARRÈRE, E., 2000 : 31), et les personnages d'*Ubik* :

Moi, à cette époque, j'en étais arrivé dans la biographie de Dick au moment où il écrit ce roman terrifiant qui s'appelle *Ubik* et imagine ce qui se passe dans les cerveaux de gens conservés en cryogénie : bribes de pensées à la dérive, échappées de stocks mémoriels saccagés, grignotement obstiné de l'entropie, courts-circuits provoquant des étincelles de lucidité panique, tout ce que cache la ligne paisible et régulière d'un encéphalogramme *presque*² plat.

CARRÈRE, E., 2000 : 32

On croirait reconnaître le projet du narrateur de *L'Adversaire* cherchant à imaginer la vie intérieure de J.-C. Romand dont l'encéphalogramme est *presque* plat également : parce que le personnage tombe dans le coma, on l'a vu, mais surtout parce que son coma plus que circonstanciel est existentiel — « Il [est] quelque part hors de la vie, hors de la mort, il n'[a] plus de nom » (CARRÈRE, E., 2000 : 26) — et pour ainsi dire contagieux. Terrifiant coma en effet qui se répercute entre fictions et réalités, chez Dick et chez Carrère, dans le fait divers et dans les vies privées des auteurs, dans *L'Adversaire*, *Ubik* et à nouveau, récemment,

¹ C'est l'auteur qui souligne.

² C'est l'auteur qui souligne.

dans *D'autres vies que la mienne* (CARRÈRE, E., 2009 : 95). Coma métaphysique qui relie comme par erreur les vivants et les mourants, et que traversent des ressuscités ou des zombies « qui lentement recommenc[ent] à bouger sur un lit d'hôpital » (CARRÈRE, E., 2000 : 28).

Or, comme dans un film d'horreur, le narrateur apprend que l'on ne passe pas impunément de « l'autre côté » :

C'est peu de dire que cette lettre [de Romand] m'a secoué. Je me suis senti, deux ans plus tard, rattrapé par la manche. J'avais changé, je me croyais loin. Cette histoire et surtout mon intérêt pour elle me dégoûtaient plutôt.

CARRÈRE, E., 2000 : 40

Emmanuel Carrère, en effet, « commençai[t] à [s]e sentir vivant » (CARRÈRE, E., 2000 : 38) : en toute fin de chapitre, juste avant la réception de la lettre de Romand, citée comme telle en tout début du chapitre suivant. Le passage de « l'autre côté » est donc mis en scène et en page au moyen d'un changement de chapitre et surtout de locuteur (changement radical souligné par le saut de page et par le passage à la forme épistolaire), d'un « je » à l'autre, d'un « je » à un « je » radicalement *Autre*. C'est dire que la « bifurcation » ou le passage « de l'autre côté » — autrement dit la transgression — ne concerne pas que « le glacis des relations sociales, familiales, amicales, religieuses » (VIART, D., VERCIER, B., 2005 : 242) : elle s'en prend également aux mots eux-mêmes, ce qui constitue un troisième effet de sape de la transgression originelle de Jean-Claude Romand, effet considérable puisqu'avant même qu'il ne soit question de réussir à construire un récit, il touche d'abord à la possibilité même de communiquer.

Effets de la transgression sur le langage

Du fait de la transgression, en effet, il semble que la parole ne porte plus. On remarquera que le premier touché est le transgresseur lui-même, comme si Romand était si exilé de « l'autre côté », si étranger au monde que sa voix ne pouvait y pénétrer. Ainsi, à propos du conflit autour de la liaison adultère entre le directeur et une institutrice de l'école des enfants Romand, Carrère prend un plaisir visible à décrire une coupure du son presque burlesque :

On était si habitué à ce qu'il approuve tout qu'on ne l'avait littéralement pas entendu, et lui avait si peu l'habitude de se faire entendre qu'il se rappelle, non pas le volume réel de son intervention — un bredouillis, l'ombre murmurée d'une réserve — mais celui de la rumeur indignée qui bouillonnait en lui

et à laquelle il a vainement tenté de donner voix. Il s'est entendu dire, avec tout l'éclat nécessaire, ce qu'il aurait voulu dire et non ce qu'ont entendu les autres. Il est possible aussi qu'il n'ait rien dit du tout, seulement pensé à dire, rêvé de dire, regretté de n'avoir pas dit et pour finir imaginé qu'il avait dit.

CARRÈRE, E., 2000 : 138—139

Mais les effets des transgressions de Romand sont beaucoup moins drôles après le quadruple meurtre. Ainsi les Ladmiral, lorsqu'ils tentent de rassurer leurs enfants qui s'identifient à la situation des enfants Romand assassinés par leur propre père, « sent[ent] bien que leurs paroles n'[ont] plus le pouvoir magique d'avant » (CARRÈRE, E., 2000 : 19) ; ainsi l'auditoire, aux obsèques des parents Romand, se demande : « Comment croire aux mots de paix et de repos que le curé se forçait à prononcer tandis qu'on descendait les cercueils en terre, sous la pluie ? » (CARRÈRE, E., 2000 : 27). On ne s'étonnera guère qu'à son tour le narrateur confie, quand il s'adresse pour la première fois à Jean-Claude Romand, que ce soit « la lettre la plus difficile qu'[il ait] eu à faire de [sa] vie » (CARRÈRE, E., 2000 : 35). De manière générale, Étienne Rabaté souligne le malaise de Carrère et les « nombreuses précautions déontologiques qui entravent en partie l'écriture » (RABATÉ, É., 2002 : 121).

Car toute la difficulté consiste à ce que les discours cessent de glisser à la surface des choses et surtout de cet homme radicalement énigmatique. Avec sa précision coutumière et alors même que son récit a commencé à transformer son personnage en mort-vivant terrifiant, Emmanuel Carrère fait remarquer, au prix d'une remise en cause de l'approche fantastique, non seulement sa propre obligeance à l'égard de Romand (« je me rends compte avec le recul que je l'ai tout de suite caressé dans le sens du poil » [CARRÈRE, E., 2000 : 41]), mais aussi le sens de son héroïsation du personnage, puisqu'il indique qu'il le voit « non pas comme quelqu'un qui a fait quelque chose d'épouvantable mais comme quelqu'un à qui quelque chose d'épouvantable est arrivé, le jouet de forces démoniaques » (CARRÈRE, E., 2000 : 41). Le retour métalinguistique ne fait que signaler l'échec du langage à saisir son objet (« Je me posais tellement de questions que je n'osais pas lui en poser une seule » [CARRÈRE, E., 2000 : 41]), et l'intéressé qui est bien le dernier à vouloir « revenir sur les faits », ne manquera pas d'encourager une interprétation qui le dédouane, avant d'adopter un nouveau « programme », celui « du grand criminel sur le chemin de la rédemption mystique » (CARRÈRE, E., 2000 : 184). Autrement dit, les « romans narcissiques » de Romand ne cessent de recouvrir la vérité parce que cet homme « n'a pas accès à sa propre vérité mais la reconstitue à l'aide des interprétations que lui tendent les psychiatres, le juge, les médias » (CARRÈRE, E., 2000 : 184). Et à l'aide des interprétations d'Emmanuel Carrère lui-même... qui pour sa part utilise précisément cette interprétation d'une équipe de psychiatres ! Contre les « romans narcissiques » de Romand, Carrère tente donc de multiplier les points de vue alternatifs, de débusquer ses

propres complaisances ou résistances à l'égard de son sujet, mais au risque de participer à l'accumulation vaine, voire mensongère, des discours, faute de prise sur la substance d'un « Adversaire » qui, malgré l'étymologie, se situe moins en face qu'il ne s'efface ou ne s'esquive sans cesse.

C'est dire qu'un premier enjeu poétique de *L'Adversaire* est d'affronter cette dévaluation de la parole provoquée par les transgressions puis les circonvolutions de J.-C. Romand. Certes, d'une certaine façon, les meurtres rétablissent l'équilibre, la transgression du sang versé neutralise la transgression du mensonge ! En écho avec la logique interne de l'œuvre de Carrère lui-même, il fallait que Romand tue les autres sans se tuer lui-même pour mettre fin au mensonge et revenir avant la bifurcation (non plus « je suis mort et vous êtes vivants », mais l'inverse), si l'on suit le raisonnement d'Étienne Rabaté (RABATÉ, É., 2002 : 128). De fait, après qu'il a tout avoué et malgré ses circonlocutions, le meurtrier semble accéder à une certaine profondeur de lui-même lorsqu'il laisse échapper « un gémissement à glacer le sang » (CARRÈRE, E., 2000 : 55) au moment où on l'interroge sur son chien. Et le narrateur de souligner aussitôt la *remotivation* de la métaphore en expliquant avoir également « compris ce jour-là quelle vérité recouvrent d'autres expressions toutes faites » : comme « le silence de mort » qui fige le tribunal après la crise de J.-C. Romand (CARRÈRE, E., 2000 : 55). On rapprochera cette remarque du recul ironique affiché par rapport à d'autres clichés employés par Luc au moment même où il aurait pu, avec plus d'attention à autrui, empêcher son ami de s'engager sur la mauvaise voie du mensonge (CARRÈRE, E., 2000 : 80).

Mais cette oscillation de la propriété des expressions, et surtout l'insistance plus fréquente sur leur impropriété et plus généralement sur l'inadéquation du langage, révèlent l'essentiel : il s'agit dans *L'Adversaire* de travailler à une « rémunération » du « défaut » non pas tant de la langue, dans une perspective mallarméenne, que du langage dans sa capacité à rendre compte concrètement de la vérité, langage concret qui semble justement poser des problèmes à J.-C. Romand. Ce personnage en effet, se montre d'une part presque incapable d'appeler les êtres et les choses par leur nom, d'autre part attiré par un langage déconnecté de la réalité des faits : « Il me donnait l'impression de ne pas s'intéresser au réel, seulement au sens qui se cache derrière, et d'interpréter tout ce qui lui arrivait comme signe, notamment mon intervention dans sa vie » (CARRÈRE, E., 2000 : 42).

D'où le travail inverse d'Emmanuel Carrère pour revenir au réel, c'est-à-dire pour saisir un objet se déroband sans cesse. Mais l'objet en question est-il saisissable ? Autrement dit, peut-on passer de « l'autre côté » ?

« De l'autre côté » : rien ni personne

Si Emmanuel Carrère commence son récit en dramatisant le passage « de l'autre côté », il brouille quelque peu les pistes, en effet, en décrivant cet autre monde comme pure négativité :

Un mensonge, normalement, sert à recouvrir une vérité, quelque chose de honteux peut-être mais de réel. Le sien ne recouvrait rien. Sous le faux docteur Romand il n'y avait pas de vrai Jean-Claude Romand.

CARRÈRE, E., 2000 : 99—100

De « l'autre côté » donc, il n'y a rien que « l'absence », le « vide », le « blanc » (CARRÈRE, E., 2000 : 101), où personne d'autre que l'Autre, « l'Adversaire », ne peut habiter. Pas même Corinne, une femme que Romand convoite comme maîtresse, certes « introduite dans l'autre monde, celui où il avait toujours été seul », mais sans qu'elle le sache, sans qu'elle puisse même imaginer que ce qu'elle prend pour « un habitant normal du monde normal » puisse « y être aussi radicalement et secrètement étranger » (CARRÈRE, E., 2000 : 118). La transgression de la frontière d'un monde à l'autre n'est possible qu'au moyen de la rêverie romanesque la plus fausse (J.-C. Romand se rêvant en « personnage complexe et tourmenté », compris et pardonné par sa maîtresse [CARRÈRE, E., 2000 : 119]), et même la parole du séducteur diabolique (« Au fil des phrases, sa voix serait de plus en plus grave », elle « caresserait Corinne » [CARRÈRE, E., 2000 : 119]) n'est qu'un pauvre fantasme qui reste coincé, dérisoire et avorté (« il craignait qu'en réalité [sa voix] soit de plus en plus aiguë » [CARRÈRE, E., 2000 : 119]), de « l'autre côté ».

Si Carrère se plaît à jouer sur le registre fantastique, donc, non seulement il n'hésite pas à le remettre en cause, mais en outre quand il convoque ce registre c'est moins pour insister sur l'extraordinaire que sur l'« infra-ordinaire » : son « personnage » manque du plus élémentaire relief, ne s'évertue à se distinguer par ses mensonges qu'au prix d'un enlèvement de plus en plus irréversible, d'un affaissement que seuls interrompent les meurtres... encore que ces meurtres eux-mêmes soient pour ainsi dire aplatis, « rattrapés par la routine » (ménage, lever des enfants, achat des journaux...), comme le montre Émilie Brière dans son article « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ? » (BRIÈRE, É., 2007 : 4).

Dans la perspective qui est la mienne, cet aplatissement des événements les plus tragiques et d'un personnage pourtant monstrueux conduit à se demander si la transgression ne s'enlise pas elle-même dans « ce grand vide blanc » où s'égarer corps et âme le menteur meurtrier (CARRÈRE, E., 2000 : 56). Étienne Rabaté fait en effet remarquer que « Ce qui en définitive trouble puissamment dans l'histoire

de Jean-Claude Romand, ce n'est pas tant l'horreur de son acte, c'est l'absence de sens qui lui correspond, c'est le vide béant dans lequel il débouche » (RABATÉ, É., 2002 : 123). C'est pourquoi *L'Adversaire* relèverait de la littérature postmoderne : parce que ce récit témoigne de la « superficialité ontologique contemporaine : pas de secret honteux à livrer, pas de retour du refoulé à attendre, l'enquête, psychanalytique, judiciaire et romanesque, ne peut que culminer sur le vertige du rien » (RABATÉ, É., 2002 : 125). Émilie Brière, après avoir détaillé les multiples procédés de « laminage de l'événement » à l'œuvre dans *L'Adversaire*, reprend la lecture postmoderne d'Étienne Rabaté pour insister sur la confusion des identités : si « Au laminage du quotidien et de l'événement s'adjoint une seconde mise à plat, celle de la profondeur de l'individu » (BRIÈRE, É., 2007 : 6), alors les deux mises à plat rendent d'autant plus troublant et angoissant le cas Romand :

Jean-Claude Romand, Luc, Emmanuel Carrère, les habitants du pays de Gex et, par extension, tous les individus inclus dans le pronom « on » récurrent, ont sensiblement le même emploi du temps, suivent un parcours qui, apparemment, ne diffère pas, disent, pensent et ressentent les mêmes choses. Dans ce contexte de dépersonnalisation propre à la vie quotidienne, compartimenter les crimes abominables de Romand comme étant le fait d'un seul homme pose problème. La familiarisation, plutôt que de rassurer, produit alors un malaise : en quoi le meurtrier est-il différent de soi ?

BRIÈRE, É., 2007 : 9

En d'autres termes, le malaise relève non pas tant de la transgression par un démon de la frontière entre le bien et le mal, que de la découverte de la fragilité de cette frontière : « lors même que l'individu voudrait tenir à distance l'élément bouleversant » (BRIÈRE, É., 2007 : 9), il ne peut s'empêcher de penser qu'il aurait pu en être partie prenante. Or, cette identification dangereuse à l'Adversaire qui se révèle si familier, il se trouve qu'elle est à l'œuvre dans un autre récit racontant l'affaissement progressif de la frontière entre deux individus dont l'un est un meurtrier — et un meurtrier qui, comme Romand tel qu'il se projette dans *La Classe de neige*, est décrit errant seul dans la neige, est pareillement suivi par quelqu'un qui « traîn[e] seul là où il traînait seul ses journées désœuvrées » (CARRÈRE, E., 2000 : 45), quelqu'un à qui cette identification coûtera la vie ! Certes, le goût du sang est une motivation qui manque à Romand, mais M.V. et Langlois se heurtent comme lui (et comme nombre de personnages gioniens), dans *Un roi sans divertissement*, au vide le plus terrifiant, à ce « grand vide blanc qui s'était petit à petit creusé à l'intérieur [d'eux] jusqu'à ce qu'il ne reste plus que cette apparence d'homme en noir » (CARRÈRE, E., 2000 : 56—57). Et Jean Giono, par une stricte focalisation externe, prend soin de ne permettre aucun accès à l'intériorité de ces deux personnages. Mais il est vrai que M.V. et surtout Langlois — c'est là où s'arrête le parallèle — sont à la fois des hommes hors du commun et inscrits dans la vie réelle. En outre, comme G. Bataille, Giono rend d'autant plus spec-

taculaire « la dissolution relative [ou définitive] de l'être constitué dans l'ordre du discontinu » (BATAILLE, G., 1958 : 24) qu'il insiste sur cette « discontinuité » constitutive de l'individu. On ne peut au contraire qu'être frappé par le doute qui mine la conscience de cette « discontinuité » chez les personnages de Carrère, par le vacillement des identités soumises à une sorte d'implosion entropique plus qu'à l'explosion romantique du sujet au-delà de ses limites.

On comprend d'autant mieux, alors, le renouvellement de la figure de « L'Adversaire » opéré par Emmanuel Carrère. De nouveau, un rapprochement avec Jean Giono peut-être éclairant puisque ce dernier, dans la continuité du diable débonnaire que Dostoïevski met en scène dans *Les Frères Karamazov*, a su lui aussi créer une figure du Mal résolument sécularisée, familière, pour reprendre les remarques d'Étienne à propos de *L'Adversaire* (RABATÉ, É., 2002 : 124), et une figure, qui plus est, singulièrement liée au néant. Dans la nouvelle éponyme du recueil *Faust au village* en effet, le Méphistophélès de Giono, venu de nulle part ou d'un « un parc de château autour de rien » (GIONO, J., 1980 : 131) est à inscrire dans la thématique du divertissement pascalien qui nourrit ce recueil autant qu'*Un roi sans divertissement*, un divertissement vital pour des personnages confrontés au néant de la condition humaine. Or, le diable de « Faust au village » semble justement offrir une perspective, une échappée, bref la possibilité d'une transgression. Dans un article consacré à un rapprochement entre Jean Giono et Julien Green du point de vue de la dynamique transgressive de la sensualité (ROMESTAING, A., à paraître), j'ai montré que le diable gionien rejoignait celui de *Si j'étais vous...* de Julien Green, précisément parce que tous deux faisaient sentir à leur victime qu'« une des causes majeures de l'ennui est l'étroitesse de notre destinée » :

L'ingénieux supplice de l'identité crée un enfer beaucoup plus subtil que le lieu torride inventé par la superstition. Être éternellement le même n'est pas supportable aux esprits affinés par la réflexion. Sortir de soi, devenir autre, n'est-ce pas un des rêves les plus intelligents que l'homme ait porté en lui ?

GREEN, J., 1947 : 66

Il semblerait au contraire, pour en revenir à *L'Adversaire*, que le supplice de Romand — aussi bien que des autres personnages ne comprenant que trop bien son tourment — consiste en sa difficulté à se créer une identité. Ce que convoite « l'Adversaire » de Carrère, ce n'est pas tant de sortir de soi que d'entrer en soi, ou plutôt de s'inventer un soi. Ce diable de Romand, à la fois extraordinaire et en deçà de l'ordinaire, déclenchant un récit jouant des registres du fantastique aussi bien que de la quotidienneté la plus aplatie, se révèle dès lors un prototype raté de l'individu contemporain tel que le décrivent les sociologues. Si la question aujourd'hui n'est plus d'affirmer sa singularité malgré le poids de la tradition, de la famille et des institutions, mais de savoir osciller entre ouverture réflexive et

clôture identitaire, quelque chose s'est grippée chez J.-C. Romand. Le moment identitaire permettant de « recoller les morceaux » (KAUFMANN, J.-C., 2004 : 82) ne s'est refermé sur rien. « L'Adversaire » n'est plus celui qui se situe de l'autre côté, mais celui qui ne parvient pas du tout à se situer, échoue à se trouver des contours autre que mensongers et révèle un pot au roses aux relents fort incommodants : l'identité est une invention et cette invention « ne cristallise le sens que de façon provisoire et précaire » (KAUFMANN, J.-C., 2004 : 82). Parfois même cette cristallisation n'opère pas. La transgression dans *L'Adversaire* ne prend pas la forme de l'assaut contre les frontières mais celle d'une conscience angoissée de leur fragilité.

Angoissante fragilité de la frontière

Plutôt que la transgression, c'est bien la défaillance contemporaine de la limite que décrit Dominique Rabaté dans une étude intitulée « Passage à la limite. Roman et romanesque chez Emmanuel Carrère ». Car s'il part de l'hypothèse que le « roman ne cesserait de vouloir transgresser » la frontière « entre le roman (comme forme historique ou modalité narrative) et le romanesque (comme façon de vivre, comme qualité qui est à la fois ce qui vient du roman et ce qui s'y oppose absolument) » (RABATÉ, D., 2008 : 65), l'auteur conclut son article en se demandant si le roman ne serait pas « la limite à maintenir, la limite à ne pas dépasser, parce qu'il continue d'affirmer une différence capitale entre violence symbolique et violence réelle ». C'est justement parce que « cette limite, Carrère sait nous dire combien elle est devenue fragile, incertaine », que :

Le roman demeure (sur) cette limite nécessaire et insatisfaisante parce qu'il rappelle forcément *in fine* la distinction impérative à tracer entre la fiction et la réalité. Selon un équilibre toujours instable et dynamique, c'est cette limite qu'il propose toujours au lecteur de franchir dans l'immersion fictionnelle, tout en lui rappelant qu'elle est bien une frontière à ne pas transgresser.

RABATÉ, D., 2008 : 78

À la différence de son personnage principal, *L'Adversaire* s'efforcerait d'autant plus de rétablir des limites que, pour citer Giono une dernière fois, « quand les limites s'effacent entre le réel et l'irréel et qu'on peut passer librement de l'un dans l'autre, le premier sentiment que l'on éprouve, contrairement à ce que l'on croit, est le sentiment que la prison s'est rétrécie » (GIONO, J., 19 : 365). J.-C. Romand ne parvient à cet effacement qu'au prix de la négation du réel, et c'est en effet au prix fort qu'il paye cette négation, au prix d'un enfermement dans le

vide et la solitude d'abord, puis du pourrissement en quoi consiste peut-être sa manière de transgresser. Car la pourriture du mensonge, plutôt qu'elle ne passe par dessus, sape les fondements, ronge de l'intérieur : « Elle avait grandi en lui, petit à petit elle avait tout dévoré de l'intérieur sans que de l'extérieur on ne voie rien, et maintenant il ne restait plus rien d'autre, il n'y avait plus qu'elle qui allait faire éclater la coquille et paraître au grand jour » (CARRÈRE, E., 2000 : 152). En s'efforçant de côtoyer cette frontière défaillante, Emmanuel Carrère prend donc le risque de *l'abjection* au sens où la définit Julia Kristeva : « [...] un pôle d'appel et de répulsion [qui] met celui qui en est habité littéralement hors de lui » (KRISTEVA, J., 1980 : 9), dans l'indécision entre le « moi » et l'autre, la vie et la mort, dans l'impensable. Si la vérité intérieure du « je » de Romand est hors d'accès pour l'intéressé lui-même et *a fortiori* pour Carrère, cela n'empêche pas une certaine *porosité* de la frontière, et même une porosité si certaine qu'elle est l'une des sources essentielles du trouble produit par *L'Adversaire*, trouble de l'abjection en ce que l'abject « tire vers là où le sens s'effondre » (KRISTEVA, J., 1980), trouble de l'effondrement de la frontière. Qu'il n'y ait rien ni personne de l'autre côté n'implique pas l'absence de danger : c'est le néant et le manque de sens qui rôdent et qui menacent tout un chacun quand tout un chacun peine à se distinguer d'autrui, autrui fût-il « L'Adversaire » en (non) personne.

Car cet « Adversaire », du point de vue du langage et de l'écriture, est avant tout un *séducteur* : « celui qui détourne du droit chemin », celui qui pour avoir bifurqué du mauvais côté dévie et pervertit la réalité aussi bien que le langage. À l'orée du récit, l'intrusion discursive d'un « Je » vertigineusement *Autre*, sous forme de la lettre signalée plus haut, fait *dérailler* le narrateur de manière symbolique. Le monstre prend la parole et ses mots de mort-vivant dévoient le narrateur alors même qu'il pensait « enfin pouvoir passer à autre chose » (CARRÈRE, E., 2000 : 38), passer du bon côté. Dès lors, le récit ne peut progresser qu'obliquement, par tâtonnements, enlisements, déplacements de l'énonciation aussi bien que de la narration. Du recours aux divers régimes du discours et à diverses focalisations narratives, à la citation d'actes du procès, d'« extraits des rapports de psychiatre » (CARRÈRE, E., 2000 : 42), d'articles journalistiques, de lettres, d'entretiens avec les témoins, le récit multiplie les tentatives pour appréhender l'expérience d'un homme qui est un défi au sens commun, à la morale et à la justice :

Qu'il reste, lui, la mort faite homme, dans le monde des vivants, c'était une menace effroyable, suspendue, l'assurance que la paix ne viendrait jamais, que l'horreur n'aurait pas de fin.

CARRÈRE, E., 2000 : 29

Mais ces différents *biais*, loin d'aboutir à une vérité objective, ni même à « une sorte de symphonie où se mêlent les angles de vision » (RABATÉ, É., 2002 : 129), ne font qu'accroître le malaise.

Est exemplaire à cet égard l'incroyable poème d'amour adressé par Romand à Mme Milo, l'ancienne institutrice d'Antoine, le fils des Romand, poème suscitant un « silence consterné » quand il est lu par l'accusation au procès et la gêne de l'écrivain : « (j'ai rarement vécu un moment plus *gênant*³ et je retrouve cette gêne, intacte, en transcrivant mes notes aujourd'hui) » (CARRÈRE, E., 2000 : 195). Or ce poème *déplacé* fait écho au double mensonge par omission opéré par l'institutrice elle-même demandant aux enfants de sa classe de faire « un beau dessin “pour donner du courage à une personne en difficulté” et, sans leur dire que la personne en difficulté [est] le père et l'assassin d'Antoine, le lui [envoie] de leur part à tous » (CARRÈRE, E., 2000 : 193). Dès qu'ils concernent J.-C. Romand ou qu'ils émanent de lui, les mots semblent inévitablement *tordus* : comme la lumière est déformée aux abords d'un trou noir auquel le personnage est justement comparé (CARRÈRE, E., 2000 : 56—57). La lettre que reçoit Luc Ladmiral deux semaines après les meurtres (la déviation est également temporelle⁴), ne peut donc que susciter l'effroi : l'ancien ami intime de Romand reconnaît « l'écriture du mort-vivant » (CARRÈRE, E., 2000 : 181). De même, la deuxième lettre paraît hors du sens commun (CARRÈRE, E., 2000 : 182), *obscène* pour employer le qualificatif que Philippe Forest emprunte lui-même à Georges Bataille : « Tout ce que le discours social [...] laisse choir hors des limites où il règne, tout ce pour quoi les mots lui manquent, forme cet espace résiduel dont le regard se détourne et qui suscite la pulsion romanesque. On peut baptiser cela l'obscène [...] » (FOREST, Ph., 2007 : 49). Nous avons été avertis dès le début par Carrère : « J'avais peur. Peur et honte. Honte devant mes fils que leur père écrive là-dessus. Était-il encore temps de fuir ? Ou était-ce ma vocation particulière d'essayer de comprendre ça, de le regarder en face ? » (CARRÈRE, E., 2000 : 46).

En d'autres termes, par delà la transgression morale et sociale et ses effets sur le langage, *L'Adversaire* s'astreint à une « entrée en résonance » avec « l'autre côté » pour le moins perturbante. Entre fascination et horreur du vide, le récit oscille et multiplie les modalités narratives comme autant de tentatives de prises ou d'édifications de frontières. Car la déploration du manque de limites implique aussi bien le langage que la morale. Comment cerner en effet un individu aux contours tellement flottants que lorsqu'il agresse sa maîtresse, il finit par « avoir l'impression que c'[est] elle qui l'agresse » (CARRÈRE, E., 2000 : 171) ? Ce qui se joue au niveau psychologique se joue également au niveau narratif (ou « technique », car « techniquement ou moralement, les deux vont de pair » [CARRÈRE, E., 2000 : 203]) : la difficulté qu'éprouvent les individus à tenir à distance « l'Adversaire » redouble celle de la narration par rapport aux « romans narcissiques » de

³ C'est l'auteur qui souligne.

⁴ Voir également le message posthume de la petite famille à son meurtrier sur le répondeur, CARRÈRE, E., 2000 : 191.

Romand. L'auteur trouve mieux que la notion de transgression pour résumer son équivoque position : « J'ai pensé qu'écrire cette histoire ne pouvait être qu'un crime ou une prière » (CARRÈRE, E., 2000 : 220). Car s'il se refuse à « avaler sans broncher » les fabulations de Jean-Claude Romand comme le font les visiteurs de prison, Marie-France et Bernard, il se retrouve pourtant, à sa manière réticente, embarqué dans le « mouvement catholique appelé les Intercesseurs, qui se relaient pour assurer une chaîne de prière ininterrompue » (CARRÈRE, E., 2000 : 216—217). Or, immiscé dans cette chaîne, « Jean-Claude Romand [...] a montré beaucoup de zèle en choisissant des tranches peu demandées, par exemple deux à quatre heures du matin » (CARRÈRE, E., 2000 : 217). L'écrivain est bien passé de « l'autre côté », à moins que *L'Adversaire* ne se soit lui-même invité parmi nous, gens normaux, lecteurs, innocents lecteurs... Écrire cette histoire est une prière et un crime : tout comme le témoignage écrit de Romand sur son concours dans la chaîne des prières, *L'Adversaire* est un récit « réellement mystérieux. Au sens mathématique : *indécidable*⁵ » (CARRÈRE, E., 2000 : 220).

Bibliographie

- BATAILLE, Georges, 1957 : *L'Érotisme*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments ».
- BLANCHOT, Maurice, 1949 (rééd. 1987) : *La Part du feu*. Paris, Gallimard.
- BRIÈRE, Émilie, 2007 : « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ? ». *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n°1 [en ligne], <<http://tempszero.contemporain.info/document78>> (page consultée le 17 février 2010).
- CARRÈRE, Emmanuel, 1999 : *Je suis vivant et vous êtes morts*. Paris, Seuil, coll. « Points ».
- CARRÈRE, Emmanuel, 2000 : *L'Adversaire*. Paris, POL, coll. « Folio ».
- CARRÈRE, Emmanuel, 2009 : *D'autres vies que la mienne*. Paris, POL.
- FOREST, Philippe, 2007 : *Le Roman, le réel et autres essais*. Nantes, Éditions Cécile Defaut.
- GIONO, Jean, 1977 : « Le Hussard sur le toit ». In : IDEM : *Œuvres romanesques complètes*. Vol. 4. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- GIONO, Jean, 1980 : « Faust au village ». In : IDEM : *Œuvres romanesques complètes*. Vol. 5. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- GREEN, Julien, 1947 (rééd. 1993) : *Si j'étais vous*. Paris, Fayard, « Le livre de Poche ».
- KAUFMANN, Jean-Claude, 2004 : *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris, Armand Colin, coll. « Hachette Littératures ».
- KRISTEVA, Julia, 1980 : *Pouvoirs de l'horreur*. Paris, Seuil, coll. « Points ».
- RABATÉ, Dominique, 2008 : « Passages à la limite. Roman et romanesque chez Emmanuel Carrère ». In : MAJORANO, Matteo, dir. : *Chercher la limite. Écritures en tension*. Bari, B.A. Graphis, « Marges critiques ».
- RABATÉ, Étienne, 2002 : « Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction ». In : MAJORANO, Matteo, dir. : *Le Goût du roman*. Bari, B.A. Graphis, « Marges critiques ».

⁵ C'est l'auteur qui souligne.

ROMESTAING, Alain, à paraître : « Julien Green / Jean Giono : deux dynamiques de la sensualité ».
In : *Julien Green et les autres. Rencontres, parentés, influences*, [Actes de colloque international organisé par Paris 3 et Paris IV, sous la direction de Carole Auroy et Alain Schaffner, 12—14 juin 2008.

VIART, Dominique, VÉRCIER, Bruno, 2005 : *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris, Bordas.

Note bio-bibliographique

Alain Romestaing est maître de conférences à l'IUT de l'Université Paris Descartes et membre de l'EA 4400 (conventionnée CNRS) — « Écritures de la modernité » — Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Il travaille notamment sur la question du corps dans la littérature française du XX^e siècle et contemporaine, sur l'animalité (programme « Animalité » dirigé par Anne Simon au sein de l'EA 4400) et sur l'œuvre de Giono (*Jean Giono. Le corps à l'œuvre*, 2009, Paris, Honoré Champion).

KATARZYNA GADOMSKA

Université de Silésie

Le néofantastique : entre la transgression et l'esprit conservateur

ABSTRACT : The *néofantastique* (neo-fantasy) literature abounds in representations of transgressions, be it moral, religious, and social. This literary genre often deals with crimes, pornography, cannibalism, necrophilia, etc. Because the new fantasy literature breaks various cultural taboos, many critics perceive it as a genre liberal *par excellence*. However, there are also conservative, or didactic, works inscribed in the genre in which all transgressions are punished by the death of the transgressor. This study analyzes this ambiguity of the *néofantastique* on the basis of a number of short stories in the French language by various Belgian and French authors.

KEY WORDS: Fantasy literature, new fantasy, (*néo*)*fantastique*, transgression, taboo, fear, ambiguity, short fiction, the uncanny.

Le fantastique du XX^e siècle, appelé aussi par les critiques le nouveau fantastique ou le néofantastique¹, est un genre abondant par excellence en transgressions de toutes sortes : celles esthétiques, morales, religieuses, sociales par exemple. Pourquoi le genre en question devient-il un lieu d'accueil privilégié pour les violations de toutes les règles possibles ? Tout d'abord, la convention littéraire, consacrée par la tradition fantastique, le rend possible : certains phénomènes choquants décrits dans le nouveau fantastique peuvent être interprétés comme fruits de la conscience angoissée du protagoniste, hallucinations, visions, fantasmes, cauchemars, rêves etc. Le personnage et le lecteur partagent l'hésitation finale (TODOROV, T., 1970 : 29) quant à la véracité de l'histoire

¹ Cf. par exemple Lisa Morin *La nouvelle fantastique Québécoise de 1960 à 1985 entre le hasard et la fatalité* ; Jean-Baptiste Baronian *Un nouveau fantastique*. Nous tenons à préciser que nous utilisons les termes « le fantastique du XX^e siècle », « le néofantastique » et « le nouveau fantastique » comme synonymes. De même, pour parler du fantastique du XIX^e siècle, nous utilisons les expressions synonymiques : « le fantastique traditionnel », « le fantastique classique », « le fantastique canonique ».

bouleversante relatée. Ensuite, l'esthétique ainsi que la sémantique du nouveau fantastique, toutes les deux très particulières, contribuent à créer et à maintenir l'intérêt, que manifeste le nouveau fantastique, vers les plus malséants phénomènes de l'existence. Rappelons que l'esthétique du nouveau fantastique s'appuie toujours sur le négatif : elle est, d'après la formule de L. Vax, « l'esthétique du faux, du mal, du laid » (VAX, L., 1965 : 46). Et la sémantique néofantastique se réduit, selon J. Fabre, à « la sémantique maléfique de l'abominable » (FABRE, J., 1992 : 113). Par sa forme et le choix de sujets récurrents, le nouveau fantastique se rattache donc naturellement à la transgression. Enfin, ce qui est digne d'être souligné, c'est le fait que la description du négatif fait naître le positif, c'est-à-dire le plaisir de la lecture permettant de vivre l'interdit, sans censure et de façon impunie.

Cette brève introduction à la thématique montre que la notion de la transgression semble être inséparable du nouveau fantastique. Le but de la présente étude est de montrer certains aspects choisis de cette vaste matière. Nous nous proposons, au début, de présenter les transgressions, à la fois les plus représentatives et les plus audacieuses, qui apparaissent dans le nouveau fantastique. Nous voudrions ensuite mettre en relief leur image ambivalente : d'un côté, elles heurtent la bienséance, le bon goût et le bon sens, mais d'un autre côté elles permettent de satisfaire « l'horizon d'attente » (JAUSS, H.R., 1978 : 52) des lecteurs. Finalement, nous tenterons de répondre à la question si le néofantastique, brisant tous les tabous possibles, est un genre progressiste.

Le premier groupe de transgressions néofantastiques, particulièrement vaste et indécent, englobe les tabous liés à l'érotisme. La psychanalyse interprète volontiers le genre en question comme l'expression de désirs sexuels inavouables car l'érotisme néofantastique est particulier : il s'agit toujours d'un érotisme morbide, pathologique où le hors-norme devient la norme. Il est relativement facile, en effet, d'associer à chacun des thèmes néofantastiques une forme de sexualité anormale : ainsi la sorcellerie équivaut à la nymphomanie, le vampirisme à la nécrophilie ou bien au sadomasochisme etc. Par ailleurs, la sexualité intervient de plus en plus souvent explicitement, et non plus symboliquement, dans plusieurs récits néofantastiques. Il semble même que le fantastique du XX^e siècle tente de briser tous les tabous sexuels car il est possible d'y retrouver presque toutes les déviations sexuelles, comme la nécrophilie, la pédophilie, le viol, la sodomie, le fétichisme, l'amour physique entre l'homme et l'objet, la zoophilie etc. Qui plus est, les scènes érotiques exposent souvent toutes ces transgressions sexuelles en détails frôlant la pornographie.

Le récit *Histoire d'A* de Jean-Pierre Bours en apporte un exemple probant. La dimension illicite de la nouvelle est déjà signalée par un élément important du paratexte (GENETTE, G., 1987 : 7), à savoir par le titre renvoyant directement au roman scandalisant *Histoire d'O* de Pauline Reage. Tout comme dans l'hy-

potexte (GENETTE, G., 1987 : 7), le récit de Bours raconte l'histoire d'une fille, A, qui se retrouve dans une sorte d'abbaye où gouverne le plaisir. Les règles auxquelles se soumettent les moines constituent une opposition par rapport aux règles sévères de la religion catholique. Les hommes d'église vivent donc, chez Bours, dans des chambres très confortables, mangent des repas recherchés et copieux arrosés des vins excellents. Leur but est d'accumuler chaque jour tous les plaisirs possibles, y inclus ceux charnels. Pour le faire, ils disposent des femmes, toutes soigneusement sélectionnées, belles, minces, éduquées dans l'art d'aimer, qui appartiennent entièrement aux moines et qui obéissent à tous leurs caprices.

Regardons de plus près des pratiques bizarres de moines qui transgressent les règles morales imposées par la société. Par exemple, ils soumettent les femmes aux actes érotiques sadiques : « Pour commencer, je fouette les reins, puis en dessous, ce qui dessine des zébrures irrégulières. Elle frémit. Elle se mord les lèvres. Elle crie. Les coups portés lui zèbrent le ventre, le cou, les seins » (BOURS, J.-P., 1977 : 51). Après avoir flagellé la femme, ils continuent les tortures à l'aide d'un appareil spécial, appelé le prie-Dieu :

Nous enfermons ses membres et son cou sous les brodequins. Un dispositif ingénieux permet de modifier leur position, de sorte qu'il est loisible de lui donner le fouet de dos comme de front. Ses hurlements deviennent un gémissement continu, puis elle perd conscience.

BOURS, J.-P., 1978 : 52

Cette série de tortures finit par la description de la sodomie :

Enfin, comme elle est tenue serrée en cette position, que des pleurs continuent de noyer ses yeux, qu'elle est immobile et nous tend les reins, le précieux ciboire que nous offrent ses cuisses reçoit l'offertoire de nos désirs d'hommes.

BOURS, J.-P., 1978 : 52

La même nouvelle ajoute plus loin à ce catalogue des perversions le viol collectif :

Ils sont trois qui l'investissent : l'un pénètre le temple discret que le ventre propose, celui-ci s'est réservé le chemin plus étroit qui se dessine entre les reins, le troisième enfin, entre les lèvres roses et les dents d'ivoire, explore éperdu les mêmes territoires qui furent si longtemps mon unique éden.

BOURS, J.-P., 1978 : 57

Il faut souligner que non seulement les descriptions des perversions sexuelles, citées plus haut, heurtent la bienséance. Ce sont les hommes d'église qui en sont responsables, ce qui constitue une transgression de plus dans le récit

de Bours. Cette transgression naît, entre autres, d'une certaine tension entre le rôle thématique et le rôle actantiel (HAMON, Ph., 1984 : 123) de moines, d'une complication progressive de ces deux rôles. Les moines, dont le rôle thématique généralement consiste à se porter garant de la vertu de l'héroïne, à être des figures du bien, s'avèrent être des personnages très corrompus. Leur rôle actantiel n'est pas donc le rôle traditionnel d'adjuvant de l'héroïne, mais, tout au contraire, celui d'opposant. Une telle distribution des rôles dans le programme narratif du récit permet à l'auteur de transgresser un tabou de plus.

Notons au passage que la nouvelle analysée fait penser, par plusieurs parallèles, à *Justine ou les infortunes de la vertu* du marquis de Sade. Citons en à titre d'exemple la distribution pareille des rôles thématiques et actantiels des hommes d'église, les descriptions de diverses déviations sexuelles, la même ambiance libertine de deux textes dont les héros recherchent avant tout le plaisir sous toutes ses formes, même celles les plus scandalisantes, enfin la conception semblable de la femme-chose, de la femme-poupée qui ne sert qu'à satisfaire les besoins sexuels de l'homme, son maître.

Il existe les anomalies sexuelles, comme la nécrophilie ou la pédophilie, tellement répugnantes qu'elles sont condamnées par chaque culture et religion. Pourtant, le nouveau fantastique ose les transgresser aussi.

C'est par exemple la nouvelle de Marcel Béalu, *Morte d'avance*, qui, en jouant avec des images morbides, parle des relations sexuelles entre le vivant et la morte. Le récit commence par la description d'une autre déviance sexuelle à savoir le voyeurisme. De sa chambre d'hôtel, le héros espionne une femme. Croyant que l'inconnue en est consciente et qu'elle l'attend chez elle, l'homme, excité, entre dans la chambre de la femme. Il la trouve toute nue, endormie sur son lit. Convaincu qu'il participe à un jeu pervers et érotique, l'homme la possède. Lorsqu'il éprouve un plaisir suprême pendant l'acte sexuel, il fait une découverte étrange :

Le visage renversé et plongé dans l'ombre me parut animé des convulsions du plaisir, mais quand, satisfait, je le regardai plus attentivement, je m'aperçus que moi seul avais imprimé le mouvement à cette figure inerte, ainsi qu'à tout son corps d'ailleurs, et que je venais de forniquer avec une morte.

BÉALU, M., 1941 : 25

Sa satisfaction sexuelle est pourtant si grande que le personnage répétera, cette fois-ci consciemment — comme le suggère l'auteur, cette expérience pathologique. Il faut souligner que le motif de la nécrophilie s'inscrit parfaitement dans la tendance plus générale du nouveau fantastique où l'Éros et le Thanatos nouent toujours des relations morbides. Le sexe n'est pas uniquement une source de plaisirs, il devient souvent un instrument destructeur, de mort.

La pédophilie est une déviation sexuelle qui non seulement est interdite par

les règles morales ou religieuses, elle est, de plus, punie sévèrement par la loi. Mais si le représentant de la justice, le juge lui-même, est un déviant qui profite de la loi pour cacher ses actes odieux ?

Le récit *La rumeur programmée* de Jean-Pierre Bastid relate une telle histoire.

Rappelons que la figure du juge, personnage corrompu, pervers, cachant sa vraie, démoniaque, nature derrière le masque d'honorabilité, est déjà connue dans le fantastique du XIX^e siècle. Citons à titre d'exemple *Un fou* de Guy de Maupassant, *Le convive de dernières fêtes* d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Monsieur le juge Harbottle* de Joseph Sheridan Le Fanu, *La maison du juge* de Bram Stoker, *Le ministère public* de Charles Rabou.

Le protagoniste de Bastid, au nom ironique Saint-Just, s'inscrit bien dans la lignée de ses prédécesseurs. Il passe pour un bon chrétien, un époux exemplaire, un père et un grand-père formidable. Il est un des juges de la Cour Suprême, connu pour sa sévérité envers les criminels. Personne ne soupçonne que, depuis des années, il mène une double vie : dans son cabinet de travail enfermé toujours à clé, il possède une vraie salle de tortures avec des appareils sophistiqués prolongeant la souffrance de ses victimes. Pour les choisir, le déviant se sert des critères précis : il ne tue que les enfants attardés mentalement, les filles immorales, les adolescents abusant de la drogue, de l'alcool, les jeunes voleurs etc. Bref, il veut épurer la société de ceux qui, d'après lui, empêchent son fonctionnement correct. Le héros agit toujours selon un schéma fixe : il enlève tout d'abord sa victime, l'emprisonne dans son cabinet, et le soumet à des tortures étranges, pour finalement la tuer. Regardons de plus près une de scènes de tortures, cette fois-ci d'un enfant mongolien :

Il sanglote, les larmes se mêlent à sa morve. Je pique ses fesses avec les aiguilles pour me mettre en appétit. [...] La terreur le fait pisser et chier sur lui. Agacé, je le pousse sous la douche et le savonne. Quand il est propre, je l'empoigne par les cheveux, le tire sur le cheval d'arçons et le sodomise. [...] Comme promis, je l'émascule.

BASTID, J.-P., 2002 : 37

Ce qui rend cette description encore plus choquante, c'est l'identité de la victime : il s'avère être le petit-fils de son bourreau. D'ailleurs, ce dernier est l'auteur d'un texte sur la pédophilie présentée comme une perversion inéluctable.

Saint-Just explique pourquoi il tire de ses actes odieux une joie suprême :

Il s'agit d'une règle générale. Ne jamais oublier que, pour le Juste, l'être le plus moralement correct, le plus désireux d'être vertueux, l'interdit le plus puissant n'est là que pour être transgressé et que cette transgression est gage de sa jouissance la plus absolue.

BASTID, J.-P., 2002 : 43

Sa jouissance atteint son comble lorsqu'il transgresse encore une règle profitant de sa profession. Il accumule de fausses preuves et fait arrêter pour son crime l'homme qui est innocent. C'est Saint-Just qui, probablement, le jugera et le punira de façon très sévère.

Les exemples cités plus haut montrent que l'érotisme néofantastique ose transgresser tous les tabous humains, abondant en descriptions de déviations sexuelles les plus répugnantes. L'anormal, le pathologique, le morbide est donc une seule règle qui gouverne la sensualité néofantastique.

Cependant, le nouveau fantastique se plaît également à transgresser l'interdit dans tous les domaines, y inclus ceux qui ne sont pas liés à l'aspect érotique. Par exemple, le néofantastique manifeste un intérêt particulier pour le mal : le mal pur, le mal gratuit, le mal inné de l'homme. Nombreux sont les récits néofantastiques qui révèlent une image singulière de l'être humain, souillé dès son origine par le mal, capable de chaque cruauté envers son semblable, fasciné par le vice. Les textes en question sont, les plus souvent, dépourvus du surnaturel pur — ce qui est un des traits distinctifs du néofantastique. La source de la terreur est la description des états anormaux de la conscience, des actions pathologiques, des actes gratuits du mal. À notre avis, ce type de récit ressemble, par sa poétique du sang, aux contes cruels d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, qui peut passer pour son précurseur. C'est pourquoi, nous proposons de l'appeler le néofantastique de cruauté.

Le nouveau fantastique de cruauté « profite de chaque tragédie de l'humanité pour se régénérer » (MILLET, G., LABBÉ, D., 2005 : 279). Il n'épargne même pas la plus grande tragédie humaine du XX^e siècle, à savoir la deuxième guerre mondiale. Les nouvelles de Marianne Andrau en apportent un exemple convaincant.

Rien ne suggère dans *L'homme aux mains jointes* qu'il s'agit d'un texte inspiré par la seconde guerre. Le recueil, dont la nouvelle fait partie, est intitulé *Lumière d'épouvante* et il est publié dans la collection des textes fantastiques, d'épouvante et d'horreur. Sur la couverture, on cite divers critiques qui comparent Marianne Andrau aux maîtres du fantastique et de l'étrange, tels Lautréamont et Poe. D'ailleurs, Andrau est l'auteur des romans de science-fiction et des récits fantastiques². Qui plus est, le tableau *Demain l'aurore* de Marguerite Bordet, reproduit sur la couverture, présente un monde bizarre, étrange, apocalyptique, issu de cauchemars. Tout aspect paratextuel du recueil, le fait inscrire donc dans le fantastique du XX^e siècle.

La nouvelle *L'homme aux mains jointes*, ouvrant le recueil, semble en fait raconter une histoire purement fantastique. Suite d'une opération mystérieuse, le protagoniste a deux mains greffées paume contre paume. Il ne sait pas quel était le but de cette opération qui a si étrangement changé son corps, qui l'a réduit à un être infirme pour qui chaque activité, jadis la plus simple, devient impos-

² Cf. *Architecte fou, Doom city. La ville de notre apocalypse, Prophète.*

sible à exécuter. C'est pourquoi, il conçoit les médecins qui ont fait l'opération comme démons ou bourreaux. Après quelques jours de convalescence, l'homme aux mains jointes revient dans un camp où il habitait avant l'opération avec ses camarades. Ses compagnons horrifiés le scrutent de regards : « [...] l'horreur montée sur leurs visages fut, pour ce martyr, la pire souffrance » (ANDRAU, M., 2002 : 21). Il n'est plus un homme pour eux, il est devenu « une innommable chose » (ANDRAU, M., 2002 : 22), un témoignage vivant de la puissance des médecins : « L'ennemi venait de prendre les proportions du démiurge. Quelle lutte reste donc possible lorsque les moyens de l'adversaire redeviennent envoûtements, sortilèges, transmutations ? » (ANDRAU, M., 2002 : 22). Les habitants du camp sont la proie d'une véritable panique augmentée encore par le récit d'un camp voisin : un des hommes était transformé par les médecins en chien. L'homme aux mains jointes, incarnation d'une horreur impensable, est aliéné par ses camarades effrayés. Libéré de travaux quotidiens, il se cache dans un coin du camp où il souffre de soif et de faim : il ne peut pas lui-même prendre la soupe ou quelque-chose à boire, mais personne ne veut l'aider. Dominés par la peur, ses camarades semblent dépourvus de pitié et de compassion. De plus en plus exténué, il essaye de se débrouiller avec sa seule monstrueuse main. Observé par les médecins, les gardiens et les collègues, il verse plusieurs fois la soupe. Bien qu'il soit tellement humilié, il est au début incapable de lécher, tel un animal, la soupe versée par terre : « Il était un homme. Il ne ferait pas l'abominable geste. Sa tête ne se pencherait pas, animale, vers le sol » (ANDRAU, M., 2002 : 24). Mais, avec l'écoulement du temps, de plus en plus affamé, souffrant de tortures de Tantale en face d'une assiette pleine de légumes, il oublie sa dignité de l'homme : « Sous les quolibets des gardiens, dites, ce n'était pas lui qui lampait, lampait, lampait, les yeux exorbités, avec d'inhumains claquements de langue ? » (ANDRAU, M., 2002 : 25).

La notion d'humanité est plusieurs fois mise en cause dans la nouvelle : l'auteur s'attaque à l'inimaginable en montrant le mal gratuit incarné par l'homme. Tout d'abord, les médecins sont des figures du mal utilisant leur savoir pour détruire et humilier l'être humain et non pour l'aider et soigner. Ensuite, les camarades de l'homme aux mains jointes ne méritent non plus l'appellation des hommes car ils l'évitent lâchement au lieu de montrer une solidarité humaine. Enfin, le protagoniste lui-même n'est pas un héros par « h » majuscule : après une lutte intérieure acharnée, il perd la bataille de son humanité et se réduit au rang des animaux, pensant avant tout à l'assouvissement de besoins physiologiques. Qui plus est, le lecteur n'est pas certain quel serait son choix personnel dans une situation semblable.

La cruauté, sujet central du récit, s'y manifeste sur deux plans : celui physique englobant les souffrances du héros après l'opération et, avant tout, celui psychique, mental car l'humiliation, l'aliénation, le rejet de la communauté s'avèrent être des tortures pires encore que la douleur physique.

Le XX^e siècle, fertile en horreurs de toutes sortes, constitue pour Andrau une source puissante d'inspiration. L'auteur se penche de préférence sur l'objet de ces horreurs — l'homme, en se posant les questions suivantes : comment (sur)vit-on en souffrant, comment et jusqu'à où peut résister l'âme humaine ? La nouvelle parle des tabous de l'humanité et elle les transgresse tous, d'autant plus qu'une courte information supplémentaire en italiques, donnée après le texte proprement dit du récit, bouleverse encore plus le lecteur : « Juin 1945 : "A B..., petite ville du Nord, il vient d'en rentrer un à qui ils avaient greffé les deux mains ensemble" » (ANDRAU, M., 2002 : 27). La seconde guerre mondiale est le sujet de plusieurs romans et récits. Pourtant, la nouvelle d'Andrau diffère des autres textes. En décrivant l'atrocité et le mal suprêmes, l'auteur semble créer un monde onirique, irréel, étrange, cauchemardesque. Comme le cadre spatio-temporel du récit est indéterminé, le lecteur peut percevoir cet univers comme celui qui n'est pas le sien. Peut-être l'action se déroule sur une autre planète habitée par les figures du mal, peut-être il s'agit d'un pays inventé et sombre, un « espace d'hostilité » (BACHELARD, G., 1957 : 123). Le mal, semble-t-il inhumain, et cette irréalité, cet onirisme du texte contribuent à lui conférer une dimension insolite, fantastique. Le choix de l'éditeur, qui publie le recueil dans la collection des textes fantastiques, n'étonne pas. Et, l'explication en italiques ne provoque pas un conflit avec l'explication fantastique. Car le nouveau fantastique est souvent appelé « le fantastique réel » (WANDZIOCH, M., 2001 : 112), le « mainstream horror » (GOIMARD, J., 2003 : 90). Le fait qu'il ne s'agit pas d'expérimentations de démons, de savants-fous, de sorciers, que c'est l'homme qui est responsable de toutes ces cruautés ayant eu lieu en réalité, rend la nouvelle encore plus effrayante.

Stéphanie Benson dans le récit *L'âge de pierre* utilise la technique semblable pour parler du mal gratuit de l'homme. L'action se passe dans une ville gouvernée par la peur, à une époque barbare, faisant penser au Moyen Âge doté pourtant d'Internet et de télévision. Chaque jour, au nom d'un dieu et de la vertu, les hommes lapident les femmes, ils tuent les enfants et les vieillards, ceux qui sont les plus faibles et sans défense. De crainte d'être tuées, les femmes veulent devenir invisibles : « [...] les femmes doivent se montrer invisibles, [...] devenir fantômes, se retirer de la vie » (BENSON, S., 2002 : 49). Elles sont souvent comparées aux « fantômes d'avenues dans une ville longtemps morte de peur » (BENSON, S., 2002 : 47). Ces deux mots — femme et fantôme — sont utilisés par l'auteur presque comme synonymes, ce qui renvoie directement à la dimension fantastique du texte.

Aïcha, l'héroïne de la nouvelle, vit avec son mari Malik et ses beaux-pères dans cette ville sur laquelle « s'étaient ouvertes les portes d'Enfer » (BENSON, S., 2002 : 50). Elle est enceinte mais elle le garde en secret devant son mari. Elle s'abstient de manger et de boire pour que le bébé meure. Aïcha est consciente que si elle mettait au monde un fils, il deviendrait plus tard son persécuteur ; si elle accouchait une fille, elle serait une victime comme sa mère.

Les relations entre la femme et le mari sont des rapports entre la victime et le bourreau : elle a peur de lui, il a droit de la tuer, de la battre, de faire tout avec elle car elle lui appartient comme un objet. De même, les parents de Malik craignent son fils à ce point qu'ils demandent un jour à Aïcha de les tuer. Elle se met d'accord par amour des vieillards. Dénoncée par son mari, elle est soumise en sa présence aux tortures diverses : la femme est fouettée, puis tirée par les cheveux dans la ville, probablement elle sera finalement lapidée.

Comme dans le texte précédent, le mal désintéressé, gratuit est le thème central du récit. Cette accumulation d'atrocités de toutes sortes ainsi qu'une indétermination de cadre spatio-temporel privilégient la lecture fantastique de la nouvelle. Cependant, vers la fin du texte, l'auteur cache une information permettant de situer l'action à Kaboul du XX^e siècle, à l'époque du règne des talibans. Encore une fois le néofantastique n'entre pas en opposition avec le réel : tout au contraire, la transgression de règles morales, sociales, religieuses, ayant eu réellement lieu en Afghanistan, contribue à créer et à maintenir l'effet de l'horreur. Car il est difficile de croire que le mal pur, incarné par l'homme, existe tout près de nous.

En parlant des transgressions néofantastiques, il est impossible d'omettre le phénomène des violations des tabous liés traditionnellement au corps humain. D'après nombreuses religions, le corps de l'homme, créé à l'image du corps divin, est toujours présenté comme beau, harmonieux, plein de grâce et de charme. Le néofantastique préfère pourtant l'esthétique du laid. C'est pourquoi, au lieu d'une image idéalisée de la chair humaine, le genre en question adopte le plus souvent sa vision négative, monstrueuse, répugnante. Tout comme dans le conte se servant habituellement de critères esthétiques pour caractériser le personnage, le nouveau fantastique montre un rapport strict entre la monstruosité physique et psychique de l'homme.

Montrons cette transgression de plus près dans la nouvelle *Celui qui pourrissait* de Jean-Pierre Bours. Le titre indique le thème central du récit, à savoir la pourriture du corps humain due à une suite étrange de maladies de l'épiderme. Au début, le héros, Jack Davidson, est un être digne de jalousie : jeune, beau, amoureux, il est en train de faire la carrière comme médecin. Pourtant, une fatalité bouleverse son existence. Il tombe malade successivement de l'eczéma, de l'herpès, du pemphigus, de l'érysipèle, de la syphilis, de la variole et finalement de la lèpre. Il faut souligner que, conformément à l'esthétique du laid, les symptômes de toutes ces maladies sont évoqués dans le récit de manière si détaillée que le lecteur a parfois l'impression de lire un manuel de dermatologie. Citons en à titre d'exemple une description dégoûtante montrant la métamorphose monstrueuse du corps du personnage :

Il avait la figure violacée, tuméfiée, les joues bouffies, les oreilles gonflées, cependant que ses paupières alourdies acceptaient à peine de s'ouvrir encore. [...] Au fil des heures, cela se craquela, se gonfla en croûtes ; les vésicules

en formation sur son derme, petites et serrées comme des grains de sable, commencèrent à suinter puis se rompirent. Il eut des squames, ses oreilles sécrétèrent un liquide blanchâtre, il constata que ses cheveux s'agglutinaient en mèches. [...] Il découvrit le lendemain la formation d'élévations légères sous l'épiderme, lesquelles devinrent des vésicules remplies d'un liquide clair comme de l'eau et disposées en groupes. [...] leur contenu devint purulent, certaines se desséchaient en formant des croûtes brunes.

BOURS, J.-P., 1977 : 11—13

L'être odieux décrit dans le fragment cité ne ressemble en rien à son créateur, Dieu. L'accumulation et la précision des descriptions de type quasi-médical transgressent toutes les règles esthétiques, choquent le lecteur et constituent une des sources de dégoût et d'horreur dans la nouvelle.

Il faut ajouter que cette inexplicable métamorphose du corps du protagoniste est tout de suite accompagnée par son évolution intérieure : d'un homme beau et bon à la fois, le héros devient une incarnation de laideur, de mal et de monstruosité, Jack L'Éventreur, le plus fameux tueur en série de l'Angleterre Victorienne.

Le nouveau fantastique va encore plus loin dans les transgressions des tabous liés au corps humain. Entre autres, le genre aborde un thème bouleversant par excellence du point de vue esthétique et éthique, à savoir le thème du cannibalisme. Rappelons que le cannibalisme, du grec « anthropophagie »³, désigne une pratique consistant à manger les représentants de son propre espèce. L'anthropophagie existe dans la nature, par exemple chez les insectes, poissons, reptiles et certains mammifères, y inclus l'homme. L'histoire de l'humanité, dès son origine, connaît plusieurs cas du cannibalisme, tel le cannibalisme religieux, sexuel, épicurien c'est-à-dire lié aux plaisirs gastronomiques, enfin le cannibalisme conçu comme la forme suprême d'une agression.

C'est par exemple Jean Ray qui, dans le récit *Irish stew*, transgresse l'interdit et présente une histoire macabre de gens qui mangent leurs semblables, certains sans le savoir pourtant. Le protagoniste, Dave, se plaît à prendre des repas dans le restaurant de Scotty Belle offrant des repas excellents aux prix modérés. Un jour, il y fait connaissance avec une jeune femme, en compagnie de qui il quitte le restaurant. Soudainement, il ressent un coup sur la nuque et en perd conscience. Après un certain temps, il se réveille entouré de nombreux policiers. Dave remarque près de lui le cadavre de la jeune femme à la gorge ouverte. De plus en plus effrayé, il voit « des mains, des jambes, de flasques seins de femmes et une tête humaine grimaçant hideusement » (RAY J., 1944 : 40). Les policiers lui expliquent pourquoi les prix dans le restaurant de Scotty étaient si abordables car celui-ci servait aux clients inconscients de la viande humaine. Dave évite donc de devenir une des spécialités du restaurant. Le cannibalisme décrit par

³ « Anthropos » veut dire 'l'homme' tandis que « phagein » 'dévorer'.

Jean Ray n'appartient à aucun type de cette déviation signalé plus haut : il n'est lié ni à la sexualité, ni à la religion, ni aux plaisirs gastronomiques, il ne constitue non plus l'expression de l'agression. L'action du récit se déroule en Irlande dans les années vingt. À l'époque, le pays connaît des difficultés économiques et plusieurs Irlandais ont des problèmes à satisfaire des besoins les plus primitifs, telle la nourriture. C'est pourquoi, Scotty, personnage sans scrupules, se décide à briser le tabou et à traiter les êtres humains comme une source inépuisable de la viande fraîche et gratuite. Il est donc possible de parler dans ce cas du cannibalisme économique ou pragmatique.

Une variation intéressante sur le thème du cannibalisme, cette fois-ci sexuel, apporte la nouvelle *Aurora* d'Alain Dorémieux. Le héros, Wilfried, tombe amoureux d'Aurora, jeune femme d'une beauté inquiétante, perçue par son entourage comme une nymphomane car elle passe avec son actuel amant une nuit seulement. Enfin, le protagoniste espère la réalisation de ses désirs : il est invité dans la chambre de sa bien-aimée où il apprend le plus grand secret de la femme. Lorsqu'elle se déshabille, Wilfried horrifié contemple son corps monstrueux :

[...] il voyait palpiter, se contracter, comme sous l'action d'une vie autonome, la cavité rose cyclamen, aux parois musculeuses et humides, dont l'orifice béait au milieu du ventre telle une gigantesque bouche, telle une plaie. Avant que la déglutition commence, Wilfried comprit quel était le sort des amants d'Aurora. Elle avait un système digestif analogue à celui d'une plante carnivore.

DORÉMIEUX, A., 1997 : 205

Le cannibale est donc une belle femme, probablement un hybride de l'être humain et d'une plante carnivore, dont le corps est adapté tout d'abord à attirer par sa beauté apparente les jeunes hommes, sa nourriture préférée, et puis à les dévorer et à les digérer à l'aide d'un organe monstrueux accomplissant la fonction de vagin et de bouche en même temps. L'acte de dévorer est inséparable pour elle de l'acte sexuel.

Comme en témoignent les exemples qui précèdent, le nouveau fantastique semble transgresser tous les tabous possibles imposés à l'homme par la société, la religion, la loi : le genre aborde, de manière plus au moins explicite mais toujours conformément à l'esthétique du laid, les cas de pires déviations sexuelles, de crimes odieux, du mal pur présent dans l'homme, de plus grandes tragédies de l'humanité comme la seconde guerre mondiale, ou le fanatisme religieux de talibans. La majorité des nouvelles analysées se déconnectent du surnaturel pur, trop facile pour le lecteur moderne, en renouvelant leur thématique justement par la transgression. Car c'est la transgression qui constitue une source principale et plus moderne de l'angoisse, du trouble, bref de toute émotion forte du lecteur.

Il nous semble important de souligner que cette thématique choquante est en quelque sorte recherchée et attendue par les lecteurs. En transgressant l'interdit, les auteurs néofantastiques répondent aux besoins complexes de lecteurs qui, se distinguant par une « perversité cérébrale » (VAX, L., 1965 : 244), ressentent pendant la « lecture-prétexte » (ECO, U., 1985 : 98) la fascination et la répulsion en même temps. Leur « horizon d'attente » (JAUSS, H.R., 1978 : 52) étant satisfait, ils accomplissent, sans honte, dans le monde néofantastique, imaginaire, fantasmatique, leurs propres désirs barrés par les règles morales, par l'autocensure. De l'esthétique et de la sémantique du négatif, ils tirent donc des sentiments positifs. Vu dans cette double perspective, le néofantastique se présente comme un genre ambivalent par excellence.

Son ambivalence se manifeste encore sur un plan : si le néofantastique est inséparable de la transgression, le genre en question est-il par excellence progressiste ? La réponse n'est pas facile qu'en premier abord. Car presque chaque personnage néofantastique qui ose transgresser des tabous, en est plus tard puni : soit il meurt, soit il sombre dans la folie, soit il connaît la chute morale⁴. L'aspect progressiste du nouveau fantastique ne serait-il donc qu'un leurre ? Selon nous, le néofantastique s'inscrit, de cette façon, dans la tradition du fantastique du XIX^e siècle. Rappelons que le fantastique classique est lié, dès son origine, avec l'esprit conservateur, réactionnaire. Le genre constitue au XIX^e siècle l'expression privilégiée des hantises et des désirs refoulés de la société puritaine. Pourtant, chaque accomplissement de ces désirs, chaque transgression de l'interdit sont punis par la chute finale du personnage qui en est responsable. Le nouveau fantastique semble répéter ce schéma un peu usé, étant déchiré, tout comme son équivalent du XIX^e siècle, entre la transgression et l'esprit conservateur, ce qui met en valeur son aspect ambigu. Il faut souligner tout de même que le caractère des transgressions néofantastiques est beaucoup plus audacieux et choquant qu'au XIX^e siècle. Il nous semble également important de noter qu'une nouvelle tendance paraît régénérer le fantastique du XX^e siècle. Le fantastique traditionnel finit toujours de manière néfaste pour le personnage transgressant les tabous tandis que dans le nouveau fantastique, il est possible de trouver des exceptions pour cette règle d'or : parfois, le héros passant au-dessus des normes non seulement ne connaît pas la destruction finale mais il triomphe finalement la société qui a essayé, en vain, de lui imposer certaines restrictions⁵. Il est difficile de prévoir l'avenir du genre néofantastique. À présent, fidèle à la tradition fantastique, le nouveau fantastique est encore à mi-chemin entre l'aspect progressiste et celui conservateur, cependant il est déjà visible que le genre est à la recherche des solutions nouvelles.

⁴ Cf. les héros de *L'histoire d'A* et de *Celui qui pourrissait* de J.-P. Bours, de *L'homme aux mains jointes* de M. Andrau, de *L'âge de pierre* de S. Benson, d'*Aurora d'A*. Dorémieux.

⁵ Cf. *La rumeur programmée* de J.-P. Bastid.

Bibliographie

- ANDRAU, Marianne, 2002 : « L'homme aux mains jointes ». In : EADEM : *Lumière d'épouvante* [1956]. Paris, Durante Éditeur.
- BACHELARD, Gaston, 1957 : *La poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- BARONIAN, Jean-Baptiste, 1977 : *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- BASTID, Jean-Pierre, 2002 : « La rumeur programmée ». In : *Bleu, Blanc, Sang* [25 nouvelles d'auteurs français]. Paris, Fleuve Noir.
- BÉALU, Marcel, 1941 : « Morte d'avance ». In : IDEM : *Mémoires de l'ombre*. Paris, Phébus.
- BENSON, Stéphanie, 2002 : « L'âge de pierre ». In : *Bleu, Blanc, Sang* [25 nouvelles d'auteurs français]. Paris, Fleuve Noir.
- BOURS, Jean-Pierre, 1977 : « L'histoire d'A », « Celui qui pourrissait ». In : IDEM : *Celui qui pourrissait*. Verviers, Marabout.
- DORÉMIEUX, Alain, 1997 : « Aurora ». In : *Grande anthologie du fantastique*. Sous la direction de Jacques GOIMARD et Roland STRAGLIATI. Paris, Omnibus.
- FABRE, Jean, 1992 : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris, José Corti.
- GENETTE, Gérard, 1987 : *Seuils*. Paris, Seuil.
- GOIMARD, Jacques, 2003 : *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris, Pocket Agora.
- HAMON, Philippe, 1984 : *Texte et idéologie*. Paris, PUF.
- JAUSS, Hans-Robert, 1978 : *Pour une esthétique de la réception* [1974]. Paris, Gallimard.
- MILLET, Gilbert, LABBÉ Denis, 2005 : *Le fantastique*. Paris, Belin.
- MORIN, Lisa, 1996 : *La nouvelle fantastique Québécoise de 1960 à 1985 entre le hasard et la fatalité*. Québec, Nuit Blanche.
- RAY, Jean, 1944 : « Irish Stew ». In : IDEM : *Les derniers contes de Canterbury*. Paris, Néo.
- TODOROV, Tzvetan, 1970 : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- VAX, Louis, 1965 : *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF.
- WANDZIOCH, Magdalena, 2001 : *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Note bio-bibliographique

Katarzyna Gadomska, maître de conférences à l'Université de Silésie (Institut des Langues Romanes et de Traduction). En 2001, elle a soutenu sa thèse de doctorat consacrée à la science-fiction de langue française et anglaise. Elle est l'auteur de la monographie *Science-fiction et fantasy comme merveilleux contemporain* (Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002) ainsi que de plusieurs articles sur le fantastique classique, le néofantastique, la fantasy, la science-fiction et le roman d'horreur. Elle s'intéresse à la littérature populaire contemporaine de langue française et anglaise.

MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie

La norme et ses transgressions : polysémie de l'espace urbain (Fès / Tanger) dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun (1973—2008)

ABSTRACT: The article analyses the representations of Fez and Tanger in the fiction by Tahar Ben Jelloun. It proves that the contrast between these two cities, presented in his many works, illustrates antagonisms in the Moroccan society after 1956. The autobiographical thread of the way from Fez (the city of Norm) to Tanger (the city of Transgression), which emerges in such works as *Harrouda* (1973), *L'Écrivain public* (1983), *Jour de silence à Tanger* (1990), *La Nuit de l'Erreur* (1997), *Sur ma Mère* (2008), includes the issue of the writer's political engagement and his objection to anachronistic social and moral norms. Tahar Ben Jelloun's fiction, which is concentrated on the antinomy Fez — Tanger, becomes the area of difficult experience of freedom based on the symbolic breaking off with the father who symbolises restrictive tradition.

KEY WORDS: The Moroccan society in 1950—1970, socio-political contestation, autobiographical literature, Fez, Tanger.

« Ma littérature est une transgression permanente » — d'après les auteurs de *L'Histoire de la littérature du Maghreb* parue en 2010, la déclaration de Boudjedra s'applique à toute la littérature créée par la seconde génération des écrivains maghrébins francophones. Il s'agit des « écrivains iconoclastes », tels que Farès, Khaïr-Eddine, Khatibi, Boudjedra, Mimouni, Meddeb, Djaout et autres (BOUGUERRA, M., 2010 : 65), qui commencent à s'exprimer après les Indépendances et arrivent à la visibilité littéraire surtout dans les années soixante-dix pour dresser des réquisitoires face à des sociétés sclérosées et des régimes autoritaires (cf. BOUGUERRA, M., 2010 : 52).

Ayant débuté en 1973 avec son roman hardi et perturbateur, *Harrouda*, Tahar Ben Jelloun est l'un des plus importants représentants de ce courant qu'on appelle

comunément aujourd'hui « génération de soixante-dix » (NOIRAY, J., 1996 : 15), « littérature des formes éclatées », « littérature de l'amertume » et — finalement, d'après la formule de Wadi Buzar, « littérature de transgression » (BOUGUERRA, M., 2010 : 53).

Lié au groupe d'artistes qui se sont réunis, après les répressions de mars '65, autour d'Abdellatif Laâbi et sa revue *Souffles*, Ben Jelloun se fait remarquer sur la scène littéraire maghrébine avec les romans (*Harrouda*, *Moha le fou*, *La prière de l'absent*, etc.) qui s'appuient sur la subversion des formes traditionnelles pour allier, à travers la violence et l'obscénité du langage, la revendication identitaire à la critique sociale, religieuse et politique (cf. NOIRAY, J., 1996 : 45—47, 123—124). Ainsi, en faisant fusionner l'individuel et le collectif (le « je » et le « nous » générationnel), la parole de Ben Jelloun se veut transgressive non seulement d'un point de vue formel (qui nous intéresse moins dans le cadre de cette étude), mais elle l'est encore sur le plan social (et plus précisément familial en tant que refus du système patriarcal), politique (en tant que révolte contre la dictature hassanienne des années de plomb) et religieux (en tant que contestation de l'autorité doxologique oppressive).

Nous tenons à souligner qu'entre les années soixante-dix et quatre-vingt-dix, la prose benjellounienne aspire à devenir « *le livre total* dont l'obsession première est de tout dire » (ELBAZ, R., 1996 : 7). En effet, la spécificité de cette écriture — plusieurs fois soulignée par la critique (cf. ELBAZ, R., 1996 : 93—111 ; FAROUK, M., 2008 : 165—185 ; NOIRAY, J., 1996 : 147—154) — réside dans la superposition des trois dimensions : autobiographique (et identitaire), métadiscursive (et autotélique), collective (sociale, sinon sociologique) : nous y avons affaire en effet à une sorte de polyphonie du signifiant qui renvoie — par des procédés de symbolisation — à trois degrés de signifiés. Comme l'explique Robert Elbaz, « il y est toujours question des rapports complexes entre le texte et le métatexte, le récit et le métarécit. L'incorporation de ces deux dimensions du récit est opératoire pour la quasi-totalité des protagonistes-narrateurs » (ELBAZ, R., 1996 : 18). Et quant à la dimension autobiographique, le moi autobiographique benjellounien est « une position du sujet disponible à l'intérieur de l'espace discursif maghrébin dont l'élaboration sémique est encore à consolider » (ELBAZ, R., 1996 : 16).

C'est le plus évident dans *Harrouda* : ce roman qui se situe au cœur de notre analyse doit d'abord être lu comme « une sorte d'autobiographie fantastique » (NOIRAY, J., 1996 : 130) et un récit de vocation littéraire auquel s'ajoute d'ailleurs l'histoire d'une prise de conscience collective des jeunes contestataires en révolte contre le régime de Hassan II en 1965. Mais *Harrouda*, c'est aussi le texte qui — par la métatextualisation de l'espace et du personnage — débat les dilemmes de l'écriture qui cherche sa propre voix / voie ; sans cesser d'être — dans une autre perspective — un roman sociologique qui fournit le diagnostic d'une société dont le mal est patent (cf. NOIRAY, J., 1996 : 46).

Soucieux de rendre compte de cette complexe spécificité de l'écriture benjellounienne, nous avons choisi comme axe principal de notre étude, l'itinéraire Fès—Tanger parce qu'il constitue à la fois le motif autobiographique et la trame qui organise la composition et oriente la réflexion dans toute une série de romans de Tahar Ben Jelloun depuis *Harrouda* jusqu'à *Sur ma Mère* (2008).

En effet, l'histoire d'Harrouda et en même temps celle du narrateur (les deux destins étant en fait intrinsèquement liés) s'inscrit dans l'itinéraire Fès (« ville de l'enfance, traditionnelle et opaque ») — Tanger (« ville de l'adolescence, ambiguë, inquiétante, ouverte aux séductions multiples ») (NOIRAY, J., 1996 : 128). Cette opposition est inspirée par l'histoire personnelle de l'auteur : il s'agit de l'installation de sa famille d'origine fassie dans la ville située près du détroit de Gibraltar, à l'extrémité nord du pays, cet événement ayant lieu en 1956 — année de l'indépendance du Maroc. Le parcours Fès—Tanger réapparaîtra d'ailleurs dans nombreux écrits romanesques postérieurs et ses nombreuses variantes constitueront l'objet de notre analyse.

Il s'agira donc dans cette brève analyse de l'espace autobiographique de plusieurs écrits de suivre un mouvement dialectique entre la ville de Fès (synonyme de la Norme) et l'espace urbain de Tanger (symbole des transgressions), sans oublier qu'il s'opère chez Ben Jelloun une fusion perpétuelle de la ville, du corps et de l'oeuvre (cf. KAMAL-TRENSE, N., 1998 : 171—209 ; SAIGH BOUSTA, R., 1999 : 23—40, ELBAZ, R., 1996 : 79—90)¹. Car dans l'écriture benjellounienne, l'espace urbain qui s'organise autour de deux pôles contrastés, joue le rôle d'un carrefour où se croisent différentes problématiques abordées par l'auteur (questionnement identitaire et artistique, rapport aux origines et à la tradition, rejet de toute forme d'oppression, à commencer par le patriarcat et l'autorité de la religion, etc.).

Le thème de la transgression nous servira ainsi de tremplin pour accéder aux dilemmes et enjeux (autant identitaires que sociaux) de l'écriture issue de l'espace multiculturel. Conformément à la spécificité de la littérature à laquelle nous sommes confronté, plutôt que de théoriser le concept de la transgression, nous nous proposons donc — par le biais de cette problématique — un travail de contextualisation du romanesque de Tahar Ben Jelloun dans une approche chronologique.

¹ « L'écrivain invite à prendre littéralement la ville comme un texte. La ville moderne, ouverte, traversée par des voix plurielles, génère une écriture continue qui s'oppose à l'écriture achevée du texte sacré. Elle est toujours en construction ou en rénovation, en cours de transformation. [...] Sa page transcrit le plan de la ville, plan dédoublé comme l'espace linguistique de l'écrivain bilingue. Son imaginaire, hanté par la dualité des espaces, écrit alors un corps double : celui de la ville-mère, celui de la ville-amante. Les mots deviennent des corps qui traduisent en réalité l'imaginaire masculin de celui qui, ayant quitté sa ville natale, son texte sacré, a rencontré des villes ouvertes, des textes profanes [...] » (KAMAL-TRENSE, N., 1998 : 210—211).

La confrontation de ces deux mondes opposés permet à l'auteur de mettre en scène le rapport entre la Norme et ses transgressions, voire le Centre et ses périphéries. En effet, si Fès — berceau de l'identité marocaine, centre de la culture arabe (avec l'université AL Quaraouiyine), lieu du culte et des pèlerinages (avec notamment le mausolée du premier roi du Maroc Moulay Idriss), siège du Parti de l'Indépendance Istiqlal — symbolise l'histoire, la tradition, les valeurs religieuses et le nationalisme, Tanger, par contre — « ville de la Trahison » d'après l'expression de Jean Genet (BEN JELLOUN, T., 1973 : 138, 140), passant le long de son histoire mouvementée entre les mains de plusieurs nations (les Romains, les Carthaginois, les Portugais, les Espagnols, les Britanniques) avant de devenir la zone internationale entre 1923—1956 est le synonyme d'un cosmopolitisme qui implique l'ouverture aux séductions multiples et l'adoption des modèles de vie hédonistes (cf. KAMAL-TRENSE, N., 1998 : 39—62). De cette manière, les villes de Fès et de Tanger portent en elles les conflictualités du Maroc contemporain dont l'identité en mutation repose sur les valeurs traditionnelles propres à la culture musulmane arabo-berbère et des modèles de vie concurrentiels, occidentaux, apportés par la période coloniale et restant toujours en évolution. Chez Tahar Ben Jelloun, ce thème complexe de l'interculturel — dans son incessant va-et-vient à travers plusieurs romans — se complaît dans son ambiguïté et son inachèvement, en échappant à toute prise de position simpliste.

Harrouda est l'histoire d'une prise de conscience politique et artistique. Dès l'incipit, qui — de manière provocante — évoque la fascination pour le sexe féminin, Harrouda joue le rôle d'une force perturbant l'ordre de Fès : elle excite les jeunes et provoque la « sainte colère » des patriarches. Figure surréaliste, à la fois un fantasme, produit d'un inconscient collectif déchaîné, et l'allégorie de l'insoumission, Harrouda incarne le désir de transgresser les normes de la société fassie. Fortement érotisée et maternelle à la fois — « Elle dit que nous sommes tous ses enfants et que nous pouvons dormir entre ses jambes » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 15) — elle joue le rôle du guide dans ce récit initiatique à la dimension à la fois individuelle et collective.

La révolte contre le monde figé dans ses valeurs anachroniques se passe sur trois plans — sexuel, social et artistique, qui, scellés, constituent un langage hybride : « Le corps devint notre première parole censée » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 21).

La contestation se manifeste d'abord par le rejet de la pudeur et le choix du scatologique : l'héroïne fascine le narrateur à force d'être insolente, androgyne et repoussante — « Harrouda urine debout contre les murs et sent profondément ses odeurs » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 16). Libre dans sa perversité, elle porte en elle les stigmates de la colère contre les rituels traditionnellement liés à la puberté masculine et évoqués par le narrateur. Il s'agit d'abord de la circonscription vécue comme une mutilation :

Voilà la virilité : il faut la gagner, l'apprivoiser et l'offrir sur le marché. au commencement la mutilation.

BEN JELLOUN, T., 1973 : 42²

et comme une castration :

[...] mon corps venait d'être amputé de ce qui faisait de moi le mâle fier. Je devais m'adapter à une nouvelle existence, celle d'un corps diminué, mutilé, castré. [...] j'étais déjà sans.

BEN JELLOUN, T., 1973 : 44

Il est question ensuite de l'initiation au monde des hommes correspondant à la première entrée dans le hammam masculin : arraché à la mère, le narrateur doit adhérer au système patriarcal.

Dans ce contexte, Harrouda (étant elle-même une incarnation grotesque de la mère) met en dérision les paroles paternelles adressées au narrateur : « Tu arrives à l'âge d'homme et tu passes par le droit chemin de l'Islam et de la pureté » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 40).

Notons à ce propos que l'héroïne éponyme — insoumise et marginale — incarne la haine de l'ordre du père ; sa dimension féministe est d'autant plus évidente qu'à son histoire répond en écho le chapitre *Entretien avec ma mère* — le discours assumé par la mère du protagoniste, femme deux fois mariée à « des hommes fidèles à la parole de Dieu » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 66), claustrée, privée de sensualité et de tendresse, dépossédée de rêves, dépossédée d'elle-même (ce personnage étant d'ailleurs fortement inspiré par la biographie de la mère de l'écrivain, transposée encore en 2008 dans le roman *Sur ma Mère*).

Harrouda, représentée sur un mode transgressif à la fois comme une mère et une prostituée, personnifie donc le désir de libérer les corps (celui du jeune homme et celui de la femme mariée) entravés par la tradition ancestrale et par le modèle patriarcal de la famille. Rejeter un patriarcat oppressant — « le sexe patriarcal érigé à chaque fantasme trahi » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 27), c'est d'abord choisir un langage à la fois violent et « freudien » qui fait tomber les masques et exhibe les pulsions refoulées et déniées par la norme de la société conservatrice. C'est ensuite assumer ce langage viscéral pour mettre à mort la doxa religieuse, incarnée par l'odieux maître de l'école coranique — figure symbolique, récurrente dans plusieurs écrits autobiographiques représentée toujours avec l'attribut de son autorité : une règle tombant sur les doigts des élèves à chaque erreur commise dans la récitation du Coran (cf. BEN JELLOUN, T., 1983 : 145). Lui désobéir signifie surtout dénoncer l'hypocrisie — « le mensonge sacralisé » pour « cesser de feindre le réel » et refuser « d'apprendre le délire collectif » (BEN

² Dans toutes les citations, nous gardons la disposition typographique et l'orthographe de l'auteur.

JELLOUN, T., 1973 : 27). Là encore, la transgression reste totale avec, pour braver « le vieillard corrompu », le blasphème : « Blasphémer une fois. Blasphémer deux fois. Il fallait d'abord libérer nos fantasmes par écrit » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 27). Et puisque, d'après la formule récurrente dans les romans de Ben Jelloun « la religion ne supporte pas le rire » (BEN JELLOUN, T., 1997 : 168), l'arme la plus efficace et la plus redoutable pour mettre à mort le maître consiste dans la parodie et le burlesque : « On s'amusait. On découvrait la parodie et on exigeait la complicité du ciel » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 28).

Dans cette bataille qui fait affronter les jeunes et les patriarches, Harrouda tient le drapeau en tant qu'allégorie de l'insoumission. Incarnation du péché, « sorcière », « concubine de Satan », elle servira de cible aux attaques des « justes » et des « bien-pensants » : « Harrouda fut accusée de nouveau. Les notables refusaient de croire que la perturbation naissait des desseins de leur progéniture » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 37).

Dans l'histoire du conflit entre les patriarches et les jeunes, la ville de Fès, lieu de l'errance de l'insoumise Harrouda, est un espace ambivalent.

D'un côté, avec sa médina (la plus grande et l'une des plus anciennes dans la civilisation musulmane) elle constitue un espace clos. Délimité par des murs épais, ruelles tortueuses et nombreux murs, ce monde, qui date du Haut Moyen-Âge, donne une impression d'étouffement. Le manque d'air et de liberté est représenté symboliquement par le manque d'accès à la mer (étant souvent chez Ben Jelloun un espace de liberté). « J'avais déjà deux enfants et je n'avais pas encore vu la mer ni un champ d'épis vert. En dehors de Fass, je ne pouvais soupçonner l'existence d'un autre monde » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 79) — avoue la mère du narrateur, femme voilée et « emmurée » dans l'espace fassi. De manière analogue, le premier chapitre *Fass : lecture dans le corps* s'achève par un long poème en prose *Nous n'avions pas la mer* (BEN JELLOUN, T., 1973 : 58—59) cadencé par la répétition de cette formule de sous-titre dans le corps du texte qui — peut-être — avec ce petit refrain reproduit de manière nostalgique — le déferlement des vagues.

D'un autre côté, la médina de Fès est évoquée non sans tendresse et suivant des lois transgressives d'une certaine esthétique à rebours. Ben Jelloun y introduit en effet une sorte de « poétique des égouts » : il tient à garder intacte la beauté pervertie et baudelairienne de la ville avec ses égouts en crue, ses cimetières superposés et sa chaleur épaisse. Dans cette ville, Harrouda — créature marginale et la médina, avec ses puanteurs et ses murs écorchés, ne font qu'une. Paradoxalement, la ville de Fès, centre de la culture et de l'histoire, présentée dans *L'Écrivain public* comme une « ville sans marges », permet à l'auteur, dans *Harrouda*, de chanter la marginalité et la différence. C'est pourquoi, ce roman qui se rattache à l'esthétique postmoderne et dont l'objectif premier consiste dans la réintégration des exclus, est empreint de nostalgie pour le monde ancien voué à la disparition suite à des travaux d'urbanisation qui font s'effacer la

différence entre la médina et la ville nouvelle maintenue « dans la tradition de la laideur coloniale » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 83 ; cf. KAMAL-TRENSE, N., 1998 : 42—46).

La pleine signification de cette esthétique transgressive se dévoile dans le troisième chapitre qui, placé au milieu du roman, en constitue le vrai centre de gravité : *Vendredi les cendres. Le bleu de la mort*. Explicitement clôturé par la formule « S'achève le discours de Fass » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 85), ce poème contre toute forme d'oppression et d'exclusion remplit en effet une fonction préparatoire : puisque « jusqu'à présent, il ne s'est rien passé » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 89), le discours de Fass sert finalement à exposer le thème le plus poignant — la révolte de mars '65, déclenchée par les lycéens casablancais hostiles à la réforme de l'enseignement secondaire de Youssef Bélabès (comprise par les manifestants comme une atteinte au droit à l'enseignement laïc). Organisée par les lycéens soutenus par les structures estudiantines de contestation de l'Union Nationale des Étudiants du Maroc (sous la tutelle du parti de Mehdi Ben Barca), les manifestations pacifistes du 22 mars, ont pris, le jour suivant, la forme d'un mouvement social et politique généralisé suivi d'une forte répression menée par le général Oufkir (cf. VERMEREN, P., 2006 : 42—43).

Ainsi, l'histoire de Fass aboutit à la révolte : *Harrouda*, roman qui, à travers la reconstruction de la topographie de la ville-femme génère la poétique de la révolte, met en scène un schéma symbolique à la fois identitaire / autobiographique et collectif / politique.

L'épisode de la révolte fait s'affronter les deux mondes ayant déjà été en conflit dans « le discours de Fass » : d'un côté, les bien-pensants et les patriarches qui détiennent le pouvoir et la raison en s'usurpant le langage de l'Islam, de l'autre côté ceux qui, par leur amour de la liberté, se condamnent à la marginalité : « [...] une poignée d'enfants affamés et d'oiseaux rachitiques » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 107) et à leurs côtés tout un peuple d'exclus : « [...] des hommes nus, des hommes fous, tuberculeux [...] rebelles, clochards, mendiants, porteurs d'idées perturbateurs, corps subversifs aux poings chauffés » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 91). Parmi cette foule il y a Harrouda : allégorie transgressive de l'insurrection, elle « sort d'une bouche d'égout » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 93) pour rejoindre ses semblables et plus tard — en tant que figure de leur martyr — elle se fait torturer par les hommes masqués.

Pour présenter le thème de la répression, le chapitre *Vendredi les cendres* fait alterner différents discours. Engagé politiquement et moralement, Tahar Ben Jelloun s'y sert d'une très large palette de procédés de style, manie les stratégies de parodie, de pastiche et d'ironie en donnant preuve de son talent de pamphlétaire.

D'abord, il introduit une voix propre à la propagande extrémiste qui se réclame du Coran et prétend détenir la vérité. Il s'agit des deux arrêtés signés par « L'Organisation de la Défense et de la Paix » qui invoquent Dieu au début et à la

fin et qui crient la vengeance et la haine tout en appelant au renforcement du sentiment religieux : « Priez ! Prions ! Ne vous affolez pas ! » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 91). En pastichant le discours politique intégriste, ce texte touche à l'horreur, puisqu'il présente tout un programme cruel et inhumain de l'assainissement de la vie sociale et morale envisageant entre autres, pêle-mêle, d'augmenter le nombre des prières quotidiennes, de prolonger le jeûne de Ramadan et de stériliser une partie de femmes pour étouffer le germe de la révolte !

Ce discours poignant alterne avec les paroles des enfants / oiseaux qui oscillent entre un poème élégiaque dominé par la plainte et un chant révolutionnaire : « Nous, enfants et oiseaux, conscients et responsables, amants de la terre et du soleil, donnons la parole à nos cicatrices » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 94). Pour dénoncer l'oppression, l'auteur pratique aussi une sorte de candeur cynique conforme à la logique de l'antiphrase qui se réclame de la cinglante ironie voltaïrienne : en effet, la présentation de la révolte sur un mode laudatif — « c'était une belle journée, journée de pique-nique » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 101) — pastiche la présentation de la guerre — tantôt apparemment anodine, tantôt caricaturalement pathétique et héroïque — dans le troisième chapitre *Candide* de Voltaire (cf. VOLTAIRE, 1970 : 36—39).

Soulignons pour conclure qu'*Harrouda*, récit rebelle et « hors norme », mettant en scène la figure féminine — symbole de l'insoumission, est animé d'un souffle contestataire qui a également donné naissance à la vocation littéraire de Tahar Ben Jelloun. Il s'opère ainsi dans *Harrouda*, la fusion de la ville marocaine, de la femme et du texte : l'itinéraire d'Harrouda à travers le paysage urbain reproduit la trame de l'initiation de l'auteur à l'écriture (cf. ELBAZ, R., 1996 : 79—81).

Or, par delà l'importance de la ville natale de Fès, c'est la poétique de Tanger qui inspire l'esthétique de la prose benjellounienne. Tanger, ville plurielle et ambiguë incarne tantôt les libertés, tantôt les servitudes. En délocalisant les normes et en transgressant ses propres limites, elle invite ses habitants et visiteurs à s'abandonner à leurs propres fantasmes. Ville permissive et sans interdits, elle attire la racaille de toute sorte : contrebandiers, proxénètes, dealers de drogues. Zone de péril affranchie de douane pendant les trente dernières années du Protectorat, lieu de machinations internationales adoré des espions et des traîtres, la ville de Tanger, dans sa connotation négative, « est depuis longtemps ce lieu où l'on espère perdre sa culpabilité » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 140).

Mais en même temps, Tanger offre l'asile à des artistes désireux d'y vivre leur rêve de liberté : « [...] on se donne on s'adonne au café on "se kaféise" tout en se kiffant » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 149). Avec ses cafés qui constituent « un territoire complémentaire » où « on met en vers la magie blanche » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 163), elle est un espace de la transgression par excellence, car « fumer le kif, c'est savoir se retirer de l'espace d'une grande parenthèse pour dire / tracer / tatouer la différence » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 161).

Tanger fait donc tomber les masques et autorise la parole libre et marginale : « Nous disons aujourd'hui le monde de nos fantasmes, ce champ fantastique de nos désirs, le labyrinthe de nos rêves » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 165). De cette manière, elle matérialise le rêve de l'auteur (qui ne sera pourtant jamais entièrement réalisé) de rompre avec le réel. Car — comme il explique dans *L'Écrivain public* — déjà à l'époque où la littérature devient son lieu de combat, son espace de l'activité publique, elle le séduit par sa promesse de contester le réel : « [...] écrire au lieu de vivre » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 160). C'est dans cette même prison à El Hajeb où il s'engage à défendre les opprimés qu'il découvre un livre à la fois idéal et total, en rupture d'avec le réel : c'est *Ulysse* de James Joyce, « le livre idéal dans la mesure où il est [...] inutile [...] impossible à soustraire de la littérature, ancré dans son être, en l'occurrence littéraire » (BEN JELLOUN, T., 1999, Lire).

« Plein de cette présence qui [le] trahit » (BEN JELLOUN T., 1983 : 128), l'auteur vit donc le rêve de l'écriture autoréférencielle et au-delà de tout engagement comme une situation de dédoublement et de déchirure. Sur ce point, Tanger, constituant une étape importante dans sa formation, matérialise ses propres dilemmes. Synonyme de l'irresponsabilité, ville suspendue dans son présent et qui semble se détourner de son difficile passé, Tanger porte en elle les difficultés auxquelles se trouve confrontée l'écriture benjellounienne aux prises à ses démons et fantasmes. Ce conflit entre deux visions du littéraire qui postulent d'un côté l'engagement (et le passé), de l'autre le désengagement (et le présent) est d'ailleurs partagé avec d'autres poètes de la génération de *Souffle* et notamment Nissaboury convoqué dans le texte : « [...] les enfants les oiseaux défont le texte de votre mémoire [...] le poète Nissaboury téléphone à tous les morts et leur dit taisez-vous bande de salauds » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 165—166).

Le thème de la création, assumé à travers la prose poétique dans *Harrouda*, trouve son approfondissement, sinon son exégèse, dans *L'Écrivain public*, ainsi que dans deux oeuvres de fiction à forte dimension autobiographique : *La nuit de l'Erreur*, roman publié en 1997 et *Le Dernier ami*, récit de 2004. Effets d'une série de jeux de miroirs, ces textes mettent en scène les personnages qui restent entre eux dans des relations spéculaires et qui, réalisent tous, quoique chacun à sa manière, le même parcours identitaire : s'étant arrachés à la ville de Fès, ils aspirent à retrouver leur propre espace de liberté à Tanger.

Dans *L'Écrivain public*, définir son rapport au monde passé et présent, c'est lire une histoire gravée dans le paysage urbain. Dans une large mesure, ce texte situé à mi-chemin entre un essai, un roman et un poème, reproduit les motifs déjà présents dans *Harrouda* ; la récurrence de certaines images s'y manifeste avec une force presque obsessive. Mais à la différence d'*Harrouda* qui dévoile finalement les paradoxes du paysage urbain, dans cette autobiographie littéraire, les poétiques de Fès et Tanger (excepté le dernier chapitre tout à fait déroutant)

semblent débarrassées d'ambiguïté : en effet, si le séjour à Fès est vécu comme l'expérience de claustration, le départ à Tanger offre la délivrance :

Je respirais profondément l'odeur de la mer. Une façon de m'enivrer et préparer la délivrance. Me libérer de la présence moite de Fès, de ses ruines pierreuses et de son oued qui fend la terre comme une fatalité ou un signe précurseur de la mort.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 50

Violente et douloureuse, la relation avec Fès est tellurique : « Fès m'a rempli la bouche de terre jaune et de poussière grise » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 41). Massive et oppressante avec ses murs et ses pierres contre lesquelles on se cogne la tête, ses basses ruelles et ses impasses, cette ville, qui baigne dans de la boue noire, manque d'air et de lumière.

Que de fois je me suis cogné les pieds contre des pierres plantées par terre ; que de fois ma tête a buté contre des poutres basses, contre des portes verrouillées sur un grand mystère.

BEN JELLOUN, T., 1973 : 44

Tanger, quant à elle, dominée par le vent d'Est, est éolienne avec son horizon illimité débouchant sur deux mers. Quitter Fès, c'est se débarrasser du carcan de la tradition : « [...] sortir d'un cortège pour un enterrement, sortir d'un cortège pour un mariage » ; c'est aussi refuser une mentalité trop étroite et une conception anachronique de la famille : ne plus voir une jeune femme qui, maladroitement, dans une impasse, fuit la violence conjugale ; laisser derrière soi une mère abusive (« mangeuse d'enfants »), gardienne aveugle de la tradition. Quitter Fès, c'est finalement — tout comme dans *Harrouda* — échapper à la tutelle symbolique du père pour naître en tant qu'écrivain.

La révolte symbolique contre le père liée à la naissance de l'écriture revient également dans *La Nuit de l'Erreur* : Zina — qui quitte Fès, ville « où il est naturel d'étouffer surtout quand la sensibilité est grande, quand la tête est fragile et le coeur défaillant » (BEN JELLOUN, T., 1997 : 15) pour s'unir à Tanger — « elle se confond à Tanger et Tanger se confond avec elle » (BEN JELLOUN, T., 1997 : 101) — avant de, en se métatextualisant, prendre forme d'un conte multiple, violent et pervers — personnifie l'écriture benjellounienne : ses vertiges, ses fantasmes et ses cauchemars (cf. ZDRADA-COK, M., 2008 : 349—359). Métaphore de l'écriture benjellounienne, elle en dévoile les zones d'ombres, exhibe les cauchemars et réalise les audaces, conformément à l'idée de l'auteur présentée dans *L'Écrivain public* : « En fait je suis un homme convenable. J'évacue dans l'écriture mes fantaisies et ma folie » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 129).

Ajoutons encore que, dans *L'Écrivain public* et dans *Le Dernier ami*, la ville de Tanger offre l'asile à d'autres figures marginales proches d'Harrouda et de

Zina. Ce sont des personnages rebelles qui influencent beaucoup l'itinéraire de l'« écrivain public » et d'Ali, protagoniste du *Dernier ami*, « garçon fassi » dont la jeunesse tangeroise est fortement inspirée par le vécu de l'auteur.

D'abord il y a le personnage récurrent de professeur de philosophie, présenté dans sa « variante » masculine dans le texte de 1983 et féminine dans le récit de 2004, conformément d'ailleurs au goût benjellounien pour les jeux androgynes. Athée et marxiste, il apprend à ses élèves à penser librement par le biais de la réflexion anticoloniale de Franz Fanon. Dans la version de 2004, cette intellectuelle de gauche est rejetée par les parents de ses élèves en tant que ferment de subversion et de mauvaise moralité, et cet « acte d'accusation » annonce l'épisode de la séquestration d'Ali et de son ami qui partagent les mêmes fascinations philosophiques et politiques.

Parmi les « initiateurs » il y a encore dans *L'Écrivain public* un cousin du narrateur, un marginal installé à Tanger dont l'attitude provocante et blasphématoire consiste à mettre en dérision la pratique religieuse et même le Coran. Il possède son double dans *Le Dernier ami* — Mamed, qui incarne les libertés tangeraises :

Durant le mois du Ramadan [...] Mamed insistait pour avoir une tranche de jambon et un verre de vin. Non seulement, il ne jeûnait pas mais il voulait transgresser les interdits alimentaires.

BEN JELLOUN, T., 2004 : 22

Par son insoumission, sa contestation, son sarcasme et son athéisme féroce, Mamed — personnification de Tanger — fascine Ali, tout en le choquant.

Ces personnages audacieux annoncent la libération des narrateurs qui passe par le rejet du pouvoir des patriarches et surtout par l'étouffement de la crainte générée par le sentiment religieux. Car être libre signifie surtout cesser d'avoir peur et s'accorder le droit au rire. Dans *L'Écrivain public*, la puissance salvatrice du rire qui arrache au dogmatisme est presque glorifiée :

Ils lisaient le Coran et brûlaient de l'encens. [...] Tout était parfait. J'étais sain et sauf et je pouffais de rire. [...] L'enfer promis n'existait pas. Le paradis avec ses rivières de miel et de lait non plus !

BEN JELLOUN, T., 1983 : 129

Notons à ce propos que le motif d'un rire insupportable pour les fanatiques religieux et les intégristes politiques, absolument incompatible avec les nationalismes de toute sorte constitue le leitmotiv dans toute l'écriture benjellounienne et revient notamment en 2008 dans *Sur ma Mère* (cf. BEN JELLOUN, T., 2008 : 121—122).

Nous pourrions même dire sans exagérer que, dans le cas de Tahar Ben Jelloun, c'est le rire qui a déclenché l'acte d'écrire : à l'origine, il s'agit de rire

pour mettre en question l'ordre préétabli, rire pour étouffer la voix des pères qui s'usurpent le privilège de la vérité, rire finalement pour s'autoriser le droit à la parole. C'est pourquoi, la trame de la vocation littéraire s'associe au thème du conflit des générations et à l'insoumission au père, conformément à l'explication de l'auteur : « Longtemps, je me suis opposé à lui tout simplement parce qu'il était le père » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 160).

Et pourtant, malgré toute cette rage qui s'est accumulée dans la prose benjellounienne contre le pays et ses structures tyranniques, contre sa ville natale et sa société étouffante, contre « le père marocain » finalement, il reste présent chez Tahar Ben Jelloun un profond désir de revenir à ses origines.

« Le pays me manque partout où je vais » — cette simple formule récurrente dans le dernier chapitre de *L'Écrivain public* et reprise dans *Le Dernier ami* (BEN JELLOUN, T., 2004 : 146) résume le thème classique et omniprésent dans la réflexion benjellounienne de l'amour du pays qui se fait sentir dès qu'on s'en éloigne comme si, renforcé par une situation de manque, ce sentiment nécessitait surtout une prise de distance.

Ainsi, dans le dénouement de *L'Écrivain public*, le narrateur — tout en se réconciliant avec son passé, réussit à comprendre son père et lui rend finalement hommage, dans un discours à la fois simple et grave :

Je sens que je suis en face de quelqu'un d'exceptionnel, une mémoire riche et tourmentée, une exigence dure. Je baisse les yeux, par orgueil ou par pudeur, je ne lui montre rien de mes sentiments, je tais cet amour et je m'en veux.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 158—159

Grâce à cette réconciliation, qui reste intériorisée, avec le père — « mémoire vive de la famille », le narrateur retrouve la paix tout en découvrant que s'abolit finalement l'opposition entre Fès et Tanger, comme si, dans un mouvement dialectique, les contradictions étaient dépassées :

Je monte sur une colline et j'étends mon regard. [...] Le pays se dissimule sous ces terrasses blanchies à la chaux. Le pays ou la mémoire. La terre natale et le retour. Cette colline est située en haut de la vieille montagne de Tanger ; et ce sont les terrasses de Fès que je vois. [...] Une ville s'est confondue avec une autre. Des images se sont superposées. Une même ambition m'habite : je ne confonds que ce que j'aime.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 197—198

Annoncé à la fin de *L'Écrivain public*, le thème de la levée des contradictions trouve sa suite dans *Le jour de silence à Tanger*. La dialectique de Fès et de Tanger y est présentée dans une perspective inattendue : du point de vue du père ! Il est donc logique qu'il s'en ensuive une inversion des valeurs : Fès « ville des villes, mère des cultures et du savoir-vivre » (BEN JELLOUN, T., 1994 : 36) en sort

réhabilitée contrairement à Tanger « ville de détroit où règne le vent, la paresse et l'ingratitude » qui, dévalorisée, se transforme en un lieu « asthmatique », insalubre avec surtout son vent d'Est : jadis synonyme de liberté et d'ouverture et désormais un élément perturbateur qui sème le chaos et, à force de transmettre des microbes, étouffe le vieil homme ! Au portrait valorisant de Fès s'ajoute encore un point de vue maternel présenté dans *Sur ma Mère* en 2008. Inscrit dans un constant va-et-vient entre les deux villes, le souvenir de Fès avec notamment une évocation pleine de tendresse des visites dans le mausolée de Moulay Idriss, s'avère le seul capable de consoler la mourante.

Remarquons encore que le thème du monde arabe en transformation présenté de la perspective d'un patriarce revient en 2009 dans *Au pays* — l'histoire d'un travailleur immigré retraité qui rejoint au seuil de sa vie son pays natal et se désole de le trouver changé, tout comme il se déçoit à voir ses enfants adopter des modes de vie occidentaux ! Roman d'actualité (qui fait presque coïncider le temps de l'histoire et le temps de l'écriture), *Au pays* illustre le thème du conflit des générations vécu douloureusement par le père, replié dans ses principes. Même si l'auteur n'adhère pas au point de vue de son personnage, il le focalise (en signe de respect sans doute) dans le récit qui fait alterner la première et la troisième personne.

Jour de silence à Tanger, Sur ma Mère, Au pays — qui réhabilitent la figure du père et témoignent du respect pour la vieillesse, prouvent, par la parole qu'ils accordent aux patriarces, que Tahar Ben Jelloun réalise dans sa prose la conception du livre pareil à une place publique où chacun peut venir confier son histoire à « l'écrivain public ». Comme l'explique Michel Elbaz : « L'écrivain public doit se vider pour épouser la cause de l'Autre, vivre la vie de l'Autre en quelque sorte. En fait, il vit par épousailles de toutes les vies qu'il incorpore et qu'il inscrit dans le texte social » (ELBAZ, R., 1996 : 95).

Ainsi ouvert à la pluralité des points de vue et à la polyphonie des discours, Tahar Ben Jelloun donne preuve de son respect de la différence et de la parole libre.

Rappelons en guise de conclusion que, dans l'un de ses essais, fils rebelle, « enfant terrible de Fès », l'auteur d'*Harrouda* assume finalement, sur le plan littéraire et intellectuel, le rôle du père pour prôner la tolérance et l'ouverture d'esprit. Dans un livre pour adolescents — *L'Islam expliqué aux enfants*, il mène le dialogue avec sa fille pour lui dévoiler la beauté et la sagesse de l'Islam. Sans trahir sa nature du sceptique, restant fidèle à son bagage intellectuel hérité du siècle des Lumières, il défend le dialogue des cultures, étant surtout soucieux de montrer à la génération de ses enfants le plaisir auquel on goûte dès qu'on se réconcilie avec sa culture d'origine.

Bibliographie

- BEN JELLOUN, Tahar, 1973 : *Harrouda*. Paris, Denoël.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1983 : *L'Écrivain public*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1990 : *Jour de silence à Tanger*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1997 : *La Nuit de l'Erreur*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 2002 : *L'islam expliqué aux enfants*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 2004 : *Le Dernier ami*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 2008 : *Sur ma Mère*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 2009 : *Au pays*. Paris, Seuil.
- BOUGUERRA Mohamed Ridha, BOUGUERRA Sabina, 2010 : *Histoire de la littérature du Maghreb*. Paris, Ellipses.
- ELBAZ, Robert, 1996 : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris, L'Harmattan.
- FAROUK, May, 2008 : *Tahar Ben Jelloun. Études des enjeux réflexifs dans l'oeuvre*. Paris, L'Harmattan.
- KAMAL-TRENSE, Nadia, 1998 : *Tahar Ben Jelloun. L'écrivain des villes*. Paris, L'Harmattan.
- NOIRAY, Jacques, 1996 : *Littératures francophones. I : Le Maghreb*. Paris, Belin.
- NYS-MAZURE, Colette, 2004 : *Tahar Ben Jelloun, le fou, le sage, écrivain public*. Tournai, La Renaissance du livre.
- SAIGH BOUSTA, Rachida, 1999 : *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*. Casablanca, Afrique Orient.
- VERMEREN, Pierre, 2006 : *Histoire du Maroc depuis l'indépendance*. Paris, La Découverte.
- VOLTAIRE, 1970 : *Candide*. Paris, Larousse.
- ZDRADA-COK, Magdalena, 2008 : « Tahar Ben Jelloun — romancier en quête d'une Shéhérazade contemporaine ». In : *L'art de séduire dans la littérature française*. Études rassemblées par Krystyna MODRZEJEWSKA. Opole, Uniwersytet Opolski.

Note bio-bibliographique

Magdalena Zdrada-Cok, docteur ès lettres, maître des conférences à l'Institut des Langues Romanes et de la Traduction, mène actuellement les recherches sur la littérature maghrébine d'expression française.

ANNA CZARNOWUS

University of Silesia

Girlhood, Disability, and Liminality in Barbara Gowdy's *Mister Sandman**

ABSTRACT: Barbara Gowdy's 1996 novel *Mister Sandman* centers on the mysteriously silent figure of Joan Canary, a mentally disabled child who yet does not become a spectacle of the grotesque in the mode quite standard for representations of the disabled female figures, as Rosemarie Garland Thomson noticed in her magisterial study *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. In her disability Gowdy's Joan does not constitute a metaphor of the condition of her family, either, despite the transgressions they are prone to devote themselves to. The novel offers an open-minded outlook on transgression as a means of liberating oneself from the social constraints and from the self-imposed limitations. Joan's eternal girlhood makes her a lens for the family members' tendency to transgress against the norms, which is ultimately received with affirmation. Her figure offers a valuable commentary on other texts by Gowdy, which present a discourse on the liminality of human body and on the boundaries of identity.

KEY WORDS: Barbara Gowdy, Canadian novel in English, disability, body, gender.

In their introduction to the essay collection *In Search of a Small Girl* Izabela Kowalczyk and Edyta Zierkiewicz cite Maggie Black, who points to the three categories of humans in the social world: men, women, and girls. The girls tend to remain invisible, or even disappear from the sight of both ordinary people and researchers (KOWALCZYK, I., ZIERKIEWICZ, E., 2003: 12).¹ Their invisibility may be extended onto the aural level: they are not just unseen, but also unheard, and if they do speak, no one seems to listen to their more and more weakening voice.

* With the support of the Government of Canada.

I would like to dedicate this article to the memory of Dr. Marylea MacDonald from St Thomas University, Fredericton, New Brunswick, Canada.

¹ Black asks: "So why, when it comes to the professional observation of society, are girls and girlhood almost entirely invisible?" and indicates that gender-consciousness is indispensable when analysing childhood (BLACK, M., 1993).

Girlhood appears to be merely a transitional stage before entering the world of adult women, since girls cannot yet be defined through marriage and childbearing, as women typically are (even though the women's position is lower than that of men), and the position of a misfit leads to the girl's conflict with the society (WHITE, B.A., 1985: 196). The conflict appears natural in the context of the society ignoring adolescent girls and keeping them at the stage of being "not yet" visible, if women may be visible at all. As Ruth O. Saxton claims, physicality remains all-important for a girl's self-definition, since "the girl's experience of her body, engagement in or denial of sex, her cultural value" have become crucial to our perception of girls, which finds its reflection in contemporary fiction (SAXTON, R.O., 1998: xi). Femininity generally exists as a concept characterized as a deviance from the norm instituted by masculinity, while girlhood is in turn a deviance from fully-grown womanhood. The idea of femininity as a deviance must be put on a par with the deviance of disability, as disability studies theoreticians present it. Even though "normalcy and disability are parts of the same system," as Leonard J. DAVIS writes (1995: 2), female and disabled bodies are customarily externalized in our culture in the gesture of "cast[ing] [them] as deviant or inferior," since "both are excluded from full participation in public as well as economic life" and "both are defined in opposition to a norm that is assumed to possess natural physical superiority" (GARLAND THOMSON, R., 1997: 19). Barbara Gowdy's 1995 novel *Mister Sandman* portrays the figure of Joan Canary, "the Reincarnation Baby" (*MS* 1), a girl who was dropped onto the floor directly after birth, which probably caused her mental disability, but was "reincarnated" in the sense of surviving the fall.² Joan embodies the two deviances, that of being a girl and that of being what Thomson terms "a cripple," understood as a social taxonomy stigmatizing the bearer of the label (GARLAND THOMSON, R., 1997: 8). Joan will be then doubly defined through her corporeality, while what is customarily marginalized, girlhood and disability, become central to the novel. Gowdy's novel thus calls for a thorough rethinking of the categories of girlhood and of a disfunctional body, while it simultaneously comments on transgression and its liberating potential, even though it is the healthy who transgress against the norms. The interest in transgression that the novel shows counters the one-time Canadian nationalistic queries about, as Peter Dickinson states it, what it means to be Canadian and what it means to be a man (DICKINSON, P., 1999: 17). Here the significant figure in the novel is a girl, while queerness and its ability to "reach 'across' boundaries" (DICKINSON, P., 1999: 37) appear to demonstrate that liminality is a recurrent quality of the world represented in the novel. Transgression is a phenomenon related to liminality, as transgressing often denotes being on the borderline between the "regular" and "the other". Gowdy's novel appears

² All the quotations from *Mister Sandman* will be marked as *MS* in the brackets and will come from Gowdy's text (GOWDY, B., 1996).

to be “typically Canadian” in this respect, if we insist that Canada suffers from “the borderline non-definability”, as Zuzanna Szatanik expressed it (SZATANIK, Z., 2006: 59).

Importantly, Joan’s portrait is not limited to the image of a freak, marginal to the plot and thus one of the “uncomplicated figures or exotic aliens, whose bodily configurations operate as spectacles, eliciting responses from other characters or producing rhetorical effects that depend on disability’s cultural resonance” (GARLAND THOMSON, R., 1997: 9). Perhaps, contrary to the readers’ expectations and to what Gordon and Doris think, Joan’s body does not symbolize any of her grandparents’ transgressions and faults. She is no metaphor for her family’s disruption, but rather she actively brings about its rebirth and reconsolidation. The author avoids representing the girl in a manner which would be typical for disability, “sentimental, romantic, Gothic, or grotesque” (GARLAND THOMSON, R., 1997: 9), despite the easiness of making something grotesque out of a disabled body.³ As Maria Jesús Hernández Lerena comments in the context of Gowdy’s collection of short stories, *We So Seldom Look on Love*, the grotesque “disturbs our habit of looking on the human body as a unified and coherent whole by making it appear as a construct, a version of personhood that has deliberately gone astray” (LERENA, M.J.H., 2003: 715). Still, both in the short stories in question and in *Mister Sandman* Gowdy resists the easiness of representing the disabled bodies as spectacles of corporeal fragmentation. Instead, she focuses on those characters’ subtlety of emotions and their typical human needs. Citing Lerena’s comment on *We So Seldom Look on Love*, “social standards have termed these characters disabled or unwanted in different ways, but they keep trying to have access to society’s facilities: motherhood, marriage, friendship, sex” (LERENA, M.J.H., 2003: 726). Joan is no exception to the principle that humanity characterizes even the apparently inhuman, or transhuman, figures in Gowdy’s fiction, not to mention the weird ones, such as Joan.

As a girl Joan should be an object of extensive socialization from her earliest years onwards. Even if girls tend to be invisible in contemporary societies, they are taught that scrutinizing oneself in the mirror is indispensable for the gradual construction of one’s femininity, which is a situation attributable to what Pamela S. Bromberg diagnosed as “the crippling emphasis that society places on the female image as a consumer item” (BROMBERG, P.S., 1988: 13). In *Mister Sandman* the mirror acquires the status of an object signalling Joan’s femininity, since her parents place “a three-foot-high mirror (which from then

³ The grotesque here would probably be present in its ultimate form, “the dissolution of bodies, forms, and categories”, as Frances S. Connelly writes (CONNELLY, F.S., 2003: 2). She comments that “grotesque [...] describes the aberration from ideal form or from accepted correction, to create the misshapen, ugly, exaggerated, or even formless” and it may also include “the deliberate exaggerations of caricature, [...] the unintended aberrations, accidents, and failures of the everyday world represented in realist imagery” (CONNELLY, F.S., 2003: 2).

on she always sat facing so that at least she now faced the door as well)” (MS 56) in the closet which she chose for herself as a place to stay in. The object becomes simultaneously a symbol of the social expectations towards girls and of Joan’s incapability (but perhaps also unwillingness) to realize that function. Paradoxically, she will remain a girl, both physically and mentally, forever, despite her inability to act “girlish.” Conversely, girlishness was a quality detectable in other characters even at the time she was born, starting with Doris’ “breathy little-girl voice” (MS 4) and her infantile lies, and ending with the naivety of ignorant Sonja, who was Joan’s biological mother and whose pregnancy resulted from a date rape, and the carefree pursuit of sexual pleasure by teenaged Marcy.

Joan remains outside the system that imposes beauty terror and “feminine” behaviour on women. The symbolism of mirror image becomes enhanced through another telling scene: that when Joan is “preoccupied with her reflection in the mirrored picture frame on the table beside her” (MS 78) when visiting the place of Grandma Gayler, Doris’ mother. Obviously, she appears to do that out of curiosity rather than vanity, while the latter type of behaviour is even expected of girls in contemporary culture. Joan does not even have a girlish body to boast herself of: her corporeality appears ideally transparent, almost a body without properties. Her “mother,” indeed being her grandmother, Doris, “attributed everything to the brain damage. Joan’s inability to talk it goes without saying, but also her reclusiveness, her sensitivity to light, her size, her colouring [...] you name it” (MS 1). The “unearthly” (MS 1) qualities of Joan’s appearance include the following: “She was born with those pale green eyes, and the hair on her head, when it finally grew in, was like milkweed tuft. That fine, that white. And look how tiny she was! Nobody in the family was tiny. *Nobody in the family was anything like her*, her real parents least of all. Sonja was fat, and had dark brown corkscrew hair and brown eyes. The real father was an orange-haired giant, eyes a flat creamy blue like seat-cover plastic. He had remarkably white skin, and Joan did, too, but without the freckles, pimples and hair. *Flawless, Joan was flawless. Another way of saying not like any of them* [italics mine — A.C.]” (MS 1). The newborn girl distinguishes herself from the rest of her family through her physicality, since she is everything they are not. Also in contrast to them, she remains mute, while they voice all their secrets and grievances in the room where her closet is situated. Through her muteness she negates the social expectations towards girls: that they should prattle and generally display extraordinary talents as far as language development is concerned. Still, Joan does communicate with the outside world through reproducing sounds: “When she was about eighteen months old [...] Joan was doing amazing impressions of creaking hinges, screeching tires, radio static [...] she cooed or chirped or mooed or gobbled or made some other animal sound” (MS 53). Individual family members could

even have conversations with her, as when Gordon asked: “‘Did Daddy just say something?’ [...] She’ll nod or shake her head. Or moo. Or click her tongue” (MS 118).

Joan perennially remains a girl; consequently, she does not undergo the socializing process of “girling.” Butler describes the process as that when the girl is “brought into the domain of language and kinship through the interpellation of gender” (BUTLER, J., 1993: 7). The social expectations towards girls seem particularly strident, but Joan as a disabled child is not subject to it. The medical diagnosis paradoxically allows the girl to develop her talents, since not much is expected of her in terms of mental development. Once perceived as a wonder, she begins to be viewed as somebody affected with a serious medical condition: “The nature of the damage was scar tissue, almost certainly from the fall at birth. The scar tissue was fickle. It enhanced certain abilities but interfered with others, mainly the ability to vocalize words. So although Joan could reproduce certain sounds and could understand what was said to her, she couldn’t talk and likely never would” (MS 61). Joan, who would otherwise be expected to say the right things at the right time, as all girls are, does not have to enter the domain of language, since the medical discourse referring to her condition excludes her from it. The disability frees her of the duties related to the linguistic aspect of socialization. She remains within the sphere of the maternal due to her inability to master the “masculine” language of power and control and thus become subject to the Law-of-the-Father understood in Lacanian terms. Gordon even suspected her of refusing to talk the “paternal” language: he deduced “that she was deliberately forswearing words out of an instinctive sense that it took only one to flatten you. On his bad days he wondered if her muteness wasn’t highly evolved” (MS 70). She prefers music to human language since the former remains more accessible to her; otherwise she communicates by uttering bestial, that is inhuman or transhuman, noises. Also because of that mode of communicating she remains a mystery, since other family members do not realize what she understands out of all the things she is told. In this respect *Mister Sandman* becomes another instance of Barbara Gowdy’s discourse on human body and identity. To cite Tomasz Sikora writing about *We So Seldom Look on Love*, in Gowdy’s fiction “the body is eternally unfinished, unclosed, unstable. Behind this instability of the body there lies the instability of individual identity as well as the instability of the category ‘human’ in general” (SIKORA, T., 2008: 173). Joan’s body visualizes the condition all bodies are in: the state of permanent fluctuation, the liminality of all their borders. Her body fluctuates even in the sense of being incessantly suspended between life and death, since her behaviour would otherwise be diagnosed as narcolepsia if not for the fact that, as doctors maintained, “pretending to be asleep was typical agoraphobic behaviour” (MS 76). Joan’s periodical death-in-life condition is thus ironically summarized by the narra-

tor: "Joan doesn't need to climb into a coffin to imitate a corpse" (*MS* 157). The body of the girl may therefore be seen as situated in-between life and death, with appearances of the latter condition adopted as a convenient way of avoiding interaction in the situations uncomfortable for her, such as when she is forced to leave home.

Bodies not only mirror the world around them, as Judith Butler indicates, but they also adjust themselves to it through the movement of their boundaries, which thus exposes the liminality of all corporeality: "Not only [...] [do] bodies tend to indicate a world beyond themselves, but this movement beyond their own boundaries, a movement of boundary itself, appear[s] to be quite central to what bodies 'are'" (BUTLER, J., 1993: ix). Joan's relatives do not have access to the knowledge about her actual physical or mental condition; therefore, they do not know the boundaries of her selfhood. The Canaries can at least designate specific spatial boundaries for the "baby who inspired adoration even in the blind" (*MS* 22): as a child who does not appear to need contact with the outside world she is kept in a closet of her own choice, which is made "more hospitable" by her grandparents (*MS* 56). The recurrent theme of Joan's liminality extends our discussion of human body's and human identity's instability to the question of who the child in *Mister Sandman* really is, a genius or "a cripple". Firstly thought of as a prodigy and then a child different from others, she combines those two types of identity, which is best summarized by Doris: "You can be a genius in one part of your brain and still be brain-damaged in another part" (*MS* 120). Any labelling is exposed as inadequate if one aspires to capture the identity of others. Joan, simultaneously a mentally disabled person and a genius, finds an alternative mode of self-expression when she commences to play the piano without being coached in any way. Music appears as a more innocent discourse than human speech, the latter being the mode of expression that other family members constantly abuse when they lie about their lives to one another. The term "the Reincarnation baby" that was applied to Joan from her birth onwards acquires yet another dimension when she becomes what Doris calls "Mozart reincarnated" (*MS* 81): a child prodigy unable to live fully without playing music. Furthermore, hyper-sensitive to everything and seeing the world as vibrating, she views herself as immovable: "As far as Joan can tell everything vibrates like something else. The exceptions are corpses, music and herself" (*MS* 181). At the age of fifteen she is a human "frozen in a six-year-old's body" (*MS* 228) and hence suspended between girlhood and adulthood.

Joan as a literary character materializes the Can. Lit. interest in the phenomenon of in-betweenness conceived as "exploring in-between spaces that map out a territory between the extremities of the self and the other, the sublime and the abject, the real and the virtual", to quote Justin Edwards (EDWARDS, J.D., 2005: xv). She functions as the Lacanian other (as opposed to the Other) for the rest of the characters so that they could define themselves against her and as a literary

character she calls for a re-examination of the role of the abject in our culture.⁴ The girl demonstrates instability of gender categories in the family, since it is owing to her that secrets about their sexual lives are revealed. The secrets involve homosexual (or rather: bisexual) parents posing as those who adhere to the heterosexual matrix or the nymphomaniac Marcy concealing her real life from others. Interestingly, Marcy's dream about a talking baby occurs to be prophetic: "The dream that invariably wakes [Marcy] up these nights is the talking-baby one. It's not her baby, it's not her mother's, either. If only she woke up she could remember what the baby said, then she might know who it belonged to. She's not certain but she thinks it's a girl!" (*MS* 43). The dream involves the truth about Sonja as Joan's biological mother and presages the time when the girl will "talk" to the family, transcending the limitations of her body and transgressing against the principle that children should not interfere in their parents' intimate lives. Joan will not use her own voice, but their voices recorded on a tape recorder and her transgression will occur to be liberating.

Joan Canary appears to be a more complex version of another character from Gowdy's fiction, namely, Terry from *Body and Soul*, one of the stories in *We So Seldom Look on Love*. Terry also acquires the status of a marvel at her birth, when she is born "bald and blind and with a birthmark covering most of the left side of her face" (*WSSLL* 4), and lives her life of an abandoned child, developing a tactile hyper-sensitivity that makes up for her lack of eyesight.⁵ Terry functioned on the margin of the society also because she had "fingers like antennae. She could extend her hand and sense if another person was in the room. By the air currents passing through her fingers, she could tell if somebody was breathing in her direction" (*WSSLL* 5). The unusual cognition of the reality, rendering her body luminal, since one does not know where her body finishes, allows her to experience it more fully and understand more, perhaps through sensing things rather than, as it would normally be the case, seeing them. Like Joan Canary, Terry knows some things exist even though you cannot see them; hence what you can see does not reflect the entirety of being, as the girl from *Body and Soul* realizes when she regains eyesight after surgery and gets disappointed that such things as time do not materially exist. There are also things concealed from human eyesight, Joan knows, but in order to realize them your body has to develop extra-normal skills. The quality of being "high-strung," which Joan (*MS* 55) and Terry (*WSSLL* 5) share, paradoxically allows them to adjust to the surrounding world more adequately: they are always alert to other people and their needs and fully aware of all that happens around them, in contrast to what "normal" humans see and what they

⁴ Natalie Wilson's study explores the political function of the abject in Gowdy's *Mister Sandman* and Katherine Dunn's *Geek Love* (WILSON, N., 2001: 109—121).

⁵ All the quotations from *We So Seldom Look on Love* will be marked as *WSSLL* in the brackets and will come from Gowdy's text (GOWDY, B., 1992).

choose to disregard. Their bodies demonstrate the benefits of human bodies developing extra-normal skills and thus transcending the limits of a conventionally perceived “human.” Justin Edwards maintains that in all Gowdy’s fiction human body undergoes changes; its boundaries are extended in order to form a unique vessel for each identity:

For writers such as [...] Barbara Gowdy [...] anatomy is not necessarily substantial with destiny — the body as an accessory of presence, raw material to fashion and redefine, and a site that can merge with other forms of animal life or technological advancement [...] the body often signals a troubling disturbance in sensory registers, for the corporeal is a variable geometric medium of an identity that remains revocable.

EDWARDS, J.D., 2005: 152

Terry develops insect-like touch, whereas in the more realistic *Mister Sandman* Joan’s natural skills for memorizing confessions of the others become enhanced by the technological device of a tape recorder. A trivial device becomes a perfected version of human memory, which otherwise tends to distort recollections in accordance with the expectations of the one who remembers. Thus an objective voice is constructed, making up for Joan’s speechlessness. A disabled child comes up with the creative idea of composing music out of the voices of those she listens to and of her own voice, present only in the humming: “She doesn’t have to listen to the tapes to know that on all of them, in the background, is the sound of herself humming to the hum of the tape recorder. So if her humming stands for Mister Sandman, voices of all her darlings will be in the music!” (MS 189). Joan, as a disabled character, overturns the meaning of the categories belonging to what Rosemarie Garland Thomson calls “the disability system,” which “functions to preserve and validate such privileged designations as beautiful, healthy, normal, fit, competent, intelligent” (GARLAND THOMSON, R., 2004: 77).

The literal closet usually occupied by the girl may be interpreted as a metaphorical representation of the closeted life that Doris and Gordon, repressed homosexuals, lead. Thus the girl’s life in confinement replicates the pattern designated by her adoptive parents’ concealed sexuality. Furthermore, if she is mute, so are they, since they do not tell each other anything significant about their lives. Keeping silent about one’s real needs and character seems for the Canaries the only strategy for smooth but superficial family interactions. The strategy of keeping mute about one’s true identity is transferred from the parents, ignorant of each other’s sexual orientation, to the two daughters: Sonja, a rape victim, and Marcia, obsessed with sex already in her teenage years, but carefully concealing the fixation. Doris and Gordon commit their transgressions in secret, while the latter character even blames himself for Joan’s disability, when he reflects: “Jesus, what if she’s slow because he’s queer?” (MS 119). Nev-

ertheless, the secrecy about transgressions occurs to be disruptive to the family unity, but the transgressions themselves do not seem to break that unity. The two homosexuals transcend the limitations imposed on them by the morality system of the society they live in. Transgression denotes for them a trip beyond the limitations and beyond the stifling rules of “respectable behaviour” hailed in the Canada of the late 1950s and the early 1960s, a trip which allows them to regain real understanding of their own identity and of who the others are. Able-bodied Doris and Gordon rebel against the norm, here of compulsory heterosexuality. Disability, elsewhere conducive to rebellion against the concept of “normalcy,” does not breed dissent.⁶ It is the healthy who rebel against the social norms. Peter Dickinson indicates that in Can. Lit. the resistance to the norms (in his study those of “a heteronormative nationalism”) does not have to come from those who are expected to break them (DICKINSON, P., 1999: 5). Whether Joan and Gordon are heterosexual or homosexual (they define themselves as both) does not matter as much as their dissent against the social norms does. Through their transgressions they visibly rebel against what Katherine Monk defined as the following: “We [Canadians — A.C.] are a sexually closeted culture” (MONK, K., 2001: 164). The closeting means for Monk that all sex in Canadian culture is presented as “weird” (as she emphasizes even in the title of her study, *Weird Sex and Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena*). Consequently, any desire, be it heterosexual or homosexual, is treated in Canadian culture with a degree of uneasiness, which films illustrate so well. Furthermore, she demonstrates that homosexual desire expresses this Canadian uneasiness about sexuality best. The closeting of (homosexual) desire is perhaps most fully expressed in *Mister Sandman* by Doris, who reveals to Gordon that she “kept it [her homosexuality] under wraps [...] and there were a lot of dry years there before [she] took the plunge” (MS 262).

Doris and Gordon’s transgressions against the heterosexual matrix demonstrate the fluidity of gender categories (since, despite their queerness, the couple does not cease to love each other) and the liminality of all gender behaviour. Do the two adults cross the borders of acceptable behaviour because they enter other erotic relationships, or do they do it because they are not truthful towards each other? Also their relationship, based on (platonic) love despite the homosexual transgressions on both sides, demonstrates that the in-betweenness is not just a quality characterizing Joan as a character, but also other characters in this novel, since they are constantly suspended between their expected social roles and their desired identities. Dickinson observes that in-betweenness and the interest in it may be a quality of all post-national, postcolonial, and postmodernist

⁶ Kat, a character from Margaret Gowdy’s story “Hairball” (ATWOOD, M., 1991), develops a hairball which, as Sally Chivers insists, “drives her character to rebel against the norm, against the containment within constructing narratives available to women” (CHIVERS, S., 2006: 395).

Canadian fiction (DICKINSON, P., 1999: 37), which would make *Mister Sandman* an instance of this type of writing. Joan's presence only appears to be a lens for the transgressions within her family and the liminality of gender identities in it.

Despite her disability and the menial social position characterizing girls, Joan is capable of reincarnating the family structure distorted by the lies all of them fabricate about themselves. She records the family members' confessions, treating the words as a jigsaw puzzle. Like most artists she creates in solitude: "she sits in virtual darkness and tracks through the tapes. Listening, stopping, rewinding, listening, stopping. Since she wears earphones and has made it clear that the tapes are her private property, nobody could swear on the Bible as to what they contain, but even Marcia takes it for granted that it must be Joan playing the piano" (MS 205). Seen only as an amateur artist reproducing the work of genuine creators such as Mozart, Joan invents a music of her own, which will combine individual histories of the ones she loves into a single tune of sincere confession and the one expressing regret that they lied to the others about their real identities. Joan's role for the family unity becomes confirmed when Gordon realizes that the silent girl was not a therapeutic instrument for them, but that she rather treated other family members as instruments:

"We were her instrument," Gordon says quietly. This he truly believes and is in awe of.

"We were her *audience*," Marcia says.

MS 260

Joan played on their voices as if they were her orchestra and then made them her audience when she made them listen to the original work, the "music" hailing understanding and truthfulness in the family relationships. The girl, however, does not condemn the Canaries for their transgressions: she accepts her family members as they are and thus affirms family love, regardless of individual differences.

Still, should Joan join Gowdy's "unfinished bodies and minds" from *We So Seldom Look on Love*, as Lerena calls them (LERENA, M.J.H., 2003: 715)? Terry and Julie, the characters from *Body and Soul*, were, according to Lerena, "unfinished in body" since the former was blind and her face deformed with a birthmark, while the latter was "unfinished in mind" in her mental retardation. Yet the brain-damaged Joan simultaneously belongs to both of the categories in her speechlessness and eternal girlishness, and to neither of them since she is the only member of the Canary family complete in her development. Both her body and mind are at peace, in contrast with the bodies of the rest tormented by uncontrollable desire and thus not harmonized with their souls. Joan lives her life the way she desires to live it, while other family members get entangled in the social expectations and in what they think their duties are. Due to her passion of storing the memories of others, she is capable of constructing the collective

memory of the entire family, bringing them together again after the long period of psychological dispersion. Her body, complemented by the tape recorder that becomes an almost inseparable part of her, becomes a symbolic site of family history. The Canaries, united in their love for Joan, agree that what she recorded demonstrates who they really are: her work amalgamates their individual histories in order to form a collective one, diversified as it is. Disability signals transcendence, while the “normal” characters only transgress against the social norms of the times they live in, but have no access to the transcendence.

Again the aural is foregrounded instead of the specular sphere, more usual in the cultural texts about “freakery.” Joan’s performance is not a visual spectacle, but a musical one. Thus she stands in contrast to the “freak show” for the readers that the bodies from *We So Seldom Look on Love* participate in, or to those characters who, like the four-legged titular figure of *Sylvie*, choose to become a part of the side show, as it is a place where their differences find affirmation instead of ridicule. Joan’s disabled body seems to form the centre of the family life in the end, while her aural performance teaches a lesson to other Canaries: that there is more to their family life than meets the eye. Till that moment her message simply remains unintelligible to them, but now it reveals its purifying quality. At the early stage of her life Joan was judged by her physicality; at the end of the novel she reveals her maturity and wisdom, since she is granted a voice of her own at last. Her perennial girlhood ceases to be a quality which might exclude her from life: the unfortunate fall at birth, which led to her disability, endowed her with a more complete existence.

Affirmation of the family bonds finds its fullest expression at the stage when Joan becomes a real “Reincarnation baby”: she nearly dies, but miraculously regains life and becomes even more central to the emotional dynamics of the Canaries’ mutual relations. Thus again she straddles the borders between life and death. Her final “reincarnation” confirms that of the entire family. The reincarnation is not merely a euphemism for “disabled,” as initially Sonja thought (“If Joan was either brain-damaged or reincarnated, Sonja preferred reincarnated”) (*MS* 1). Joan’s perennial girlhood finds its affirmation despite, or perhaps especially due to, the visible difference that she embodies. Her body, abjected from the social world because of her superficially conceived maladjustment, integrates the family and restores order in it once the uncontrollable, transgressive desires that reign their own bodies are realized by them. Transgression thus becomes an attempt of the body to go beyond the crippling effects of the socialization and consequently to be able to find inner peace. The dissolution of family bonds is suspended and the emotional links between the people reintegrated.

Bibliography

- ATWOOD, Margaret, 1991: "Hairball". *Wilderness Tips*. New York, Bantam Books: 41—62.
- BLACK, Maggie, 1993: "Girls and Girlhood". *New Internationalist*. Vol. 240. Available HTTP: <<http://www.newint.org/issue240/keynote.htm>> (accessed 20 March 2008).
- BROMBERG, Pamela S., 1988: "The Two Faces of the Mirror in *The Edible Woman* and *Lady Oracle*". In: VANSPECKEN, Kathryn, CASTRO, Jan Garden, eds: *Margaret Atwood Vision and Forms*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press: 12—23.
- BUTLER, Judith, 1993: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York and London, Routledge.
- CHIVERS, Sally, 2006: "Margaret Atwood and the Critical Limits of Embodiment". In: MOSS, John, KOZAKEVICH, Tobi, eds: *Margaret Atwood: The Open Eye*. Ottawa, University of Ottawa Press: 385—396.
- CONNELLY, Frances S., 2003: "Introduction". In: CONNELLY Frances S., CHILDS, Elizabeth C., eds: *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge, Cambridge University Press: 1—19.
- DICKINSON, Peter, 1999: *Here is Queer: Nationalisms, Sexualities, and the Literatures of Canada*. Toronto, Buffalo and London, University of Toronto Press.
- EDWARDS, Justin D., 2005: *Gothic Canada: Reading the Spectre of a National Literature*. Edmonton, Alberta, University of Alberta Press.
- GARLAND THOMSON, Rosemarie, 1997: *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York, Columbia University Press.
- GARLAND THOMSON, Rosemarie, 2004: "Integrating Disability: Transforming Feminist Theory". In: SMITH, Bonnie G., HUTCHINSON, Beth, eds: *Gendering Disability*. New Jersey and London, Rutgers University Press: 73—103.
- GOWDY, Barbara, 1992: *We So Seldom Look on Love*. Toronto, Harper Perennial Canada.
- GOWDY, Barbara, 1996: *Mister Sandman*. South Royalton, Vermont, Steerforth Press.
- KOWALCZYK, Izabela, ZIERKIEWICZ, Edyta, 2003: "W poszukiwaniu małej dziewczynki". In: KOWALCZYK, Izabela, ZIERKIEWICZ, Edyta, eds: *W poszukiwaniu małej dziewczynki* [In Search of a Small Girl]. Poznań, Konsola: 11—22.
- LERENA, María J.H., 2003: "'The business of invoking humanity': Barbara Gowdy and the Fiction Gone (A)stray". *University of Toronto Quarterly*, Vol. 72, No 3: 715—735.
- MONK, Katherine, 2001: *Weird Sex and Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena*. Vancouver, Raincoast Books.
- SAXTON, Ruth O., 1998: *The Girl: Constructions of the Girl in Contemporary Fiction by Women*. New York, St Martin's Press.
- SIKORA, Tomasz, 2008: "'Meat On Display': (In)Humanity and Corporeality in Barbara Gowdy's Gothic Stories". In: DURCZAK, Joanna, ed.: *Canadian Ghosts, Hopes, and Values*. Lublin, Uniwersytet Marii Skłodowskiej-Curie: 171—181.
- SZATANIK, Zuzanna, 2006: "Crisis House: Metaphors of Queer Depression". In: FERENS, Dominika, BASIUK, Tomasz, SIKORA, Tomasz, eds: *Out Here: Local and International Perspectives in Queer Studies*. Newcastle, Cambridge Scholars Press: 56—67.
- WHITE, Barbara A., 1985: *Growing Up Female: Adolescent Girlhood in American Fiction*. Westport, Connecticut and London, Greenwood Press.
- WILSON, Natalie, 2001: "Butler's Corporeal Politics: Matters of Politicized Abjection". *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, Vol. 6, No 1—2: 109—121.

Bio-bibliographical note

Anna Czarnowus is an Assistant Professor at the Department of Philology at the University of Silesia, Katowice (Poland). She teaches in the English and French program in the Institute of Romanic Languages and Translation Studies. She is a lecturer of English literature, literary theory, and British and American culture and history. She has recently published the book version of her doctoral dissertation, *Inscription on the Body: Monstrous Children in Middle English Literature* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009).

ZUZANNA SZATANIK

University of Silesia

Transgressive Shame / Transgressing Shame Reflections on Lorna Crozier's Poetic Revision of the Christian Myth of the Fall

ABSTRACT: The general aim of this paper is to analyse the ways in which the concept of “transgression” loses its negative connotations in queer and feminist interpretations of the Biblical narrative of the Original Sin. In the course of this analysis, “transgression” ceases to be the indication of evil and sin, and starts to represent the possibility of transformation, redefinition, and rebellion. The theoretical part of the article focuses on the feminist reading of the Biblical Creation Myth and ponders the meaning of shame experienced by Adam and Eve in the aftermath of their sin. It also indicates the parallels between the concepts of “shame” and “queerness,” which comparison, in turn, allows for a redefinition of the notion of “transgression.” The subsequent part of the text constitutes an interpretation of Lorna Crozier’s poem titled “Original Sin.” In her revision Crozier subverts the binary logic of the Garden by means of evoking the character of Lilith as well as Aristophanes’ myth of the origins of human kind. The purpose of the proposed reading is to show that through *queering* the Biblical story, Crozier de-shames the Biblical Eve, and undermines the Biblical depiction of her sin. The last part of the paper focuses on an analysis of Crozier’s poem “What I Gave You Truly” in which Eve’s confession becomes the narrative of transgression.

KEY WORDS: Transgression, shame, feminist theory, queer theory, Lorna Crozier.

The concept of transgression, as construed within the dominant Judeo-Christian metanarrative, is an exponent of the more general conceptualization of the mechanisms of power, central to the symbolic system, constructing — and organizing — the order of the Western world. More specifically, however, despite its seemingly neutral etymology, the term in question seems to have been functioning predominantly as a rather unequivocal value judgment: for centuries, it has solely referred to acts of defiance with respect to accepted norms, which, in the Christian narratives, translates into the God-given Law. As such, transgression

becomes a term shedding light upon the *modus operandi* of the Judeo-Christian normativity: that, which is transgressive is both sinful and evil because it questions the “unquestionable” order, and thus imperils the stability of the structures of power. The menace of transgression, therefore, needs to be counteracted. In the Judeo-Christian, patriarchal, phallogocentric tradition, the term itself has become laden with negative connotations and thus became a part of a larger “failsafe mechanism,” invoking “preemptive measures” of shame and anxiety.

The above notwithstanding, it seems clear that the development of feminist thought, and more recently — *queer* theory, has opened up new vistas upon the matter. Feminist and queer revisions of the inherited language appear to have paved the way for a discourse in which “transgression” — the key-word efficiently locking the padlock of the (Western) world-wide cell in which the would-be, or actual, perpetrators of subversion would be “preventively” held for centuries lest they be tempted to stray from the path of righteousness — loses its negative edge. In poststructural readings of the foundational metanarratives of the Western culture, “transgression” ceases to be the indication of evil and sin, and, conversely, begins to represent the possibility of transformation, redefinition, and rebellion. This paper seeks to demonstrate this change on the basis of an interpretation of two poems by Lorna Crozier: “Original Sin” and “What I Gave You Truly,” which, offering a poetic re-reading of the traditional (canonical) exegesis of the Judeo-Christian myth of Origin, *epitomize* the transgression. As such, they invite an interpretation rooted in the revisionary discourse of contemporary feminist and queer studies, which provides the methodological framework for the ensuing, tripartite, argument.

“What is it that you have done?” (Gen. 3: 13) A Theoretical Introduction

It is common knowledge that the Biblical narrative of the Original Sin and the Fall of Adam and Eve is, cardinally, the story of an archetypal transgression — the first people break the one law devised for them by God and eat from the Tree of Knowledge. Within the Garden of Eden, transgressions are not to be tolerated: such acts question God’s order — the archetypal Law-of-the-Father — which is hierarchical, patriarchal, heteronormative, and, significantly, established by and in language. In fact, in the stories of creation presented in both Genesis and the Gospel according to John, it is language that is a “precondition of identity” (GILMORE, L., 1994: 165).

Within such logocentric theology — formed by the “acts of dividing and knowing through opposition” (GILMORE, L., 1994: 165) — Woman is created as

other than Man. It is, in fact, the “man’s lack, his insufficiency unto himself revealed by his need for a helpmeet [that] generates the necessity for woman” (GILMORE, L., 1994: 167). Eve, therefore — in Leigh Gilmore’s words — is to be unavoidably associated with both *the lack* and *the wound*: “When the name / thing ‘helpmeet’ is discovered to be lacking, God performs the first surgery and extracts a rib from Man to serve as a foundation for a rather peculiar birthing fable that links woman with wound” (GILMORE, L., 1994: 167). Through this act of violence, God creates the *Wo-Man* who stands in a “metonymic relation to Man” and is secondary to him, “morally weaker [...] and [...] thus falls prey to the forces of corruption” (GILMORE, L., 1994: 170). As such, she cannot use the power of language but, conversely, falls victim to it:

The first three chapters [of Genesis] establish naming as the significant and signifying action and make clear Eve’s place in this order. She names nothing, creates nothing. Perhaps in this narrative we could say that Eve was the first to experience the relationship between signifier and signified as arbitrary. Her transgression (which should primarily be understood as the desire for knowledge, the desire to know what God knows), which results in the exile from the garden, initiates only a more formal exile than the one she already lives. Her exclusion from language carries tremendous consequences, and this first revolution of the dispossessed (she does not own her name, hence, her self) concludes God’s experiment in the garden. When God first speaks directly to Woman, it is as a judge, and the first trial is initiated: “What is it that you have done?” (Gen. 3: 13).

GILMORE, L., 1994: 170

Importantly, the first sentence that Eve directs to God in response to his question is, in fact, an act of confession — “The serpent beguiled me, and I did eat” (Gen. 3: 13) — which is traditionally understood to be “an injunction to render into language what is often culturally unspeakable” (BERNSTEIN, S.D., 1997: 17) or shameful. Its purpose is to transcend the (shameful) experience through redemption granted by an authority. The presence of the authority — God being its ultimate representation — is, therefore, necessary in this discursive ritual. As such — in Michel Foucault’s words — confession “unfolds within a power relationship” (FOUCAULT, M., 1998: 61).¹ A confessant bares himself / herself in front

¹ In Foucault’s phrasing: “The confession is a ritual of discourse in which the speaking subject is also the subject of the statement; it is also the ritual that unfolds within a power relationship, for one does not confess without the presence (or virtual presence) of a partner who is not simply the interlocutor but the authority that requires the confession, prescribes and appreciates it, and intervenes in order to judge, punish, forgive, console, and reconcile; a ritual in which the truth is corroborated by the obstacles and resistances it has had to surmount in order to be formulated; and finally, a ritual in which the expression alone, independently of its external consequences, produces intrinsic modifications in the person who articulates it: it exonerates, redeems, and purifies him; it unburdens him of his wrongs, liberates him, and promises him salvation” (FOUCAULT, M., 1998: 61–62).

of the confessor who is, at the same time, the sole bearer / barer of the truth, and “enjoys interpretive privilege” (BERNSTEIN, S.D., 1997: 17). The experience of verbalizing the unspeakable unburdens the confessant of shame only if it is “authorized” by the confessor.

The position of Eve as a “confessee” is particularly problematic, as she is not only construed as secondary and marginalized, but is also “silenced in the construction of [the] story of transgression” (BERNSTEIN, S.D., 1997: 23). In Bernstein’s reading, in fact, confession only reinforces power relations and, consequently, the only “subject that confession affirms is implicitly gendered masculine and heterosexualized male” (BERNSTEIN, S.D., 1997: 21).² It is, therefore, Man whom the act of “telling things” empowers, and it is Man who — in the binary world of patriarchy — is assigned to the dominant position of the confessor.

The patriarchal character of the Biblical order is further manifest in the fact that even though both Adam and Eve are disciplined by God, it is Eve who is believed to carry the blame for their loss of innocence. It is Eve, too, whose body is a locus of punishment devised by God. The fifth chapter of Genesis, therefore, in Gilmore’s reading, is the story of another creation: one of the female body as “the site of labor and pain” (GILMORE, L., 1994: 170—171).³ Clearly, the new reality of an exile forces Woman to further subordination: “God [...] predicts the future of heterosexuality with the constituents of desire and childbearing and prescribes the female role in it” (GILMORE, L., 1994: 171).

Importantly, even before the actual punishment is pronounced by God, the disobedience of Adam and Eve results in the sinners’ sudden awareness of their nakedness, concurrent with the mind-altering experience of shame.⁴ In Sally R. Munt’s phrasing, “Shame is fundamental to the originary myth of Judeo-Christian societies, as Adam and Eve were shamefully expelled from Eden to discover their fallen humanity, in the world” (MUNT, S.R., 2008: 80). In fact, the Original Sin can be read not only as a transgression *on* God’s law, but also as a shame-induced transgression *into* a new corporeality. Such a sudden shift is experienced as an immediate, unexpected transfer from a familiar, stable reality to a slippery maze, where

² Bernstein supports her reading of confession by referring to Sigmund Freud’s theory. In Freud’s terms, catharsis is granted by the very fact of “telling things” which “discharges tension so that excitation gains an outlet. In this way even the act of telling things begins to resemble a sexual act based on male norms” (BERNSTEIN, S.D., 1997: 22—23).

³ God tells Eve: “I will greatly multiply your grief and your suffering in pregnancy and the pangs of childbearing; with spasms and distress you shall bring forth children; yet your desire and craving shall be for your husband, and he shall rule over you” (Gen. 3: 16).

⁴ “Then the eyes of both were opened, and they knew that they were naked; and they sewed fig leaves together and made themselves aprons” (Gen. 3: 7).

[this] unexpectedness is more than suddenness in time; it is also the astonishment at seeing different parts of ourselves, conscious and unconscious, acknowledged and unacknowledged, suddenly coming together, and coming together with aspects of the world we have not recognized. Patterns of events (inner and outer) of which we are not conscious come unexpectedly into relation with those of which we are aware.

LYND, H.M., 1958: 34

The world they are *shamed into* takes Adam and Eve by an unpleasant surprise: merged in confusion and incongruity, they wish to hide from the new reality. The disappearance/invisibility they long for is, however, unattainable, as in this “divisive, shame-ridden consciousness” (FERNIE, E., 2002: 32) they fell into, Adam and Eve are not only separate, but they become “his naked body and her naked body” (JACOBY, M., 1994: 19), the conspicuous objects of desire, and manifestations of difference. In other words, in the Biblical Creation Myth, shame is presented as a negative experience, a prelude to mortality and a foretaste of future pain.

However, shame can be construed as “transgressive” also in the sense that it subverts limits, and boundaries imposed on the self. In other words, even though shame is a very common affect — felt in the aftermath of a trespass, revealed in the form of a blush — its most intriguing aspect is, admittedly, its profound impact on one’s identity. Accordingly, the affect

has [...] recently come to be recognised as the “most poignant experience of the self by the self”(KAUFMAN, G., 1996: 16) which separates us from “both ourselves and others” (KAUFMAN, G., 1996: 17). The feeling of shame is one of a foundational hesitation — since it subverts all the certainty one has about oneself and about one’s relationships with others — and an antithetic one, too, as it makes one feel both invisible and exposed, exorbitantly aware of being ashamed and desperate to disappear or hide. A moment of shame — this disquieting overexposure of blush — exhorts one to look down or to close one’s eyes because shame operates like a magnifying lens through which one sees one’s distorted and (terrifyingly) exposed self-image [...].

SZATANIK, Z., 2007: 91

Therefore, shame is not about “what I *did*”; rather, in the words of Jean-Paul Sartre, shame is about “what I *am*. Shame, therefore, realizes an intimate relation of myself to myself. Through shame, I have discovered an aspect of *my being*” (SARTRE, J.-P., 1996: 301—302). Such a discovery necessarily forces one to try to redefine oneself, or to *get oneself together* again.

The transformative potential of the emotion has become the subject of analyses in the field of queer studies. The queer readings of the affect, proposed by Eve Kosofsky Sedgwick and Sally R. Munt, often emphasize the subversiveness

of both, shame and queerness, and therefore interpret the categories as parallel.⁵ The very definitions of the term “queer” make this analogy plausible, as rather than signifying a specific form of desire, “queer” is often theorized as an anti-category which “represents the possibility of blurring and/or exploding categories” (NEWMAN, Z., 2001: 132). “Queer” — in Zoë Newman’s terms — is

transgressive, rude-positive, non-accommodationist, risky. Queer is anti-assimilationist, defiant, “in your face,” aggressive, unapologetic celebration of difference [...] The potential of queer seems to be that we do not come together around an assumption of sameness, but around the critique of “the normal.” [...] What is brought to the fore by “queer” is how much stasis is required for the development and survival of identity — any identity.

NEWMAN, Z., 2001: 132

Correspondingly, in *Queer Sex Habits (Oh, no! I mean)* Kosofsky Sedgwick builds her understanding of “queer” upon the etymology of the term:

the word “queer” [...] itself means “across” — it comes from the Indo-European root *twerkw*, which also yields the German *quer* (“transverse”), Latin *torquere* (“to twist”), English *athwart*.

KOSOFSKY SEDGWICK, E., 1995

Similarly to shame, therefore, queerness is “permeable, multifarious [and transformative]” (ALLAN, J., 2001: 144).

In her recent publication titled *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Kosofsky Sedgwick expressly correlates “queerness” and “shame” (both of which, as she observes, are performative⁶ in nature). In her reading, the principal characteristic of shame is that it “makes identity” (KOSOFSKY SEDGWICK, E., 2003: 36):

In fact, shame and identity remain in a very dynamic relation to one another, at once deconstituting and foundational, because shame is both peculiarly contagious and peculiarly individuating. [...] In the developmental process, shame is now often considered the affect that most defines the space wherein a sense of self will develop [...]. Which I take to mean, not at all that this place where identity is most securely attached to essences, but rather that is the place where the *question* of identity arises most originally and most relationally.

KOSOFSKY SEDGWICK, E., 2003: 36—37

⁵ At the same time, however, their interest in shame psychology often stems from the fact that non-normative sexualities are construed as particularly shameful within the heteronormative Western culture.

⁶ “Performativity [...] carries the double meaning of ‘dramatic’ and ‘non-referential.’ [...] Performative [therefore] carries the authority of two quite different discourses, that of theater on the one hand, and of speech act theory and deconstruction on the other” (KOSOFSKY SEDGWICK, E., 2003: 7).

When analyzed as “queer,” shame is re-defined, and thus it loses the status of a well-grounded punishment: it becomes *what can transform identity* (and not necessarily in a “sinful” way). “Shame” and “queer” remain in an active relation with each other, thanks to which they are “available for the work of metamorphosis, reframing, refiguration, [and] *transfiguration* [...]” (KOSOFSKY SEDGWICK, E., 2003: 63).

Like queer studies, feminist theory has by and large focused on questioning and subverting the binary logic of the Western thought. In literature, this has frequently taken the form of re-telling the foundational patriarchal narratives. Lorna Crozier, a Canadian poet and feminist, in her collection titled *Apocrypha of Light*, re-visions numerous Biblical stories, including the Creation Myth. Her poem titled “Original Sin” queers up and perverts the Biblical account of the Sin and the Fall, by means of introducing the *third* character into the story of the first couple.

“Of Adam’s First Wife, Lilith, It Is Told”⁷ Transgressions in / of “Original Sin”

The traces of Lilith have been markedly wiped away. Erased from the Biblical translations, Lilith found her place in the Rabbinic midrash, and was created in the course of the interpretation of the following Biblical verse: “[...] male and female he created them” (Gen. 1: 27)⁸. In the midrashic reading, the original human was a hermaphrodite composed of Adam *and* Lilith. Such interpretation corresponds to the pre-Christian myth of the origin of the human nature, introduced by Aristophanes in Plato’s *Symposium*. The Adam / Lilith whole can be read, therefore, as the representative of the “third sex:” “[the] single combination, comprising both male and female” (PLATO, 2000: 33). However, for the reason that “this posture made locomotion difficult, and conversation awkward” God “divided the androgyne and gave each half a new rear” (GRAVES, R., 1964: 69).

The partition generated the story of Lilith as the archetype of the Evil Woman: separated from Adam, she did not try to return to the state of the original oneness, but — on the contrary — she refused to make due love to him, which

⁷ Dante Gabriel ROSSETTI “Lilith”. Available HTTP: <http://lilitu.com/lilith/lilipoem.html> (accessed 1 February 2010).

⁸ The oldest reference to Lilith, however, appears in the Ancient Sumarian story of Gilgamesh. The earliest form of the legend of Lilith, on the other hand, comes from the anonymous midrashic work titled *The Alphabet of Ben Sira*, written between 7th and 11th century.

left Adam longing for a new wife. Lilith, in turn, relegated to the textual realm of Jewish folklore and fantasy, was described as the queen of demons and the prototypical “whore.” Moreover, her rebelliousness formed the grounds for the differentiation between the motherly Eve, and the murderous Lilith (for instance, while Eve would have procreative sex with Adam and gave birth to his children, Lilith would drink blood of human infants).

In Dante Gabriel Rossetti’s reading of the myth of Lilith, she is the one who — having taken the shape of the snake — seduced Eve, thus bringing about the Fall. The present readings of the figure of the first woman, however, often reveal her feminist potential.⁹ Manifestly, Lilith invites readings, in which she is construed as the first rebel against the patriarchal power, the first victim of this power, and the first “feminist” threat.

In Crozier’s “Original Sin,” Lilith — the third, the queer — disturbs the (structured, binary, heterosexual) reality of the Garden. The poem redefines the nature of the Original Sin and, at the same time, it locates the origins of the humankind in Aristophanes’ myth. Concurrently, the poem creates Eve anew — freeing her from the burden of sin and shame — and allows Lilith (who in the Bible signifies only absence) to tell her own story.

“Original Sin” is composed of two parts — “The First Woman” and “The Fall of Eve.” The first part — narrated by Lilith — portrays the genesis of the human race derived from Aristophanes’ speech. In Crozier’s Lilith’s story, however, the original person is not a hermaphrodite, but a perfect female form:

We were mothers giving birth
to each other, or we were sisters,
our home the night’s vast womb.
We orbited inside its silky
Black cocoon. [...]
I felt her grow beside me, her spirit curve
against my bones like cream inside a spoon.
We were one creature then,
four-legged, perhaps a fawn
whose hooves had not grown hard,
a calf so strange we would be kept
inside a jar.

CROZIER, L., 2002: 20

Lilith’s description of the four-legged, queer creature bears a striking resemblance to Aristophanes’ portrayal of the original human as “a complete whole,

⁹ See: DAME, Enid, RIVLIN, Lilly, WENKART, Henny, WOLF, Naomi, 1998: *Which Lilith? Feminist Writers Re-Create the World’s First Woman*. Lanham, Jason Aronson; or HURWITZ, Siegmund, JACOBSON, Gela, 1992: *Lilith: The First Eve: Historical and Psychological Aspects of the Dark Feminine*.

spherical, with back and ribs forming a circle [who] had four hands, four legs, and two faces, identical in every way, on a circular neck” (PLATO, 2000: 33). Aristophanes’ ingenious woman — analogous to Lilith / Eve whole — was perfectly complete, self-sufficient and “remarkable for [her] strength and vigour” (PLATO, 2000: 33). Both in this pre-Christian myth and in the Biblical one, it is the first humans’ shameless ambition that brings about gods’ / God’s punishment. Having “tried to make a way up to heaven, to attack the gods” (PLATO, 2000: 33), Aristophanes’ original humans are cut into severed halves and thus rendered powerless. From then on, “each half [has gone] round looking for its other half,” longing to “restore [themselves] to [their] true human form” (PLATO, 2000: 35). This is why, as Aristophanes suggests, people are naturally inclined to love. Daughters of the earth,¹⁰ Lilith and Eve are driven by their earthly desire to “[wind] around each other” again (CROZIER, L., 2002: 21).

Although perfectly complete as one, in the Garden of Eden, Lilith and Eve are destined to be disunited: inevitably, they will be split into the first and the second wife of Adam. In Crozier’s poem God is the master of numbers and labels; since there is no name for the “double brightness” (CROZIER, L., 2002: 21), Lilith and Eve have to be separated, which is why Lilith is marked:

My hand reached out
and to prove I was the first
the angels tied it with a strong red string
the origin of scarlet as a curse.

CROZIER, L., 2002: 20

Through this signifying act, Lilith becomes other-than-Eve, although she “[clings] to the womb / with [her] nails and teeth” (CROZIER, L., 2002: 21). Lilith is *signed* first, and then *sins*: her refusal to leave the state of harmony and *jouissance*¹¹ is punished (“[She], not Eve, brought pain into into the birthing room” (CROZIER, L., 2002: 21)). The Original Sin, in other words, is Lilith’s refusal to be separated from Eve. In the next stanza, Lilith confesses that she sinned again:

[...] I wouldn’t lie placid
as a hooked and fatty fish under Adam,

¹⁰ “The reason for having three sexes [...] was this: the male was originally the offspring of the sun, the female of the earth, and the one which was half-and-half was the offspring of the moon [...]” (PLATO, 2000: 33).

¹¹ The term *jouissance*, in the understanding of Jacques Lacan, signifies a specific, pre-Symbolic women’s pleasure. In Lacan’s words: “[there] is a *jouissance*, [...] a *jouissance* of the body which is [...] beyond the phallus. [...] There is a *jouissance* proper to her, to this ‘her’ which does not exist and signifies nothing. There is a *jouissance* proper to her and of which she herself perhaps knows nothing, except that she feels it — that much she does know. She knows it, of course when it happens” (LACAN, J., 1995: 64).

my wings pinned back. For punishment
 God banished me and turned my sister into bone,
 honed away everything she'd been
 when we lay together among stars

CROZIER, L., 2002: 20

The second woman is, therefore, punished for the lapse of the first one (which institutes the hereditary nature of the Original Sin), and is turned into Adam's rib, so that she could be forever at his side.

Transformed into Adam's complement, Eve loses the memory of the past, but walks to the edge of the Garden, led by the unconscious desire of "poetry and silence" (CROZIER, L., 2002: 22). It is in the liminal space, between the Garden and the Wasteland that Lilith inhabits, that Lilith and Eve briefly find each other. During the encounter described in the second part of the poem it is Eve's body that *remembers* the feeling — or *feels* the memory — of the perfectly sensual union with the other woman:

Beside the hawthorn hedge, the forbidden
 tart on my tongue, I said *Lilith*
 though I didn't remember
 what it meant, then I said *Beloved*
 and something like a breath lifted
 the hair on the back of my neck.

CROZIER, L., 2002: 23

Like in the Biblical story of the Fall, in Crozier's poem it is also the taste of the forbidden that leads to the knowledge of the body as erotic and sexual (while God, enraged "[roars] through the leaves" (CROZIER, L., 2002: 22)). And like in the Biblical myth, such knowledge marks Eve's Fall from amnesic innocence to the painful awareness of the lost unity:

My own arms rose and I know
 the way you know your own sorrow
 on this earth, once I was that dear,
 that close to her,
 once I too could fly.

CROZIER, L., 2002: 23

Through the introduction of Lilith to the Garden of Eden, Crozier *queers* the Biblical Creation Myth, which, as I will shortly demonstrate, is in itself the strategy of de-shaming Eve. At the same time, Crozier *de-shames the queer*, by means of referring to the Ancient Greek text. According to Aristophanes, "the name of [...] desire and pursuit of completeness is Eros, or love" (PLATO, 2000: 37). Such love does not distinguish between "good desire" and "evil desire": the

pursuit of wholeness — irrespective of whether one may originally have been the child of the sun, the earth, or the moon — is both natural and *good*. The myth presents the genesis of homosexuality in a way which renders its character natural or, indeed, defines homosexuality as *superior* to heterosexuality:

[Women] who are part of an original woman pay very little attention to men. Their interest is found in women; lesbians are found in this class. And those who are part of a male pursue what is male. As boys, because they are slices of the male, they are fond of men, and enjoy going to bed with men and embracing them. These are the best of the boys and young men, since they are by nature the most manly. Some people call them immoral — quite wrongly. It is not immorality, but boldness, courage and manliness, since they take pleasure in what is like themselves.

PLATO, 2000: 36

In Aristophanes' myth, homosexuality (male homosexuality in particular) is, therefore, construed as “normal,” or, in fact, elevated. It seems, however, that the aim of Crozier's poem is not to sublimate homosexuality, but rather to oppose the binary logic of the Garden, founded upon the hierarchical distinction between Man and Woman. The poem contests (patriarchal) dualizations by means of inserting the third element in between the proper two. Owing to the *queerification* of the Biblical myth, Eve is freed from shame, for “shame” loses the magnitude of a life sentence, and acquires the transgressive/ transformative potential.

To conclude, “Original Sin” *queers* the Biblical Creation Myth in a variety of ways. Firstly, it draws upon the pre-Christian past, and thus undermines the Biblical *truths* — particularly those concerning the nature of Woman and the heteronormativity of the Garden of Eden. Secondly, the poem contrasts meaningful creation with the pre-symbolic state of the perfect unity. Previous to the first act of divine signification — the “transfusion of the living body into language” (OLIVER K., 1997: xvi) — Lilith and Eve find themselves in the semiotic space of the body.

It was Julia Kristeva who, in her *Revolution in Poetic Language*, famously distinguished between the symbolic and the semiotic elements present in the process of signification — the former referring to all that which is “proper,” “grammatical,” “structured,” “meaningful,” “masculine,” while the latter refers to “bodily drives,” “tones,” “rhythms,” “the pre-meaningful,” “the maternal” and “the subversive.” In this pre-linguistic state, Eve and Lilith are, accordingly,

[...] mothers giving birth
to each other, or [...] sisters,
[their] home the night's vast womb.

CROZIER, L., 2002: 22

At the same time, Crozier's portrait of this "maternal" pair is evidently eroticised; for instance, in the last stanza of "The First Woman" Lilith complains that Eve has forgotten

[their] one smell
 As [they] wound around each other,
 [Eve's] fingers in [Lilith's] mouth, [Lilith's] hand
 Holding [Eve's] heartbeat.

CROZIER, L., 2002: 22

Kristeva's "Motherhood According to Giovanni Bellini" offers a vision of motherhood particularly congruous with Crozier's portrayal of the pre-linguistic, homoerotic womb, as it links maternity with homoerotic desire:

By giving birth, Woman enters into contact with her mother; she becomes, she is her own mother; they are the same continuity differentiating itself. She thus actualizes the homosexual facet of motherhood, through which a woman is simultaneously closer to her instinctual memory, more open to her own psychosis, and consequently, more negatory of the social, symbolic bond.

KRISTEVA, J., 1997: 303

The homosexual bond between two women is, however, only temporary: for Woman, the image of the Mother is, necessarily, "paradise lost" (KRISTEVA, J., 1997: 304). The story of Lilith and Eve, however, finishes at the point of Eve's awakening, and therefore, the consequences of the subversion of God's law remain unclear. Rather, as "narratives of transgression present descriptions of domination that might be starting points for questioning the rhetoric and structure of power" (BERNSTEIN, S.D., 1997: 32), this subversion remains there as a promise of a change. The poem, in other words, *uncloses* the concepts of transgression and shame against the way in which they structure the Judeo-Christian discourses.

"Moments and Margins" Transgressiveness of Eve's Confession

"What I Gave You Truly" is a poetic monologue of the Biblical Eve, which announces a new *truth* about the Original Sin. The poem, in other words, is Eve's confession: no longer a figure in someone else's story, she narrates her own testimony. Since, however — as it was indicated in the introductory part — Eve's *relation* with language is dubious, her blasphemous *relation* of what happened in the Garden of Eden is even more so. Consequently, the purpose of this section is

to examine if, and under which conditions, confession can become the narrative territory of compensation and shame-less freedom for Crozier's Eve.

In "What I Gave You Truly" time is sorted into "before" and "after," and space is divided by the "bramble bush" into two (opposite) sides: in-side and out-side. The Garden — conventionally orderly, organised and regulated — is a private territory, a *center* which is harmonious and aesthetically enjoyable for its Master/Gardener, and from which Eve — imperfect and immoral¹² — is excluded. She is sentenced to margins and, as such, she speaks

[...] from the other side
of the bramble bush, the side where nothing
grows but wheels and cogs and the loneliness
of exile on this earth

CROZIER, L., 2002: 39

Moreover, Eve is deprived of her own voice and uses one that she borrows from "thorns," "wire," "crow" and "rain," although *before* she was

A softness longed for
at the end of the day, its vesper song,
mothering the weary

CROZIER, L., 2002: 39

Apparently, through the Fall — this divisive event — Eve lost her *mother-tongue* and her motherly/virginal qualities as such, and became a model temptress, punished and condemned to exile and loneliness. Although, however, she recognizes the sweetness of "before" and the bitterness of "after," the feelings of shame, guilt and responsibility for the Fall are absent from her speech: what she says she "gave man / without a lie and truly [...]" (CROZIER, L., 2002: 39), is merely an apple: "Gravenstein, Spartan, Golden Delicious" (CROZIER, L., 2002: 39). The act of offering the fruit to Adam and enticing him to "*Eat this*" triggers the conversion into a new reality which, however, contrary to the Biblical account, appears to be faultless and shame-less:

Eat this, I say, and your eyes open
as mine did then, all things innocent, unused,
my new man naked before me.
Remember that.
I give you the apple and you see
your lover for the first time, this wonder
repeated in the flesh

CROZIER, L., 2002: 39

¹² In fact, the words "integrity" and "morality" are etymologically linked. The root of "integrity" (Latin *Integritas*) implicates not only "wholeness" but also "honor," "honesty" and "virtue."

The new reality that Eve transports Adam to is evidently sexualized; indeed, the tasting from the Tree of Knowledge can be interpreted as the first sexual act, or the first realisation of sexual desire.¹³ That is why, according to Stephen Pattison, it is “[since] the incident of Adam and Eve in the Garden of Eden [that] sexuality and the body have been seen as particularly sensitive sites of shame [...]” (PATTISON, S., 2002: 267). The lyrical I of Crozier’s poem, however, is not the authoritarian *seer*: the unexpected nakedness she witnesses is unworldly and incorrupt. Eve’s confession, in other words, locates shame “somewhere else” — shame is instituted upon her instead of being *naturally* rooted in Eve’s apparent lewdness. In Ewan Fernie’s phrasing, in the Judeo-Christian discourse the “basis of female shame is unchastity or a reputation for unchastity” (FERNIE, E., 2001: 84). In the feminist discourse, conversely, Eve is neither promiscuous nor ashamed. Her confession appears to be, therefore, a form of resistance against the dominant story which creates the definition of Woman. The purpose of Eve’s speech is, seemingly, to give a blasphemous testimony of what happened in the Garden of Eden (“without a lie and truly”), the testimony which “[contends] to challenge the sovereignty of male (that is, objective, distant, abstract) [...] discourse” (BERNSTEIN, S.D., 1997: 31). Eve voices what is “culturally unspeakable,” namely, her innocence. As it is Man, however, who is the designated confessor (i.e. both a listener and a potential redeemer), the question arises whether such a pronouncement *makes sense*.

As suggested in the introductory part of my paper, for numerous feminist writers — such as Sarah Kofman, Mary Daly and Sandra Lee Bartky — confession is the act in which Woman is “forced to replicate [her] disenfranchised social status” (BERNSTEIN, S.D., 1997: 36). Empowering Man solely and requiring the redemption by patriarchal authority, confession cannot serve as a means of resistance against the patriarchal power. Eve’s blasphemous confession, therefore, can be read as the narrative of transgression which is *meaningful* only in the sense that it is a “transformative activity” (BERNSTEIN, S.D., 1997: 34) and “a mode of going through the change” (FELMAN, S., LAUB, D., 1992: 15).¹⁴

The subversive and transformative nature of Eve’s confession reveals itself in the lyrical I’s contesting the notions of truth and objectivity. Crozier’s Eve urges the confessor to “Remember *that*” — to recognize a story which is different from the traditional “this.” Such an idea evidently questions the concept

¹³ In Hebrew the word „know” — *yada* — is a euphemism for sexual intercourse (ECKER, R.L., 1995). Also, in psychoanalytical terms, “the desire to know is [always] constructed from sexual desire and curiosity” (BROOKS, P., 1993: 5).

¹⁴ Felman and Laub distinguish between “confession” and “testimony” and define the former as mute, silent, secret and reductive. Testimony, on the other hand, is — in Felman and Laub’s phrasing — active, open and unconscious. For the sake of coherence — and for the reason that I do not use Felman and Laub’s theory as an interpretative tool — I do not make the distinction between “confession” and “testimony,” and continue to use the former term.

of memory as the faithful inscription of objective facts. Every memory — and every confession — is necessarily imperfect, as it is necessarily incomplete. Such incompleteness, in Bernstein's reading, "allows space for divergent accounts, for competing perspectives" (BERNSTEIN, S.D., 1997: 37). At the same time, in confession "emerge varying vested interests in defining the transgressor, the transgressed, and the transgressive" (BERNSTEIN, S.D., 1997: 37). Confession, therefore, is an indefinite discursive territory of action and change, where linear truths are fractured by "moments and margins" (BERNSTEIN, S.D., 1997: 38).

The interchange and indefiniteness are evidently detectable in Crozier's poem; on the one hand, Eve belongs to the reality which is neatly arranged into "before" and "after," in-side and out-side, action and reaction, cause and effect. Apparently, she confesses the truth which subverts the dominant, Biblical account of the Original Sin. Apparently, she claims herself innocent, is a transgressor, a defendant and a subject of defence. On the other hand, however, another testimony slips in between the lines of Eve's monologue. Eve tells the story of the past, Man, and the apple, and, at the same time, she tells the story of the present, the "you" and the apple:

I give you the apple and you see
 your lover for the first time [...]
Eat this, chew more sweetness before the bitter seeds,
 the hard star at the core. I am speaking
 in the voice of crow, the voice of rain. Stark naked
 I am out here in the large and lovely dark,
 the taste of you, the taste of apple in my mouth.

CROZIER, L., 2002: 39

In Eve's confession, "Remember *that*" contends against "Eat *this*"; the justice-seeking victim matches a tantalizing seductress who nibbles "you" while her speech opens itself, invites and entices, over and over again like a siren song. The *truth* Eve tells is elusive and amorphous, as Eve is inscribed into the continuous process of seducing and falling, opening and being misunderstood, and it is another *truth* she tells. Eve's monologue cunningly engages "you" in the game in which "you" discover "you" are being seduced, and what seduces "you" is not the *truth* "you" finally learn from the *real* Eve, but the ancestral and textual *Eat this*. "What I Gave You Truly," as suggested earlier, questions the very concept of the "truth," instead of replacing one "fact" with another.

To sum up, Eve in Crozier's poem becomes a "linguistic" subject which is, however, ambivalent (as, concurrently, she is the object of another story) and transformative. Her shame is transcended not through redemption granted by an authority, but through the subversion of the very concept of the authority, as well as the notions of truth, memory and identity. Eve's monologue, therefore,

becomes an “experimental site” and, simultaneously, Eve’s sin and shame turn open to transposition.

Conclusion

In her *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism*, Mary Daly compares the well-known fairy-tale titled “Snow White” — in which a beautiful princess seemingly dies having eaten a poisonous apple — to the poisonous fruit. In Daly’s words, “the child who is fed tales such as *Snow White* is not told that the tale itself is a poisonous apple, and the wicked Queen (her mother/teacher), having herself been drugged by the same deadly diet throughout her lifetime (death-time), is unaware of her venomous part in the patriarchal plot” (DALY, M., 1978: 44). To borrow Mary Daly’s analogy, the Biblical Creation Myth can be interpreted as the forbidden fruit, consummation of which leads directly to the experience of shame. Myths — in Daly’s phrasing — are said to “open up depths of reality otherwise closed to us. [What] is not usually suggested [however, is] that they close off depths of reality which would otherwise be open to us” (DALY, M., 1978: 44). While participation in patriarchal reality requires the constant repetition of “mythical models to *reactualize* them continuously” (DALY, M., 1978: 45), *transforming* this reality depends upon the metamorphosis of its mythic narratives. The purpose of my interpretations was, accordingly, to point out the transformative qualities of Crozier’s poems, as it is my belief that Crozier “[a-mazes] tales that are phallic” (DALY, M., 1978: 47) and by doing so advocates the redefinition of “shame” and “transgression” into open and subversive categories.

Bibliography

- ALLAN, James, 2001: “Imagining an Intercultural Nation: A Moment in Canadian Queer Cinema”. In: GOLDIE, Terry, ed.: *In a Queer Country: Gay and Lesbian Studies in the Canadian Context*. Vancouver, Arsenal Pulp Press: 142—156.
- BERNSTEIN, Susan David, 1997: *Confessional Subject: Relations of Gender and Power in Victorian Literature and Culture*. Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press.
- BROOKS, Peter, 1993: *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- BUTLER, Judith, 1999: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London, Routledge.

- CROZIER Lorna, 2002: "Original Sin". In: *Apocrypha of Light*. Toronto, McClelland & Stewart: 20—22.
- CROZIER, Lorna, 2002: "What I Gave You Truly." In: *Apocrypha of Light*. Toronto, McClelland and Stewart: 39.
- DALY, Mary, 1978: *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism*. Boston, Beacon Press.
- ECKER, Ronald L., 1995: *And Adam Knew Eve: A Dictionary of Sex in the Bible*. Available HTTP: <http://whobrad.com/and.htm> (accessed 22 June 2003).
- FELMAN, Shoshana, LAUB, Dori, 1992: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychology and History*. London, Routledge.
- FERNIE, Ewan, 2002: *Shame in Shakespeare*. London, Routledge.
- FOUCAULT, Michel, 1998: *The Will to Knowledge. The History of Sexuality*. Vol. 1. Robert Hurley trans. London, Penguin Books.
- GILMORE, Leigh, 1994: *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- GRAVES, Robert, PATHAI, Raphael, 1964: *Hebrew Myths*. New York, Doubleday.
- JACOBY, Mario, 1994: *Shame and the Origins of Self-Esteem*. London, Routledge.
- KAUFMAN, Gershen, 1996: *The Psychology of Shame. Theory and Treatment of Shame-Based Syndromes*. New York, Springer Publishing Company.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, 1995: "Queer Sex Habits (Oh, no! I mean)". Available HTTP: <http://duke.edu/~sedgwic/WRITING/HABITS.htm> (accessed 9 August 2004).
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, 2003: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham and London, Duke University Press.
- KRISTEVA, Julia, 1997: "Motherhood According to Giovanni Bellini", excerpted from: *Desire in Language*. In: OLIVER, Kelly, ed.: *The Portable Kristeva*. New York, Columbia University Press.
- LACAN, Jacques, 1995: *Le Seminaire livre XX*. Lisa JARDINE trans. Quoted in: JARDINE, Lisa, 1990: "The Politics of Impenetrability". In: BRENNAN, Teresa, ed.: *Between Feminism and Psychoanalysis*. London, Routledge.
- LYND, Helen Merrel, 1958: *On Shame and the Search for Identity*. New York, Harcourt, Brace and Company.
- MUNT, Sally R., 2008: *Queer Attachments. The Cultural Politics of Shame*. Hampshire, Ashgate Publishing Limited.
- NEWMAN, Zoë, 2001: "The Bisexuality Wars: The Perils of Identity and Marginality". In: GOLDIE, Terry, ed.: *In a Queer Country: Gay and Lesbian Studies in the Canadian Context*. Vancouver, Arsenal Pulp Press.
- OLIVER, Kelly, 1997: "Introduction". In: *The Portable Kristeva*. New York, Columbia University Press.
- PATTISON, Stephen, 2000: *Shame: Theory, Therapy, Theology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- PLATO, 2000: *Symposium and Phaedrus*. Tom GRIFFITH trans. London, Everyman's Library.
- ROSSETTI, Dante Gabriel: "Eden's Bower". Available HTTP: <http://geocities.com/mahtecatpoc/edens.html> (accessed 16 June 2004).
- ROSSETTI, Dante Gabriel: "Lilith." Available HTTP: <http://lilitu.com/lilith/lilpoem.html> (accessed 1 February 2010).
- SARTRE, Jean-Paul, 1996: *Being and Nothingness*. Hazel E. BARNES trans. New York, Washington Square Press.
- SZATANIK, Zuzanna, 2007: "Womans's Shame and Feminine Conception". In: *Open Letter. A Canadian Journal of Writing and Theory*. No 3. Ontario, CA, Ontario Arts Council: 91—100.
- The King James Study Bible*, 1981. The United States of America, Thomas Nelson Publishers.

Bio-bibliographical note

Zuzanna Szatanik is an Assistant Professor at the University of Silesia, Katowice (Poland). In 2005 she received a PhD from the University of Silesia. Her research interests include Canadian literature, American literature, minority literatures, gender studies, shame psychology and children's literature. She taught courses on the history of American literature, interpretation of literature, and literary theory. Her book on Lorna Crozier is Forthcoming.

EWA ŚMILEK

Universidad de Silesia

La desviación en la poesía de Leopoldo María Panero

ABSTRACT: Leopoldo María Panero is a modern Spanish poet and a member of the *Novísimos* group. Critics have often labeled him insane, transgressive and cursed. His mental illness, schizophrenia, makes him one of the most controversial Spanish poets and grants him a unique vision of reality. Culture and society generate and develop rules, limits and prohibitions which every member of a given society is obligated to obey. In Panero's writing morality is likened to a constraint which the poet transgresses. This article concentrates on one of the most important issues in Panero's writing, namely, transgressive sexuality (with its socially unacceptable forms, such as incest or necrophilia). What is more, by using the most significant ideas of Georges Bataille, Sigmund Freud or Antoni Kępiński, this paper ponders on whether madness is enough to justify going beyond the social and cultural norms of morality.

KEY WORDS: Leopoldo María Panero, modern Spanish poetry, sexuality, schizophrenia, transgression.

Leopoldo María Panero es denominado por los críticos “el último poeta transgresor” (MEMBA, J., 2005). Ese autor madrileño, nacido en 1948, fue reconocido por primera vez como un poeta valioso gracias a la antología publicada en 1970 por José María Castellet: *Nueve novísimos poetas españoles*. Sin embargo, en poco tiempo, ya después de la publicación de su segundo libro, *Así se fundó Carnaby Street*, Panero se separó del grupo de poetas presentados por Castellet, entre los cuales la mayoría es conocida por su apego a las normas poéticas tradicionales. Desde entonces, la creación de Panero empieza a sufrir muchos cambios, tanto en el contenido como en la forma, enfrentándose cada vez más al orden cultural y social, por lo que adquiere un carácter transgresivo: “escrita a espaldas del sistema”,

[...] se hace precisamente quebrando página a página, libro a libro, lo creado, el sistema estético, las convenciones, la idea de lo literario. O dicho de otro

modo, esta obra, una escritura de la transgresión, *crea*, dice no ya lo que se viene entendiendo por literatura, sino qué es lo que pueda llegar a ser tenido por literario, siendo así toda una auténtica exploración.

BLESA, T., 2001: 8

En los poemas de Panero, la transgresión se hace visible ante todo en el lenguaje. El autor usa palabras o signos que intentan ridiculizar “«el buen gusto», es decir, [lo que] el orden social dicta e impone” (BLESA, T., 2001: 12). Es frecuente el uso del léxico vulgar con connotaciones sexuales como, por ejemplo, *heces*, *eyacular*, *puerir*, *orinar*, *ano* o *pene*. Esa violencia lingüística, chocante en un discurso poético, es una expresión soez a través de la cual el autor acentúa su falta de respeto a cualesquiera normas, incluidas las literarias. En uno de sus poemas confiesa: “[...] en mis manos acojo los excrementos / formando con ellos poemas” (en BLESA, T., 2001: 11).

En el plano del contenido, una de las manifestaciones de la transgresión en la poesía de Leopoldo María Panero la constituye el motivo de una gradual degradación del ser humano. Lo introduce Panero en el poema “El loco”, publicado en *Last River Together*, de 1980:

He vivido entre los arrabales, pareciendo
un mono, he vivido en la alcantarilla
transportando las heces,
he vivido dos años en el Pueblo de las Moscas
y aprendido a nutrirme de lo que suelto. [...]

en BLESA, T., 2001: 224

Excluido de la comunidad (tal vez a causa de la enfermedad mental, tesis que tendrá su justificación en el título del poema), habitando así las afueras de la humanidad, el sujeto lírico reduce a sí mismo a la categoría de un animal sumergido en la suciedad creada por la sociedad. No obstante, ésa no es la última fase de su autohumillación: en “Ma mère”, del poemario *Narciso en el acorde último de las flautas*¹ (1979), el “yo” contempla la muerte, casi la descomposición, de su propio cerebro.

Yo contemplaba, caído
mi cerebro
aplastado, pasto de serpientes, a
vena de las águilas,
pasto de serpientes

¹ Según los críticos es el poemario más controvertido de Leopoldo María Panero. Sin duda, todas las polémicas que surgen en torno a él, contribuyen al crecimiento del interés por el poeta por parte del público lector. Sin duda, *Narciso en el acorde último de las flautas*, es “uno de los libros de amor más arrebatadores y extraños jamás escritos” (CASADO, F.J., 2006).

yo contemplaba mi cerebro para siempre aplastado [...]
Vi digo
mi cerebro en el suelo licuándose, como un excremento
para las moscas. Y mi espíritu convertido en teatro
vacío, del que todo pensamiento ha desertado [...]
Porque los hombres no hablan, me dije,
a los ciegos que manchaban
de heces y sangre sus zapatos al pisar mi cerebro.

en BLESA, T., 2001: 157

Lo que es muy típico de la poesía de Leopoldo María Panero, el poeta parece disfrutar con la descripción escatológica de la descomposición de sus órganos. El sujeto lírico observa la disolución de su propia esencia, su mente, su pensamiento; describe la corrosión de aquello que hace de él un “homo normalis”. Su cerebro, aquello por lo que crea y piensa, en fin, aquello por lo que vive, ya no existe, ya no le sirve para nada; el sujeto lírico ya no es hombre y tampoco es animal. Lo más repugnante, sin embargo, llega al final del poema, cuando delante de nuestros ojos aparece un chaval que profana el cerebro aplastado del “yo” poético al orinarlo: “Y al momento / de pensar eso, un niño / orinó sobre la masa derretida [...]” (en BLESA, T., 2001: 159).

Leopoldo María Panero en su creación degrada no solamente al ser humano, su cuerpo y su psique, sino que pisotea también todos los tabús vigentes en la sociedad actual. Ello será otra manifestación del carácter transgresivo de su poesía, ya que los tabús hay que considerarlos en términos de una prohibición que nos impone la sociedad a través de la cultura; una prohibición que, en opinión de Georges BATAILLE (2002: 67), “hace posible un mundo sosegado y razonable, pero, en su principio, es a la vez un estremecimiento que no se impone a la inteligencia, sino a la *sensibilidad*”.

Sin duda, uno de los temas-tabús es el sexo. Hoy en día, como dice Anthony GIDDENS (2002: 223), “no hay cultura en la que comportamientos sexuales tengan carácter abierto y se realicen ante los ojos de los demás”². El sociólogo británico (2002: 223—224) opina que “la sexualidad se hacía [con el tiempo] un fenómeno cada vez más lascivo y como tal prohibido”³.

Es interesante que uno de los motivos principales de la creación poética de Leopoldo María Panero sea el amor. Sin embargo, ese concepto, que para la mayoría de los individuos pertenece a la esfera sacra, Panero, al contrario de lo que mantiene Anthony Giddens, lo reduce a lo profano: la sexualidad y el cuerpo, descritos sin rodeos. En su poema “Necrofilia (prosa)”, el sujeto lírico expone un nuevo punto de vista sobre las relaciones amorosas:

² Traducción es nuestra.

³ Traducción es nuestra.

El acto del amor es lo más parecido
a un asesinato.
En la cama, en su terror gozoso, se trata de borrar
el alma del que está,
hombre o mujer,
debajo.

Por eso no miramos.
Eyacular es ensuciar el cuerpo
y penetrar es humillar con la
verga la
erección de otro yo.
Borrar o ser borrados, tanto da, pero
en un instante, *irse*
dejarlo
una vez más
entre tus labios.

en BLESÁ, T., 2001: 244

El amor, tal y como lo comprende el “yo”, es un acto sexual privado de cualquiera de las emociones. Equivale a la suciedad, al semen y a la humillación; se lo compara con un asesinato tan repugnante que hasta el mismo asesino lo comete con los ojos cerrados⁴.

La poesía de Leopoldo María Panero avergüenza al lector, le obliga a entrar en un mundo lleno de violento actos sexuales, en el mundo en el que “el bosque sacrílego en donde / los falos caminan erguidos como hombres, / imitando a los árboles” (“El pájaro”, en BLESÁ, T., 2001: 224), se convierte en metáfora del amor. A nosotros, los lectores, nos gustaría cerrar los ojos al ver escenas como las descritas, entre otros, en el poema “Un cadavre chante”: “A quién daré mi semen, y / cuándo / beberé otra vez en vaso la cerveza de tu menstruado / que gotea como el tormento en mi cabeza [...]” (en BLESÁ, T., 2001: 191—193). Son esas escenas, lo embrutecido y bestial, lo que nos hace rechazar indeliberadamente la creación de Panero, sin darse cuenta de que no es una expresión explícita sino justamente “la prohibición [lo que] sanciona negativamente el paso «entre» lo humano y el animal, pero en eso conserva la fuerza de ese paso, no conserva la fuerza de «lo animal», sino la fuerza aniquiladora de lo humano” (ROJAS, S., p. 6).

El poeta madrileño representa en su creación “todo un catálogo de amores que se extralimitan” (BLESÁ, T., 2001: 12). Es probablemente el primer poeta español que habla de tales “aberraciones como la coprofagia, la necrofilia, la pedofilia, el incesto, etc.” (CARRIÓN, E., 2006).

Un análisis minucioso de la poesía de Panero nos lleva a la conclusión de que una de las palabras con más gusto utilizadas por el poeta al hablar de algo

⁴ La misma idea aparece también en el poema “Diario de un seductor”, publicado en *El que no ve* (1980). Ver T. BLESÁ (2001: 243).

primera vez en público en 1983 en el Ateneo en Madrid. Llama la atención el hecho de que en el “Proyecto de un beso” se repita el verso “te mataré mañana cuando la luna salga”, lo que nos hace asociar este poema con uno ya analizado, “Necrofilia (prosa)”. Una vez más Panero insiste en que hay una relación muy estrecha entre *amar, hacer el amor y matar* (las comparaciones del instrumento del crimen con el falo, la muerte con el beso o con la eyaculación de la madre)⁶. Lo que es más, al final del poema, el sujeto lírico nos revela su deseo oculto: el de acostarse en la tumba de la madre asesinada, la cual se convertirá en su lecho siempre cuando se despierte en él un deseo del sexo. La ansia del sujeto lírico de copular con el cadáver de la mujer que le dio la vida es una representación perfecta de la visión de Georges Bataille del erotismo según la cual “el sentido último del erotismo es la muerte” (ARAÚJO, K., 1999: 11).

Como señala Francisco Javier CASADO (2006), en la poesía de Leopoldo María Panero la muerte es la “única amante perfecta”: en su creación se juntan “Eros y Tánatos: dos cabezas del mismo dragón abocadas a incendiarse mutuamente”⁷. Lo chocante es que Panero no trata esa unión en términos metafóricos, sino literalmente, describiendo relaciones sexuales entre vivos y muertos. Necrofilia, “perversión sexual de quien trate de obtener el placer erótico con cadáveres” (según el *Diccionario de la Lengua Española de la RAE*), algo impensable en nuestra cultura, en los poemas del creador madrileño es un tema constante, a no decir natural. Un buen ejemplo es “Descort”:

Así fue —es— nuestro amor
erección sobre ruinas, botella verde en el solar vacío
que contiene a Dios, semen
sobre un cadáver. [...]
Semen sobre el cadáver. Que lo fecunde. Que crezca
en él la flor y a yedra lo cubra. Que crezca
de él la raza nueva. [...]
Semen sobre el cadáver: que no sólo lo mojen
las lágrimas, las húmedas, las no demasiado
dolorosas. Y que hable, sí, la crueldad para saber
lo que calla. Cuando los muertos nos impidan
la cópula: ellos también tienen

⁶ La obsesión por la muerte de su madre fue muy fuerte durante algunos años, y cuando ésta murió, el 30 de octubre de 1990, Panero no podía superar el miedo de estar solo. En una de las cartas a su hermano menor le escribió: “Querido hermano Michi: Yo a mi madre no sólo no quería matarla, sino que pretendía curarle el cáncer primero y luego resucitarla, con el boca a boca [...]. A mi madre la quería mucho, y ella lo sabía” (en FERNÁNDEZ, B., 1999: 319).

⁷ Además de Casado, a esa idea hace referencias también Ernesto Carrión en su artículo “Leopoldo María Panero y la muerte del sujeto en el mapa de la lírica contemporánea”. El motivo de la unión de Eros y Tánatos está presente ante todo en dos poemarios de Panero: *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979) y *Papá, dame la mano que tengo miedo* (2007).

su lugar allí, en nuestro lecho. Y nosotros
somos oscuros como ellos y estamos muertos como los
niños.

en BLESÁ, T., 2001: 163—165

Aunque ello parezca imposible, incluso al hablar de actos necrófilos, Panero sabe transgredir todos los límites, si es que éstos existen. Veamos un ejemplo:

La Madre reprendió al niño, y dijo
qué haces que no velas el cadáver
y él puso su boca en aquel falo, y
sorbíó lentamente como de un alimento
porque el muerto ese era el incienso
que purificaba los
sabios hedores del teatro, su
turbia agonía de modo que al crepúsculo la madre repetía
de golpe despertando del sueño Hijo mío ve y mira
al fondo para saber si duerme o si nos piensa [...]
dile, que hemos vivido mucho
y tropezamos ya con los muebles, y el alma está
podrida, y huele [...]
y el hijo sorbía de aquel ano abierto.

en BLESÁ, T., 2001: 229—230

La imagen de una madre que obliga a su hijo a velar el cadáver de, probablemente, su padre, presentada en dos primeros versos del poema, tranquiliza al lector: el texto parece hacer referencias a una tradición funeral existente en muchas culturas. Sin embargo, los siguientes versos, tan inesperados, nos dejan boquiabiertos: el poeta va mucho más allá de presentar “la experiencia del amor [como] experiencia de la muerte” (JOVÉ, J., 1986: 74); esta vez el protagonista del acto necrófilo se convierte a un niño. El muchacho se nutre de los órganos sexuales de su padre-difunto.

Llegados a este punto, nos parece obvio que ya a nadie le extraña el hecho de que a Leopoldo María Panero los críticos literarios lo sitúen entre los poetas transgresores. No cabe duda, las coordenadas esenciales de su poesía son, utilizando las palabras de Salvador GARCÍA (2008):

[...] escritura desde la muerte, sadomasoquismo, blasfemias al por mayor, homosexualidad, repudio a las instituciones, prácticas sexuales “obscenas”, guiños sardónicos a la malevolencia, a lo grotesco; trasgresiones a los tópicos del género lírico, trasgresiones, a fin de cuentas, a la tradición literaria y cultural [...].

Sin embargo, no es la única denominación que se adscribe a este poeta: los críticos le nombran también *poeta maldito*, *demente* o *loco*, y no es sin razón. En

1968, tras el intento de suicidarse, Leopoldo María Panero fue ingresado por primera vez en un hospital psiquiátrico de Madrid, y “a partir de este internamiento Leopoldo conoce a la que será su compañera más tenaz la locura” (FERNÁNDEZ, B., 1999: 99). Desde entonces su vida está marcada por reclusiones en clínicas psiquiátricas. En una de ellas se le diagnostica la esquizofrenia, llamada también la *enfermedad de reyes*⁸ (KEPIŃSKI, A., 2009: 13). Sin embargo, sus ingresos en hospitales no eliminaron su habilidad de escribir; al contrario, es allí donde crea la mayoría de sus obras, desde poemas hasta ensayos y cuentos, lo que encontraría su confirmación en la tesis de Antoni Kepiński según la cual “la enfermedad psíquica no crea el talento, pero puede liberarlo, intensificar fuerzas creativas, dejar el cuño de una singular originalidad”⁹ (KEPIŃSKI, A., 2009: 84).

Habría que plantear una pregunta: ¿se puede perdonar a Leopoldo María Panero todas las fealdades, descripciones escatológicas, presentaciones de escenas de coprofilia, incesto o necrofilia en su poesía solamente por el hecho de que sea un enfermo mental?

Es interesante que la misma pregunta se la haya planteado también Antoni Kepiński en uno de los capítulos de su libro titulado *Schizofrenia*:

Podemos preguntar si ese mundo tan plástico, creado por el artista en esquizofrenia, es decir, ese mundo de sus sentimientos internos, es un mundo “enfermo”, patológico, o es su particular y objetivado “retrato psicológico”; si la creación, como un acto espontáneo, no es una expresión de tendencias positivas y “sanas”, del deseo de escaparse de los sentimientos autistas, de la soledad, del deseo de comunicar las informaciones sobre ellos.

KEPIŃSKI, A., 2009: 84¹⁰

Al intentar contestar a esta pregunta resulta imprescindible hacer referencia a Sigmund Freud, creador del psicoanálisis. Según Freud, las enfermedades mentales, llamadas por él las *neurosis*, nacen del rechazo de las prohibiciones impuestas por la cultura. En su ensayo “Kultura jako źródło cierpień” leemos:

Cultura nació junto con las prohibiciones [...] para separarse del primer estadio, primitivo y animal, del desarrollo de la humanidad. [...] Los impulsos por los que sufren [los representantes de la sociedad] nacen de nuevo con cada niño. Además, existe un grupo de personas, los neuróticos, quienes reaccionan ya ante el primer grupo de frustraciones adoptando un comportamiento antisocial. Esos impulsos pueden ser los deseos del incesto, de la antropofagia o del asesinato.

FREUD, S., 1992: 14¹¹

⁸ Traducción es nuestra.

⁹ Traducción es nuestra.

¹⁰ Traducción es nuestra.

¹¹ Traducción es nuestra.

Esa idea la desarrolla de alguna manera Georges BATAILLE (2002: 67) cuando dice que cada límite, o prohibición, existe para transgredirlo, y es precisamente lo que hace Leopoldo María Panero. Su deseo de rechazar las normas impuestas por la cultura le lleva al desequilibrio mental, y el arte, la poesía, se convierte en ese contexto para él en

una actividad encaminada a mitigar los deseos insatisfechos. [...] Las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros seres humanos a la neurosis, sólo que al darse el conflicto reprimido en la singular personalidad del artista, éste es capaz de transformarlos en creación estética.

POTESTAD MENÉNDEZ, F., ZUAZU CASTELLANO, A., 2003: 34

Así, transgrediendo en los poemas todas las normas, el artista libera sus emociones, deseos e impulsos reprimidos por la vida en la comunidad.

En la creación poética de Leopoldo María Panero, uno de los elementos más transgresivos es, como lo hemos señalado anteriormente, el lenguaje. Es menester poner de relieve que Antoni KĘPIŃSKI en su libro *Schizofrenia* reconoce, al hablar sobre las formas de expresión de las personas que padecen esquizofrenia, que el lenguaje “esquizofrénico” constituye una de las manifestaciones externas más llamativas del pensamiento del enfermo (2009: 67). Así, aplicando esta tesis a la poesía de Panero, podemos constatar que los poemas del creador madrileño no deben ser tratados como una forma de expresarse que esté en contra de la normativa, sino algo que representa la manera de pensar paranoica o mágica, un tipo de rebelión contra la estética asfixiadora.

Otro elemento de la poesía de Leopoldo María Panero que suele considerarse transgresivo es la representación de la descomposición y degradación del cuerpo y psique humanas. No obstante, este particular gusto del poeta por la destrucción también tiene su explicación médica. La encontramos en la descrita por Antoni KĘPIŃSKI (2009: 110) *manía de la nada* (de carácter nihilista), un tipo de delirio que pueden padecer esquizofrénicos. Según el psiquiatra polaco, ésta se caracteriza con que “el sentimiento de la nada de vez en cuando se trasladada al cuerpo: los órganos internos dejan de funcionar, se pudren, el cuerpo se convierte en ceniza por dentro”; lo que es más, el enfermo en sus paranoias hipocondríacas “con un cierto goce contempla la ruina de su cuerpo” (KĘPIŃSKI, A., 2009: 136)¹². Muchas veces en el mundo creado por los enfermos mentales, sus familiares, el mismo enfermo u otros mueren, quedan de ellos sólo sombras o cadáveres que se mueven sin rumbo. Así que esta visión destructiva de la vida humana presentada por el sujeto lírico de Panero se la puede entender, sin lugar a dudas, como uno de los rasgos de la poesía de un neurótico.

¹² Traducción es nuestra.

La necesidad de la interpretación de la poesía de Panero en clave esquizofrénica la confirma un hecho más: el poeta muy a menudo representa otros mundos en los que entra el “yo” lírico atravesando un agujero, un espejo o simplemente apareciendo en ellos de, podría decirse, una manera mágica¹³. Ello coincidirá con una de las tres fases del desarrollo de la esquizofrenia mencionadas por Antoni KĘPIŃSKI (2009: 45): la *fase de apoderación*, que se caracteriza por el paso, más o menos brusco, del mundo considerado como normal al mundo de la enfermedad donde se funden el pasado, el futuro y el presente en el que vive el enfermo. Según A. KĘPIŃSKI (2009: 132), ese mundo recoge “todo lo que a veces constituye el contenido íntimo, oculto frente al mundo exterior e incluso ante sí mismo, lo que encierra una temática, estructura y colorido propios para el enfermo”¹⁴. No hay que olvidar que un artista-esquizofrénico se encuentra al respecto en una posición privilegiada ya que, como a cada artista, se le concede fácilmente el derecho a hacer lo mismo que hace un niño cuando está jugando: crear un mundo de fantasía al que tratará de una manera muy seria, es decir, lo dotará de grandes afectos, diferenciándolo así de la realidad (FREUD, S., 2009: 45). Esa creación le da placer al autor, ya que le posibilita explicitar todos sus anhelos reprimidos.

El mundo de esquizofrenia creado por Leopoldo María Panero siempre está relacionado de alguna manera con la muerte. En muchos poemas, el destino del sujeto lírico es la putrefacción, la destrucción de su cuerpo, o la muerte; en otros, aunque vivo, el “yo” lírico se encuentra con los difuntos, habla con cadáveres o copula con ellos. Tal vez sea una prueba, emprendida por el poeta, de explicitar y, por ende, amansar uno de los temores con tanta eficacia reprimidos por la sociedad: la aprensión de la muerte, muerte que es uno de los temas-tabús en el mundo moderno. Cuán significativa resulta en ese contexto la frase escrita por el poeta en una de las cartas a Antonio Zaya: “en la LOCURA, está la llave para abrir el Infierno, que como afirmaba Swedenborg de acuerdo con el más común de los sentidos, *es este mundo? O no?*” (en FERNÁNDEZ, B., 1999: 212).

La manera transgresiva de la que trata Leopoldo María Panero el tema del amor también deriva indudablemente de su enfermedad mental. Cabe recordar que el caso de Panero será en ese aspecto muy parecido o hasta equivalente a éste de, por ejemplo, Guy de Maupassant, un escritor francés, quien en su creación artística representaba

¹³ Conviene decir que Jenaro Talens quien se ocupó de la edición de una selección poética (1968—1992) de Leopoldo María Panero la tituló precisamente *Agujero llamado Nevermore*. El título proviene del cuarto verso del poema “La segunda esposa” que, según el editor, puede servir de clave para entender el tema de la locura. No hay que olvidar que ese agujero que atraviesa el “yo” para pasar al mundo de la locura, aparece en muchos otros poemas de Panero. Véanse, por ejemplo, sus poemarios *Narciso en el acorde último de las flautas* o *El que no ve*.

¹⁴ Traducción es nuestra.

[...] no sólo amores y adulterios más o menos galantes o pícaros, sino también necrofilia, violaciones, incestos, homosexualidad. Todo un pequeño inventario descriptivo para cuya elaboración tuvo en su propia experiencia, en su complejidad interior y en su intuición, sus mejores aliados. [...] Maupassant representa un ejemplo muy expresivo de la doble amenaza a la que se ve sometido el artista: la búsqueda del deseo libidinoso oculto en su inconsciente aparece indistintamente en su vida y en su obra.

POTESTAD MENÉNDEZ, F., ZUAZU CASTELLANO, A., 2003: 38

Lo obsceno, vulgar y repugnante, así como lo bestial que observamos en la creación de Panero, son, siguiendo las ideas de S. FREUD (1992: 19—21), una forma de la representación de los impulsos provenientes de la naturaleza; impulsos que la cultura rechaza obligándonos a separarnos de ellos. La transgresión, tan arraigada en la poesía de Panero, se la suele considerar como un tipo de violencia, ya que a través de ella se expresa toda una serie de deseos reprimidos, lo que viola las normas impuestas por la sociedad. Sin embargo, Georges Bataille en su libro *Erotismo* escribe:

Si la transgresión propiamente dicha, oponiéndose a la ignorancia de la prohibición, no tuviera ese carácter limitado, sería un retorno a la violencia, a la animalidad de la violencia. De hecho, no es eso en absoluto lo que sucede. La transgresión organizada forma con lo prohibido un conjunto que define la vida social.

BATAILLE, G., 2008: 68

En la poesía de Panero, el amor, perteneciente generalmente a la esfera sacra, se reduce, a simple vista, a lo profano: un acto sexual. No obstante, se arroja nueva luz sobre este problema si tomamos en consideración la opinión de Georges BATAILLE (2002: 5) quien mantiene que “el mundo *profano* es el de las prohibiciones [y] el mundo *sagrado* se abre a unas transgresiones limitadas. [...] La transgresión excede sin destruirlo un mundo *profano*, del cual es complemento”. Y en lo que se refiere al respecto a las relaciones sexuales, el misterio y el secreto con los que se las rodea, como dice A. KĘPIŃSKI (2009: 150), no hacen sino despertar la imaginación, lo que, como el siguiente paso, contribuye a que se creen imágenes irreales de la vida sexual. El psiquiatra añade que “no sin influencia en la formación de la vida sexual son los pensamientos y las normas sociales vigentes en la época o en un grupo cultural dados”¹⁵ (KĘPIŃSKI, A., 2009: 150). Así pues volvemos a lo dicho por Freud: la cultura, al prohibirnos realizar nuestros deseos, hace que suframos y adoptemos, como consecuencia, posturas antisociales.

Es interesante que los enfermos de esquizofrenia, en la mayoría de los casos, cuando representan su propia visión del mundo, ya sea real o imaginario, lo

¹⁵ Traducción es nuestra.

describan como un lugar en el que no hay leyes ni obligaciones. Hablar desde la locura es hablar liberado de la moral, de la conciencia o del deber, “es liberarse de las lógicas sociales dominantes por vía de situarse en un espacio de identidad más allá, en otro del lenguaje” (LABRADOR MÉNDEZ, G., 2007: 25). Y hablar desde la posición de un artista-enfermo mental es poder representar todos los anhelos humanos en un acto socialmente aceptado. Así pues, como lo exponen Ana CASTELLANO y Fabricio MENÉNDEZ (2003: 38), “el arte, de esta forma, proporciona un disfraz tolerable a los deseos que pugnan por ser desvelados, y permite así, aliándose con la fantasía y la imaginación, que éstos transgredan el principio de la realidad”.

Los poemas de Leopoldo María Panero escandalizan pero a la vez atraen al lector. Contestando a la pregunta planteada anteriormente, yo diría que sí podemos perdonar a Panero todas sus transgresiones. No estoy de acuerdo con la tesis, presentada por Francisco Javier CASADO (2006), de que

fealdades que hacen temblar los viejos subsuelos sobre los que el mundo construye su antifaz cotidiano; oscuridades dionisiacas que, provistas del cuerpo desnudo de un Apolo atrozmente bello y poético, surgen de los mares de la locura, [sirven en la poesía de Leopoldo María Panero] para mostrar al hombre lo que realmente es: nada.

En mi opinión, Panero escoge motivos repelentes, vulgares y obscenos más bien “para experimentar hasta qué punto puede conseguirse belleza a través de elementos corruptos y manifiestamente nocivos” (NAVARRA, A., 2004). Descubre que éste es el único modo de liberarse de todo lo que le inquieta, la única manera de “arreglar el fragmento del mundo insoportable para él a través de sus deseos y quiere realizar esa locura” (FREUD, S., 1992: 72)¹⁶.

Bibliografía

- ARAÚJO, Kathya, 1999: “El erotismo en el pensamiento de Georges Bataille visto desde el psicoanálisis”. *Revista de la Academia*, Nº 4, 1986: 67—76. Consultado el 15 de enero de 2010. En: <http://www.academia.cl/biblio/revista_academia/04/articulos/El%20erotismo%20en%20el%20pensamiento%20de%20Georges%20Bataille%20visto%20desde%20el%20psi%20coanálisis.pdf>.
- BATAILLE, Georges, 2002: “La transgresión”. En: IDEM: *El erotismo*. Capítulo V. Barcelona, Tusquets Editores: 67—75. En Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales. Consultado el 10 de enero de 2010. En: <www.cholonautas.edu.pe/modulo/up_load/Bataille.pdf>.
- BLESA, Túa, ed., 2001: *Leopoldo María Panero. Poesía completa 1970—2000*. Madrid, Visor Libros.

¹⁶ Traducción es nuestra.

- CARRIÓN, Ernesto, 2006: "Leopoldo María Panero y la muerte del sujeto en el mapa de la lírica contemporánea". Consultado el 10 de mayo de 2008. En: <<http://casa-delasiguanas.blogspot.com/2006/09/leopoldo-mara-panero-y-la-muerte-del.html>>.
- CASADO, Francisco Javier, 2006: "Leopoldo María Panero. Cópula con el cadáver de la poesía". Consultado el 20 de febrero de 2008. En: <<http://airepalabras.blogspot.com/2006/12/leopoldo-mara-panero.html>>.
- Diccionario de la lengua española RAE*. Consultado el 20 de enero de 2010. En: <<http://buscon.rae.es/draeI/>>.
- FERNÁNDEZ, Benito J., 1999: *El Contorno Del Abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona, Tusquets Editores.
- FOUCAULT, Michel, 1963: "Prefacio a la transgresión". Consultado el 15 de enero de 2010. En: <<http://luisgarciafanlo.blogspot.com/2010/01/michel-foucault-prefacio-la.html>>.
- FREUD, Sigmund, 1992: *Kultura jako źródło cierpień*. Warszawa, Wydawnictwo KR.
- FREUD, Sigmund, 2009: *Sztuki plastyczne i literatura*. Warszawa, Wydawnictwo KR.
- GARCÍA, Salvador, 2008: "Leopoldo María Panero, el último tabú español". *La Jornada Morelos*. Consultado el 10 de enero de 2010. En: <<http://www.lajornadamorelos.com/component/content/62210?task=view>>.
- GIDDENS, Anthony, 2002: *Nowoczesność i tożsamość. "Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. A. SZULZYCKA. Warszawa, PWN.
- JOVÉ, Jordi, 1986: "Así se fundó Leopoldo María Panero". *Scriptura*, N° 1, 1986: 67—76. Consultado el 5 de mayo de 2008. En: <<http://web.udl.cat/dept/filcef/scriptura/jovepanero.html>>.
- KEPIŃSKI, Antoni, 2009: *Schizofrenia*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- KŁOSKOWSKA, Antonina, 1981: *Socjologia kultury*. Warszawa, PWN.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán, 2008: "Musa locura. Biblioteratura, política y psicoanálisis en la poesía de la Transición Española". Consultado el 10 de abril de 2008. En: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/labrador.pdf>>.
- MEMBA, Javier, 2005: "Leopoldo María Panero, el último poeta transgresor". *Técnica literaria*. Consultado el 15 de enero de 2010. En: <<http://www.tecnicaliteraria.com/article1286.html>>.
- NAVARRA, Andreu, 2004: "Leopoldo María Panero: la perfecta venganza de escribir". *Babab*, N° 26, otoño 2004. Consultado el 10 de enero de 2010. En: <<http://www.babab.com/no26/panero.php>>.
- POTESTAD MENÉNDEZ, Fabricio, ZUAZU CASTELLANO, Ana, 2003: "Desorden mental y creación estética". En: *Norte de Salud Mental, revista de Salud Mental y Psiquiatría Comunitaria*, Volumen V, N° 16, febrero 2003. Consultado el 5 de mayo de 2008. En: <<http://www.omeaen.org/norte/16/n16todo.pdf>>.
- ROJAS, Sergio: "La idea de la transgresión en Bataille". Consultado el 20 de enero de 2010. En: <http://www.plataforma.uchile.cl/fb/cursos_area/estetica/modulo5/tema2/doc/Laidea_de_transgresion_en_Bataille.doc>.
- SZTOMPKA, Piotr, 2006: *Socjologia. Analiza społeczeństwa*. Kraków, Wydawnictwo Znak.
- VIDAL TIBBITS, Mercedes, 2000: "Transgresión en La familia de León Roch". En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2000. Consultado el 12 de enero de 2010. En: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01470596599014995207857/p0000_001.htm>.

Nota bio-bibliográfica

Ewa Śmiłek, estudiante del doctorado, trabaja en el Departamento de Hispánicas en la Universidad de Silesia. Sus investigaciones se centran en la poesía española más reciente, especialmente en la creación de los poetas quienes debutaron después del año 1970.

ANETA CHMIEL
Università della Slesia

Ma è davvero uno scandalo? Caravaggio sotto accusa ne *L'olivo e l'olivastro* di Vincenzo Consolo

ABSTRACT: Vincenzo Consolo, in one of his interviews, said that painting is counterbalance to style in his artistic work. In fact, the fine art is a frequent motif appearing in his works. The novel titled *L'olivo e l'olivastro* is a great example of this kind of narration since one of the chapters depicts Caravaggio's stay in Siracusa, as well as the consequences of this fruitful visit. Taking into account the way an olive and a wild olive sprout from the same trunk, so as to be the symbol of everything that is cultivated and what is wild, it should be noted that in the same way the heroes in Caravaggio's paintings have the features that characterize both human beings and animals. This split is present constantly in artistic work of Caravaggio who broke the cardinal rules set out in painting. As a result, he was called both a scandalmonger and the author of the first painting transgression, as well as a highly provocative artist. Vincenzo Consolo's prose is thought-provoking and encourages reflection on relativity of goodness and beauty in the real world which is depicted as disappointing.

KEY WORDS: Painting, escape, transgression, exaggeration, relativity.

L'itinerario nella narrativa consoliana che qui si propone prende avvio dall'atteggiamento dell'Autore che ha assegnato alla letteratura la funzione di resistenza e d'opposizione: “[...] il problema è [...] di non farsi invadere, possedere dalla lingua del potere, di non farsi espropriare della propria memoria [...], ma infrangere della comunicazione, farla esplodere” (DICUONZO, A., 2002: 168). Non è difficile riconoscere quell'aria di plurilinguismo ed espressività, con una forte impronta lirico-poetica però, anche nel romanzo che qui si intende rievocare e cioè: *L'olivo e l'olivastro* uscito nel 1994. È già stato detto molte volte che Consolo affida ai libri il compito di migliorare la società che trova deludente ed offensiva. Questa convinzione diviene una misura appropriata e funzionale all'esplorazione del rapporto: uomo — potere.

Non stupisce, allora, che all'interno delle sue opere compare l'interesse declinato in impegno di restituire "oggettivamente, in terza persona, i mostri, le mostruosità che abbiamo creato, con cui, privi ormai di memoria, di rimorso, privi dell'assillo di raggiungere una meta, da aientai, felicemente conviviamo" (NICOLAO, M., 1999: 22).

Le riflessioni, differenti tra loro per ampiezza e tono, non testimoniano soltanto i drammi della realtà. Esse sono la sede di una sottile indagine sulla natura umana e sulla propria dolente sensibilità. I romanzi di Vincenzo Consolo collocati fra racconto, diario e reportage tradiscono la propensione al sentimentalismo e alla malinconia. In tutte le opere consoliane troveremo i temi cari allo scrittore: il passato, il ritorno in Sicilia, le citazioni e le autocitazioni, e i richiami all'arte figurativa.

In considerazione della genesi delle opere consoliane, è necessario sottolineare lo stretto legame che intercorre fra il culto del passato e le polemiche sull'attualità. E appunto per accrescere la forza espressiva della sua riflessione sullo smascheramento della violenza degli apparati ideologico-culturali, l'Autore sostituisce spesso il presente con la metafora del passato. Anche nello studio del passato la curiosità del presente e del reale ha un peso considerevole, tanto da costituire un originale punto di vista sulle questioni sempre correnti. Non sarà un caso che all'interno dell'opera consoliana il pensiero dell'opposizione e della rivolta si presenti con frequenza: accompagnato dal senso di una necessità naturale e spesso corretto da un'ironia paradossale quanto amara. A ben vedere, questo sentimento della ribellione in certe circostanze è molto vicino al pensiero della diversità costantemente presente nella narrativa di Consolo. La diversità che ha trovato la realizzazione non solo nel linguaggio ma anche nella rappresentazione dei concetti.

Il vuoto e l'insoddisfazione dovuti alla delusione della realtà si placano soprattutto nella contemplazione della bellezza e della gloria delle idee. Per comprenderlo basta leggere uno dei romanzi consoliani in cui le riflessioni sul passato pervadono la narrazione. Degna di nota è, senza dubbio, l'attenzione al linguaggio adatto, quasi poetico e figurativo. Il calcolato impiego di figure retoriche, le ripetizioni dei periodi complessi e barocchi attribuiscono al pensiero dello scrittore incisività e originalità. Anche se la soggettività è per lo scrittore l'autentica misura della rappresentazione, nelle sue opere come nelle belle arti, l'artista ricorre sempre alla percezione fenomenica e ai processi cognitivi.

Come afferma Antonio di Grado questo linguaggio si volge verso uno stile di moralità, d'intelligenza critica, contro l'omologazione, la perdita delle radici e del senso, e a preservare una diversità che, se non è più storica e antropologica, se non è più nei costumi e nella lingua d'una terra frattanto omologata e imbarbarita, resti tale almeno sul piano conoscitivo, intellettuale, della lettura critica del reale, della demistificazione della storia redatta dai vincitori e della lingua mendace del potere (DI GRADO, A., 1999: 112). Non diversamente, i pensieri sul-

la letteratura e sull'arte in generale evocano la pluralità dei modi. E siccome Consolo ha affidato alla letteratura il ruolo decisivo, molto spesso i protagonisti della sua narrativa sono uomini d'arte o almeno con una tale inclinazione. Non solo, ma altrettanto forte è la consapevolezza dell'Autore della funzione dell'artista nel mondo così povero e mancante di una parola autentica.

Vincenzo Consolo, anche se vive a Milano da oltre trent'anni, è rimasto siciliano, perché, come ha scritto Enzo Papa "si resta per sempre siciliani, ovunque si vada: un indelebile, ineliminabile condizione interiore che tanti, siciliani e non siciliani, hanno cercato, ciascuno a suo modo, di definire e di comprendere non riuscendo spesso ad evitare i luoghi comuni, i pregiudizi [...]" (PAPA, E., 2003: 179—180). Un posto di rilievo ha, nella descrizione delle ragioni del bene e del male, della vita e della morte, dell'essere e del non essere (PAPA, E., 2003: 179—180), la condizione dell'uomo nel mondo del disordine e dell'irrazionalità. Il che, naturalmente, non stupisce in uno scrittore così intimamente permeato dai rapporti emotivi con la sua terra natia, ma indica quanto sia importante conservare uno sguardo limpido e rigoroso nell'osservare anche i fenomeni morali. L'autore è dunque ben conscio della varietà delle impressioni umane e della loro incongruenza. La pratica degli uomini, l'interesse per l'esplorazione e la ricerca della verità si organizzano in una successione delle storie, dei motivi e delle riflessioni che formano gli intrecci narrativi indimenticabili.

Quanto più Consolo concepisce come ambigua, volubile e sfuggente la psiche umana tanto più prova a definirla con l'aiuto delle immagini semplici, essenziali, analitiche. Nel quadro tracciato dallo scrittore la doppiezza della morale e l'inautenticità della vita sociale risaltano con netta evidenza grazie all'espedito formale della proporzione tra i concetti della vita e dell'arte. Assegnando all'artista un ruolo demiurgico, lo scrittore crede nell'efficacia dei buoni ammaestramenti e non dubita che la legge possa indirizzare la società alla comune felicità. Proprio a causa dell'inevitabile mescolanza del bene e del male, l'uomo è rappresentato nella condizione di una difficoltà, di una prova o sfida che permette di verificare le sue possibilità. L'antitesi suddetta ridimensiona, secondo Consolo, il valore dell'uomo e della sua saggezza. Due sono le indicazioni che si possono trarre dal raffronto soprapresentato. Da un lato l'osservazione morale muove da una matura consapevolezza delle contraddizioni e dei limiti dell'uomo. Dall'altro invece, lo scrittore è portato a credere che le qualità morali si manifestino con maggiore chiarezza solo nell'interazione sociale. Se si prendono in esame le opere consoliane è subito visibile questo ricorso alla rievocazione delle circostanze che mettono in rilievo i fenomeni morali.

Sullo sfondo di questi dibattiti culturali e antropologici meglio si comprende il significato di una cospicua sezione dei romanzi consoliani, dedicati alla sorte di un individuo in una realtà scontroso e ostinata.

L'olivo e l'olivastro è il romanzo in cui il tema del viaggio costituisce la sua essenza. Ma la terra consoliana, non è quella a cui ritornare perchè, in quanto

terra della memoria è ormai “ridotta a rovina. L’eroe sconfitto può compiere allora il viaggio solo per esprimere furore e dolore, piangere sulle rovine. Itaca insomma è diventata Troia” (NICOLAO, M., 1999: 20). Il viaggio che propone lo scrittore è contrappuntato dall’evocazione delle analogie con i gironi infernali danteschi, e con amici-guida a ogni tappa-città. Ulisse omerico durante il suo viaggio si nasconde sotto due cespugli “nati da un ceppo, / l’uno di olivo e l’altro di oleastro. / Soffio di umidi venti non poteva / con furia penetrarvi, né mai sole / splendente li investiva coi suoi raggi, / né la pioggia attraverso vi filtrava: / tanto erano intrecciati l’uno con l’altro” (PACCAGNINI, E., 1994). In questo contesto l’olivo e l’olivastro diventano simboli del coltivato e del selvatico, nel senso più largo, sono il presagio d’una biforcazione, dell’annientamento dentro la natura e della salvezza in seno a una cultura. Ulisse moderno, invece, viaggia in opposizione tra civiltà “per l’uomo e la natura” e civiltà “contro l’uomo e la natura”. Infatti, il viaggiatore si accorge del fatto che in Sicilia sono verificabili minime tracce di civiltà “per l’uomo e la natura”, di amore per la memoria del passato (TRAINA, G., 2001: 97). Tra i luoghi visitati dal viaggiatore si trovano: Gibellina, Milazzo, Augusta, Priolo, l’Etna, Catania, Acitrezza, Vizzini, Caltagirone, Gela, Siracusa, Avola, Noto, Sant’Agata di Militello, Cefalù, Segesta, Trapani, Erice, Mazara. È significativo che viene omessa Palermo

luogo dell’agguato, del crepitio dei kalashnikov e del fragore del tritolo, delle membra proiettate contro alberi e facciate, delle strade di crateri e di sangue, dell’intrigo e del ricatto, delle massonerie e delle cosche, in quel luogo dell’Opus Dei, degli eterni Gesuiti del potere e dei politici di retorica e spettacolo, della plebe più cieca e feroce, della borghesia più avida e ipocrita, della nobiltà più decaduta e dissennata. Via, via, lontano dal quella città che ha disprezzato probità e intelligenza, memoria, eredità di storia, arte, ha ucciso i deboli e i giusti.

CONSOLO, V., 2007: 125

Per lo più Siracusa diventa un nucleo di contraddizioni e di *tòpoi*: dominata da un orribile santuario, frutto di elettorali lacrimazioni di statue di madonne, trova però il suo simbolo più antico in ben altra statua, la greca Venere Anadiomene che tanto colpì il viaggiatore.

Non a caso sono stati rievocati questi luoghi, a ben vedere vi si può individuare una chiave e cioè degli incontri con le figure del passato: poeti, attori, eruditi locali, emigrati, amici, scrittori, i magistrati, figure mitologiche, e pittori, tra i quali: Caravaggio approdato a Siracusa, protagonista dell’episodio molto suggestivo, pieno di stanchezza e di ripiegamento interiore. Caravaggio è stato presentato in quanto vittima di una “melanconia senza riparo che lo spingeva a denudare il mondo, togliere agli uomini, alle cose, ogni velame, ombra, illusione, esporli alla cruda lama della luce, alla spietata verità di questo giorno, di questa vita, squarcio, ferita immedicata, nel corpo della notte, del sonno, della

stasi, amava scontrosamente la bellezza, pativa per la sua labilità, la sua assenza” (CONSOLO, V., 2007: 88), in una Siracusa già decaduta e rovinosa, affamata e lercia, dove una visita alle latomie si rivela un'altra discesa labirintica: ne ricaverà, dipingendo il *Seppellimento di Santa Lucia*, una santa ritratta come “luce spenta”. Non è da omettere il fatto che l'episodio siracusano è soprattutto caratterizzato dalla presenza opprimente della peste, che dà luogo a uno sfatto metamorfismo:

Ora è il tempo in cui il cereo corpo di Lucia si decompone, negli ipogei della morte, negli avelli, nelle catacombe dei liquami si espande, la lama della spada che incise il collo bianco s'è mutata nel bacillo della peste che cova e germina nelle volute, nei ghirigori del barocco, la pittura del Caravaggio nel teatrino dello Zummo, il taglio della luce, la metafora, la profezia della tragedia nella cera colorata, nei simboli, nell'orrore del dettaglio, terrore quaresimale, libidine del reale, nell'ossessione del cadavere.

CONSOLO, V., 2007: 95

Non a caso Consolo sceglie come l'argomento per uno degli episodi, la vicenda siciliana di Caravaggio. Con questa scelta l'autore ritiene che l'arte possa influenzare l'esistenza degli uomini e non dubita dell'opportunità di un tale condizionamento. Come afferma lo scrittore stesso “la pittura era per me un modo per fare da contrappeso alla mia ricerca stilistica nel campo della scrittura, nel senso che io inseguo una sorta di musicalità della frase, [...] di bilanciare questa sonorità con una parte visiva, di creare una sorta di equilibrio fra suono e visione” (www.italialibri.net). L'influenza artistico-visiva si colloca sempre in posizione privilegiata nell'opera consoliana. Lo scrittore sottolinea l'importanza della pittura dovuta alla mancanza di stimoli visivi nel periodo dell'infanzia passato in “una sorta di deserto culturale” (www.italialibri.net). La pittura, in quel periodo religiosa, impressionò lo scrittore al punto a far rievocare ogni tanto i protagonisti dei quadri in quanto gli eroi e le eroine dell'intreccio narrativo delle sue opere. I riferimenti pittorici, li troviamo in varie opere di Consolo: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, *Retablo*, *Nottetempo*, *casa per casa*, *Lo spasimo di Palermo* e finalmente *L'olivo e l'olivastro* in cui uno degli squarci narrativi viene dedicato alla fuga di Caravaggio dall'Isola di Malta e il suo arrivo a Siracusa dove gli viene commissionato dal Senato il *Seppellimento di Santa Lucia*. L'Autore cerca di raccontare in forma narrativa della finzione letteraria questo soggiorno del pittore a Siracusa, e specialmente il momento in cui egli dipinge questo grande quadro che oggi si trova al Museo Bellomo.

Capitolo XI del romanzo intitolato *L'olivo e l'olivastro*, dedicato al bellissimo episodio dell'approdo di Caravaggio a Siracusa, inizia con un'allusione assai chiara a Santa Lucia espressa sia tramite le metafore: “forma d'occhio”, “pupilla” che riferimenti diretti: “pacata luce di candela”, “il nutrimento della luce”

e dell'esaltazione di Siracusa in quanto la città "d'antica gloria". Non casuale risulta poi l'identificazione tra la città e la rappresentazione dell'immagine di Lucia, incoltellata, offesa e umiliata. Scrittore mette il segno di parità tra la città personificata e la figura uccisa della Santa. Non diversamente il narratore sostiene con sensibile distacco che la città però potrebbe diventare patria solo per chi possiede la cognizione della cultura e della civiltà. Solo per i prescelti, non per tutti. Il disprezzo per la moltitudine profana esclude la partecipazione di tutti alla condivisione dello spirito della città. Lo scrittore non si lascia sfuggire l'occasione per mostrare il clima del luogo in cui ha trovato rifugio il grande pittore di quel tempo. Sullo sfondo è impossibile non intravedere la polemica contro antimeridionali: la presa di posizione dello scrittore a favore dell'Isola va letta anche come un attacco a un preciso bersaglio politico. E già queste condizioni rendono Caravaggio un visitatore unico ed eccezionale. Vale la pena di sottolineare il fatto che Consolo ogni tanto, sempre in chiave dell'odissea dell'eroe omonimo, mette in rilievo la condizione dell'esilio e dell'emarginazione. L'intero genere umano si trova in una condizione di minorità, che da un lato esalta la straordinaria capacità dei pochi grandi ingegni, dall'altro rivela la relatività dei risultati raggiunti.

Con la stessa competenza Consolo, esperto d'arte e di collezionismo, si concentra sull'episodio della presenza di Caravaggio a Siracusa e sulle conseguenze di questo soggiorno. Sul tramonto di una giornata di ottobre, suggestivamente dipinta da Consolo con l'uso dei nomi indicanti i colori vivaci dell' "arancio", dell' "oro" e del "vermiglio", al porto di Siracusa approda Caravaggio. A questi si aggiunge la ridondanza e l'omologazione delle scenografie, dominate da stretti vicoli, trascurati palazzi, affollate porte, da scorci pittoreschi e orridi, con il risultato di attirare l'attenzione del lettore verso la topografia. La sua prima impressione nei confronti della città è più che ripugnante: nel porto vi si trova ogni specie di sporco e di rumori mai sperimentati prima:

Caricò il sacco sulla spalla e fu nel borgo vecchio, nel chiasso marinaro, botti di mastri d'ascia e calafati, abbai di cani, urla di facchini, richiami dai fondachi, da porte e ballatoi, lamenti e preghiere di bambini, di giovani e di vecchi mendicanti. Mai vista tanta penuria, cecità, stroppiume, macule, lordure, sentito tanto tanfo di marcio, a Milano, a Roma o a Napoli, come di peste che scema o che comincia.

CONSOLO, V., 2007: 86

Spazio metaforico per eccellenza, il porto è associato ai significati di "meta" o "conclusione". Nell'estensione più rara, il porto diventa inizio e fine del viaggio, luogo di transito. Dunque, anche in questo cronotopo appare il motivo di trasgressione di oltrepassaggio delle frontiere, dei limiti. Nel capitolo consoliano il porto non è luogo di quiete, un nido o spazio di mare protetto dove sostano le navi, ma uno spazio articolato, mobile, lo scenario dove si svolgono le vicende

di personaggi tormentati e scuri, la manifestazione tangibile della loro natura (BENOZZO, F., 2003: 307—311).

Queste circostanze di una miseria così grande, non lo sconvolgono, al contrario, lo straniero non cede e non si arrende, progredisce varcando una soglia che indica nella sua vita una tappa significativa. Caravaggio in realtà è un fuggitivo che è sempre in cerca di un rifugio, di una meta sicura. Lo accompagna un ragazzo trascurato che assomiglia ad un altro, modello per la figura del liutista rappresentata sul quadro *Concerto*. L'incontro inaspettato con questo ragazzo provoca in Caravaggio le riflessioni sulla natura di bellezza.

Col suo corpaccio, la grossa testa bergamasca, i capelli peciosi e spessi, la fosca pelle, gli occhi ingrottati, il dolore innominato, la melanconia senza riparo che lo spingeva a denudare il mondo, togliere agli uomini, alle cose, ogni velame, ombra, illusione, esporli alla cruda lama della luce, alla spietata verità di questo giorno, di questa vita, squarcio, ferita immedicata, nel corpo della notte, del sonno, della stasi, amava scontrosamente la bellezza, pativa per la sua labilità, la sua assenza.

CONSOLO, V., 2007: 88

Con questa dichiarazione Caravaggio trasgredisce i limiti fin'ora indicati, diventa un artista innovatore e originale, ribelle e rivoluzionario perchè introduce un punto di vista totalmente nuovo e mai prima adottato. Il gusto per il confronto di culture e costumi diversi, vivacemente esercitato nell'arte caravaggesca, si declina in rappresentazione delle figure volte soprattutto a svelare le doti e le debolezze umane. Preme sottolineare come su questi temi lo scrittore si pronuncia con la sicurezza dell'affermazione, mettendo da parte le valutazioni puramente critiche e affidando il proprio punto di vista al binomio positivo-negativo di accettazione e di negazione.

L'espressione dell'arte significa per Caravaggio svelare le apparenze del mondo, per raccontare la verità e forse in questo diventa tanto simile allo scrittore stesso come se fosse il suo alter ego:

E guardando anche Mario, ricordando l'adolescente d'un tempo ch'era stato, pieno di grazia, osservandolo ora nella flaccidezza, nel porgersi untuoso, ascoltando la sua voce di castrato, gli sembrava come il suo castigo, il contrappasso, lo specchio deformato del suo interiore per il mostrare egli nella pittura, come in uno specchio, brutale e vero il mondo, cruda la vita, il suo spasimo, il suo dramma.

CONSOLO, V., 2007: 90

Degno di nota per comprendere l'ideale dell'arte caravaggesca è che fra i modelli siano indicati i ragazzi, gli uomini e le donne provenienti dalla plebe. Le ragioni di questa ammirazione sono molteplici: l'unione di fragilità e di gusto verso il lato oscuro della realtà, l'idea dell'utilità e del piacere, e insieme l'incli-

nazione prescritta di mostrare le cose, la gente ed i fenomeni tali quali sono. La facilità con cui lo scrittore esprime giudizi di valore presentando il personaggio di Caravaggio in quanto sicuro e anticonvenzionale lascia intravedere un vero e proprio processo alla cultura e alla natura. Egli ribalta, ad esempio, il luogo comune della glorificazione delle figure dei santi nella pittura e a questo procedimento gli serve appunto la storia siracusana di Caravaggio.

Lo stile di Caravaggio godeva tra i Cappuccini, i committenti più importanti nella città di Siracusa, di un grande rispetto. E invece il pittore era interessato esclusivamente alla raccolta dei soldi persi nel carcere di Malta e per questa ragione accettò la proposta dei committenti. Le rappresentazioni di Caravaggio ammirate dagli spettatori costituivano in realtà un risultato di un processo complesso e lungo, erano effetto del sovrapporsi delle emozioni e delle impressioni:

Guardò il pittore la testa chiara del paggio, di Martino. Il suo profilo contro quell'acqua, il celeste luminoso, guardò quel balenio in mezzo allo sfacelo delle pietre, alle rovine, e all'istante, come ogni volta, sempre, vide fiorire sul fanciullo, sul collo, la guancia, spandersi, la vermiglia, la nera macchia della peste, della corruzione, della fine. Gli prendeva allora panico, dolore, ch'egli mutava in odio, furore contro la vita, gli uomini, un bisogno l'invadeva d'infliggere dilleggio, afflizione, recidere teste di Medusa, Golia, Oloferne, d'incidere carni, di ferire, di ferirsi.

CONSOLO, V., 2007: 92

Ma questa esibizione di memoria risulterebbe sgradevole e inutile se non fosse destinata a trasmettere idee veramente significative. Si tratta, a ben vedere, di un'implicita critica del narcisismo del pittore. Conscio che la comparazione costituisca un elemento persuasivo, Consolo procede per accostamenti, alternando affermazioni di segno positivo e negativo, secondo uno svolgimento volutamente pedagogico, chiaro e distinto.

Per ribadire quanto importi stringere un rapporto indissolubile con la realtà e aspirare all'eccellenza nel progresso delle arti lo scrittore rievoca ogni tanto la manifestazione comportamentale del pittore verso le questioni cruciali dell'esistenza umana. Caravaggio è sempre assistito da una forte impressione della fine, di una morte violenta, della volontà di ferirsi. Visitando i luoghi più particolari di Siracusa Caravaggio trovò finalmente lo sfondo adatto per il suo progetto. La scena del suo quadro, la voleva collocare all'interno delle latomie, un labirinto, una prigione del tiranno Dionisio, un luogo per la gente condannata, umiliata, priva di speranza. La Santa, la rappresentò in quanto la luce spenta, priva di vita e quasi marginale, perché così fragile, rispetto alle altre figure, marcate e forti, in realtà, però, di minore importanza: vescovo, necrofori, cordari, facchini, fedeli. La figura femminile, stesa per terra, è stata privata degli attributi dei santi: non ha né aureola né altri segni di santità a parte la palma del martirio. E

di nuovo questo quadro è pervaso dal sentimento della morte, della fine e della resa:

Nel sentimento della morte che ormai l'ha invaso e lo possiede, Michelangelo è oltre la violenza, l'assassinio, è alla resa, alla remissione, al ritorno ineluttabile, al cammino verso la notte immota.

CONSOLO, V., 2007: 94

Sia la scelta della tematica del quadro, sia il luogo per l'esecuzione dell'opera non era casuale. Vale la pena di rivelare le motivazioni dell'artista per poter accedere ad una lettura corretta del capolavoro di Caravaggio. Il seppellimento, in quanto tema, è piuttosto raro nell'iconografia della Santa. Però è il fatto che secondo la tradizione storiografica locale, la chiesa di Santa Lucia al sepolcro o Santa Lucia extra moenia, originariamente sarebbe stata edificata sulle catacombe ritenute il luogo del martirio e della sepoltura della Santa.

La raffigurazione di Santa Lucia proposta da Caravaggio ha stupito tutti che si erano riuniti in chiesa ad ammirare il quadro una volta finito. Sarebbe interessante volgere l'attenzione sul fatto che in questo frammento la chiesa, fin'ora percepita in quanto spazio privilegiato per la pratica e per il culto della fede, cambiasse la sua funzione, e subisse una specie di trasgressione da parte del narratore. Quando ci si interroga sulla relazione tra il luogo chiesa — lo spazio fisico del culto e le attività ivi svolte viene fuori sempre il rapporto di predominio dello spazio sull'attività o viceversa. Dentro la chiesa descritta da Consolo viene collocata la scena della presentazione del capolavoro caravaggesco che rende questo ambiente come se fosse un palcoscenico su cui vengono interpretati i ruoli più o meno drammatici. Nella descrizione consoliana della chiesa, e specialmente della navata principale emergono alcuni tratti significativi: la chiesa viene situata fra la gente e al centro dei suoi drammi, non è più capace di irradiare la speranza e i valori della fede. In questo caso l'immagine della chiesa passa da uno sfondo archeologico alla dimensione melanconica della morte e del sepolcro. Proprio quest'ultima è la dimensione dominante in questa fosca rappresentazione consoliana. La chiesa vista dall'interno diventa un luogo di ambientazione di un dramma interiore dell'artista e della gente assistita al momento del cadere del drappo (GIOMBI, S., 2003: 99—112).

Gli elementi della composizione che non hanno trovato l'accettazione da parte dei committenti erano soprattutto: il corpo della donna esanime con uno squarcio sul collo, le figure dei necrofori ingrandite, invece quelle dei fedeli impicciolite, e finalmente la figura del vescovo messa al secondo piano. Secondo gli *Annali di Siracusa*, l'opera sarebbe stata commissionata non dal Senato ma dal vescovo Orosco II nel 1586; notizia che si rivela assolutamente inattendibile in relazione ai dati documentari sicuri sulle vicende biografiche del Caravaggio.

Il vescovo, presente durante l'inaugurazione del capolavoro lo nominò "scempio":

[...] non possiamo celebrare il santo sacrificio della Messa, non possiamo benedire questo quadro. L'artista capisca e si studi d'aggiustare [...]

CONSOLO, V., 2007: 95

Per superare l'inquietudine e assecondare la tendenza alla contemplazione lo scrittore ricorre all'isolamento di questa parte del testo in un capitolo escluso dall'insieme della narrazione. Grazie a questo procedimento crea la sensazione di un'attesa solenne.

Caravaggio invece, come se si aspettasse una tale reazione da parte non solo dei committenti, ma di tutti i presenti nel momento del cadere del drappo che copriva il quadro, di nuovo manifestò il ghigno, non si scompose affatto e nemmeno cercò di spiegare le sue intenzioni artistiche. Questo comportamento di una perseverazione stabile e di una coerenza artistica conferma l'atteggiamento di Caravaggio in quanto un artista che non teme di oltrepassare i limiti una volta indicati:

Michelangelo, il cappellaccio in mano, si portò avanti al vescovo, lo fissò muto, il ghigno sulle labbra, s'inclinò, discese dal presbiterio [...]

CONSOLO, V., 2007: 95

Il valore fondamentale per la gente cresciuta nella cultura occidentale è la libertà. Gli individui e i gruppi lottano per la sua conservazione e la sua estensione. Il pensare e il fare creativo diventa un genere specifico della trasgressione così detta storica. La creatività diventa un tipo specifico dell'espansione: allarga i limiti della cognizione fin ora stabiliti, apre un nuovo spazio di cui non si è accorto nessuno. La trasgressione storica provoca l'azione di varcare la soglia di un mondo sconosciuto e la scoperta delle nuove aree. Però va sottolineato che l'attività di espansione esige il pensiero innovativo.

Con questo episodio Consolo mostra quanto le idee, i sentimenti e le opinioni si divulgano in seguito all'assuefazione a all'uso. Un artista mal inteso rimarrà per molto tempo nell'immaginario collettivo uno scandalista.

È stato anche dimostrato che ogni creatore vive lo stato di oscillazione e indecisione nei confronti dell'esecuzione della propria opera e del suo aspetto finale. Il processo creativo si compone di molte tappe di cui il quadro veniva realizzato, subisce revisioni e accuratezze. L'artista assume i criteri molto rigorosi della perfezione e perciò colui che valuta il compimento così raramente accetta le prime idee.

La fiducia nel metodo della riflessione sulla forza della manifestazione della natura umana, spinge Caravaggio a credere che esso sia di per sé un efficace

strumento euristico, capace di condurre al raggiungimento dello scopo prestabilito e delle apparenze dell'estetica superficiale.

Probabilmente fu proprio lui l'inventore dell'arte moderna, della trasgressione nell'arte, quello che sfidò, per primo le convenzioni del suo tempo. Per meritarsi questa nominazione però, Caravaggio dovette prima subire il destino dell'artista emarginato. Le sue opere furono considerate dai suoi contemporanei blasfeme e scioccanti, e lui stesso un artista *maudit*. In questa controversia la posizione di Caravaggio è, a suo modo, originale: in primo luogo diventa un artista provocatorio e nello stesso tempo originale. Aprì in questo modo una strada per le opere scandalose vere o presunte. La prima opera "indecente" è infatti proprio quella che il pittore dipinse tra il 1605 e il 1606 per la chiesa di Santa Maria della Scala a Roma. Un'opera che doveva raffigurare la morte della Vergine. Per conferire maggior realismo alla scena, Caravaggio utilizzò come modello il cadavere di una donna annegata e appena ripescata dal Tevere; cosicché la Madonna apparve tutta "gonfia e con le gambe scoperte". Cosa sconveniente per la morale del tempo, al punto che i committenti, frati carmelitani, rifiutarono il lavoro.

Volendo ispirarsi agli illustri esempi, Caravaggio poté constatare la divergenza dai codici e dalle lezioni dei suoi grandi predecessori, il che rende pressoché impossibile stabilire un canone. Eppure il pittore ottenne un effetto paradossale, di fronte al quale si mostrò però indulgente e consapevole di poter almeno in qualche modo porre rimedio all'apparente vuoto artistico. E proprio sotto questo aspetto il pittore pare estremamente consapevole delle proprie scelte artistiche. Questo atteggiamento di fedeltà alle proprie idee lo spinge a lasciare la vecchia strada e cercare le nuove soluzioni delle rappresentazioni figurative.

Caravaggio diventa l'autore della trasgressione storica, cioè non individuale, personale, privata e ordinaria perchè non oltrepassa i limiti solo del proprio spazio e dei propri successi. Questa è la trasgressione compiuta dal punto di vista dell'individuo oppure di un gruppo piccolo di individui. Le trasgressioni psicologiche, a differenza da quelle di tipo storico non creano i valori che porterebbero qualcosa di nuovo per le genti, eppure soddisfano i bisogni e i desideri degli individui, appagano la soddisfazione personale, stimolano la curiosità cognitiva, motivano le attività successive. Gli autori della trasgressione così detta storica oltrepassano i limiti materiali e simbolici mai prima raggiunti da nessuno. In questo caso si parla dell'"uscita oltre". Questo tipo di trasgressione provoca il cambiamento della mentalità di tutte le generazioni, arricchisce il patrimonio culturale di tutta l'umanità. Con questo tipo di trasgressione Caravaggio propone una nuova visione del mondo, anche se porta scompiglio assoluto nel mondo dell'arte.

Nello stesso momento i responsabili specialmente della trasgressione di tipo storico vivono il sentimento di rimpianto che diventa uno stato d'animo molto complesso e costituisce l'unione di tristezza o dispiacere con un certo tipo di

rancore verso se stessi e gli altri. Diventa un'emozione negativa. L'uomo che oltrepassa i limiti dei propri successi finora raggiunti, si rende conto che le sue opere lo superano (KOZIELECKI, J., 2002: 56).

L'interesse verso la novità si accompagna sempre in lui, al proposito divulgativo e al desiderio di ricondurre le idee innovative entro una tradizione. Caravaggio risponde con una proposta ripensata e meticolosa ma difficile da accettare da parte del pubblico di quel tempo. I preparativi, i materiali hanno un valore inestimabile per una ricerca approfondita. Permettono passo dopo passo di seguire il processo della produzione del capolavoro. Per comprendere l'esecuzione del processo creativo dell'opera di Caravaggio bisogna prima descrivere il finale che non è facile da presentare con le sole parole. In effetti l'artista ha risolto un tipico problema divergenziale che ha un numero praticamente infinito delle soluzioni: il contenuto dell'opera, la sua forma e la sua composizione dovrebbero essere varie. In base ai materiali si può ricostruire il processo creativo. Questa ricostruzione diventerà una delle possibili. Il ruolo dominante nel lavoro di Caravaggio svolgeva il suo sapere e la sua esperienza in quanto pittore. Caravaggio studiava diligentemente le opere dei suoi predecessori, si interessava alle abitudini dei tempi presentati, leggeva i documenti in merito, era appassionato della vita della plebe molto spesso protagonista dei suoi quadri. La sua memoria assomigliava a un magazzino ben attrezzato. Per lo più l'artista visse tra l'altro a Roma, il centro della vita culturale nell'Europa di quel tempo.

Dopo lo studio necessario, immediatamente si mise al lavoro con una risorsa delle informazioni codificate nella memoria e provenienti dall'ambiente. Caravaggio approfittò delle tematiche e delle soluzioni formali dei suoi quadri precedenti. Adottando questa regola nel *Seppellimento di Santa Lucia* il pittore introdusse, ad esempio, l'elemento architettonico dominante sulla scena che si può vedere sulla tela dedicata a *Morte della Vergine*.

Anche le precedenti scoperte artistiche riguardanti la composizione e la deformazione delle figure sono state adottate in questo quadro. Eppure non si può dire che l'artista abbia imitato le proprie produzioni precedenti, ma piuttosto le abbia modificate in modo creativo. Questa euristica permise dunque di continuare in modo innovativo il proprio stile di pitturare. All'inizio Caravaggio fece un abbozzo totale del capolavoro, e poi ne dipinse i frammenti. Le figure tali come: fedeli, cordari e necrofori sono presenti nella versione finale, ma la loro collocazione e la composizione subiva continui cambiamenti. Sia le figure centrali che gli elementi di secondo piano venivano continuamente corretti e modificati fino al punto in cui avrebbero raggiunto i massimi criteri artistici. Dunque si può constatare che l'artista-creatore produceva le idee parziali, e invece l'artista-giudice di solito non le accettava e le sottoponeva ad una correzione necessaria.

È difficile giudicare una produzione storica. Un'opera considerata come capolavoro dagli uni, per gli altri può costituire un kitsch che non dovrebbe far parte della cultura. Questo fenomeno, chiamato il paradosso di Perkins dice che

“si è migliori critici che artisti” (KOZIELECKI, J., 2002: 52). Se un tale individuo possiede il sapere sufficiente per giudicare in modo critico il prodotto di un processo creativo, nello stesso tempo — sempre approfittando di questo sapere — dovrebbe saper creare gli stessi prodotti. Invece la verità è che non è capace di farlo.

Queste considerazioni, se non illustrano organicamente la poetica del libro, meritano di essere tenute in conto per comprendere le condizioni dell'artista trovatosi sulla terra siciliana. Dopo la lettura del capitolo succitato, la domanda che si vuole porre è seguente: c'è ancora spazio per provocare? A volte si esprimono le opinioni assai radicali secondo le quali nei nostri tempi le trasgressioni individuali non sono possibili, oppure che molto presto si esauriscono. Il “noi” elimina l'“io”. Diventa così perché ogni artefice vive in un certo ambiente, incontra le persone geniali che lo influenzano. Lo scambio delle idee, un eccezionale ambiente creativo, la rivalità, la creazione delle teorie comuni tutto quello contesta l'opinione sulla possibilità delle opere mentali individuali. Gli autori rimangono nello stesso tempo utenti della cultura. Ininterrottamente continua il processo della loro acculturazione, per esempio: lo studio delle opere dei grandi predecessori prepara la base per la produzione futura. In questo senso l'artista non lavora in un ambiente verginale. Esaminando le considerazioni suddette si può parlare ancora del predominio dell'individuo sulla comunità? In effetti nascono le domande tra le quali una seguente: ma davvero le trasgressioni storiche individuali spariranno e la gente oltrepasserà i limiti materiali e quelli simbolici insieme agli altri? La lezione consoliana è un richiamo alla riflessione sul destino dell'individuo sempre in fuga e in cerca dei mezzi forti e incisivi che si oppongono alla realtà convenzionale e menzognera.

Bibliografia

- BENOZZO, Francesco, 2003: “Porto”. In: *Luoghi della letteratura italiana*. Milano, Mondadori.
- CONSOLO, Vincenzo, 2007: *L'olivo e l'olivastro*. Milano, Mondadori.
- DI GRADO, Antonio, 1999: “Quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta... Per Sciascia, dieci anni dopo”. In: *Approssimazioni a Consolo*. Caltanissetta — Roma, Salvatore Sciascia Editore.
- DICUONZO, Angelo, 2002: “Storia, menzogna e letteratura. Annotazioni sulla narrativa di Vincenzo Consolo”. *Allegoria*, N. 40—41.
- GIOMBI, Samuele, 2003: “Chiesa”. In: *Luoghi della letteratura italiana*. Milano, Mondadori.
- KOZIELECKI, Józef, 2002: *Transgresja i kultura*. Warszawa, Wyd. Żak.
- NICOLAO, Mario, 1999: *Il viaggio di Odisseo*. Milano, Bompiani.
- PACCAGNINI, Ermanno, 1994: “Ritorno senza miele”. *Il Sole 24 Ore*.
- PAPA, Enzo, 2003: “Ritratti di critici di contemporanei. Vincenzo Consolo”. In: *Belfagor. Rassegna di varia umanità*. Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki.
- TRAINA, Giuseppe, 2001: *Vincenzo Consolo*. Firenze, Cadmo.

Nota bio-bibliografica

Aneta Chmiel è docente di Glottodidattica presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università della Slesia a Sosnowiec. Ha conseguito la laurea in lettere nel 1998 e nel 2002 ha ottenuto il dottorato. È autrice di vari articoli sulla letteratura italiana rinascimentale e contemporanea. Ultimamente le sue ricerche si concentrano sulla narrativa di Vincenzo Consolo.

TOMASZ SIKORA

Pedagogical University of Cracow

Indocile Bodies: Bodily Transgressions in Selected Canadian Movies

ABSTRACT: The article looks at the representations of corporeality, desire and transgression in selected films by David Cronenberg, Guy Maddin and Bruce LaBruce. The body acquires some kind of independence in these films, and the forces of excess that work in/through it (drives, desires) push the modern subject into various acts of transgression, thus threatening its propriety and stability. At a cultural level, this phenomenological instability of body- and self-boundaries may be linked to the Canadian sense of a “weak” national identity, rephrased by some as a positive case of “queer” nationality.

KEY WORDS: Body, desire, sexuality, transgression, excess, queer, Canadian cinema.

A large number of thinkers and cultural theorists have asserted, on different grounds, that transgression is culture’s most fundamental question, or even its constitutive principle. Many possible genealogies could be drafted for this modern Western preoccupation with transgression; one of them could choose to see the first major modern transgressor in the Enlightenment’s *enfant terrible*, Marquise de Sade. The second important moment was, unquestionably, Nietzsche’s (in)famous declaration that God is dead. Sigmund Freud’s body of theory comes to mind as yet another breakthrough, despite the Viennese doctor’s carefully protected image of middle-class respectability and scientific integrity. In Chris Jenks’s useful account, for example, Freud’s work is discussed somewhat reluctantly: almost like a poltergeist, Freud “will not go away” (JENKS, C., 2003: 45), as if to insist on his rightful place. While no single trajectory can be delineated to explain the concept’s multifarious presence in contemporary culture and cultural theory, Freud has been an undeniable influence on many 20th-century theorists as well as practitioners of transgression, most notably Georges Bataille. It could even be argued, as the *International Dictionary of Psychoanalysis* does, that “real and fantasized transgression is at the heart of

all psychological mechanisms, as the result, or source, of a conflict” and that psychoanalysis itself, as a “scientific corpus,” is predicated on a “transgressive epistemological curiosity” (KIPMAN, S.-D., 2005: unpagé). The latter point may, in fact, be extended beyond the level of epistemology and cautiously applied to some postmodern theorizations of transgression (following, for instance, the thought of Michel Foucault or Gilles Deleuze), which are not simply concerned with analysing the phenomenon in a positivistic manner, but often posit themselves as culturally transgressive in their own right. A different tradition derives from the work of Mikhail Bakhtin and his followers, with their insistence on culture’s materialistic foundations. Peter Stallybrass and Allon White’s classic *The Politics and Poetics of Transgression* continues and critically expands the Bakhtinian perspective, while carefully avoiding its own self-romanticization as an instance of transgressive practice.

Although relatively easy to define as “that conduct which breaks rules or exceeds boundaries” (JENKS, C., 2003: 3), transgression involves a complex compound of psychological, social, legal, religious, and other aspects. All boundaries are of a symbolic nature, and so is necessarily transgression (which entails, among other things, that any transgression is context-specific, defined as such only in relation to a particular symbolic system). Assuming, after Mary Douglas, that the body “provides a basic scheme for all symbolism” (DOUGLAS, M., 1966: 202), one may argue that the “primary stage” for any subsequent kinds of transgression lies in the (symbolically mapped-out) materiality of the human body. Says Douglas, “[t]he body is a model which can stand for any bounded system. Its boundaries can represent any boundaries which are threatened or precarious” (1966: 142). Because “all margins are dangerous” (1966: 150), anything that is corporeally marginal becomes heavily invested with “power and danger,” and thus subjected to the most intense and violent boundary policing. At the same time Douglas very carefully distances herself from a theoretical framework in which the body *determines* a culture’s symbolic structure in any particular way. As she says, “[e]ach culture has its own special risks and problems. To which particular bodily margins its belief attribute power depends on what situation the body is mirroring” (1966: 150). Consequently, Douglas insists that “we should try to argue back from the known dangers of society to the known selection of bodily themes” (1966: 150). In my own methodological practice, however, the movement is bidirectional: the otherwise known fears and desires of a culture help read the body’s mappings and uses, but equally well the representations and conceptualizations of the corporeal help identify the culture’s fears and desires. Thus, in studying Canadian culture I look at its heavily policed margins that mark the most intense sites of “danger,” while one of the most fruitful ways of “looking at the margins” is investigating the representations of the body and its excesses (keeping in mind that particular excesses are perceived as such differently in different cultures). In other words, one may

be able to delineate the contours of a culture (however ragged, discontinuous or paradoxical) by concentrating on the transgressions that it performs on its own symbolic boundaries.

A distinction could be made between “transgression” — which is always performed by a subject from *within* the boundaries of a norm, a law, a rule, and as such it is known or felt to be a transgression (whether premeditated or in hindsight) — and another phenomenon defined as an “external” intrusion of excess (akin to the Lacanian Real) into the symbolic realm. On second thought, however, this distinction may turn out to be purely theoretical: when we say “subject” we tend to think of the Cartesian, or liberal humanist, subject, the self-conscious initiator and performer of actions; yet when we take into account *drive* and *desire*, the picture becomes much more problematic. Who is the “I” of desire? Or in other words, how can a subject claim any degree of unity and reasonableness, when it is driven by forces that by far exceed its capacity for self-control and threaten the very “core” of its identity? In this sense, at least, certain acts of transgression are performed simultaneously from *within* and *without* the symbolic limits; desire is the “secret agent” of the excess that, from within the subject, crosses the boundary, or pushes the subject to cross it. But it would be clearly a mistake to simply dissociate desire from the subject as an “alien element,” because desire clearly helps constitute the subject in its “subjecthood.” What I am grappling with here is the tenability of the notion of some sort of “agency” that could be ascribed to excess in general, and corporeal excess in particular. It is a notion wrought with theoretical dangers that I do not have the space to address properly in this short paper. Let me only point out that both excess and desire-inflected subjectivity are constituted in the act of drawing the boundary; and that just as the subject’s agency is constantly undermined by the workings of drive and desire, so the (non-subjectified) excess is, arguably, endowed with a certain form of agency, a “semiotic” kind of agency, to borrow Julia Kristeva’s term.

The body occupies a similarly ambiguous position in relation to the subject. Apparently possessed, contained, and controlled by the subject, insofar as it seems to coincide with the boundaries mapped onto it by the Symbolic, it is never free from its excesses. Those excesses become more pronounced when uncontrollable urges or changes are experienced or perceived in the corporeal realm. When struck with a disease, or simply when maturing or aging, “my” body becomes less “mine,” its fundamental materiality (and thus foreignness) comes to the foreground. (As Linda Ruth Williams remarks in her discussion of David Cronenberg, “[t]hat the body has an agenda of its own, quite separate from the conscious concerns of the moral self, makes it more alien than the aliens”; WILLIAMS, L.R., 1999: 33). Desire, capable of “capturing” the body and hijacking it from the control of the subject, has an equally alienating effect. Unsurprisingly, due to a powerful modern association of masculinity with

self-control (and, conversely, femininity with the lack of it) the process through which the male subject's grip on its body and identity lessens is often perceived as a process of "feminization" and, consequently, "monstrosification." Again, in what sense and in what cases we are entitled to talk about the body's agency, rather than simply "forces and processes of nature," is a complex question which I intend to address elsewhere. Here, just as the Foucauldian pun in my title suggests, I will base my discussion of selected Canadian films on the proposition that the body (as an instance of self-organizing matter) can indeed be attributed with some sort of agency. Bodies may be regulated and policed into docility, as Foucault had it, but not without resistance, a revenge, a revolt.

In many ways Canada may be described as a land (and a culture) of excess. There is an excess of space and of extreme weather conditions, but also an excessive interest in the perverse, the sexual and the corporeal. At the aesthetic level, Canada could be said to move back and forth between its "official" aesthetics of the "scenic," and its not-so-hidden fascination with the obscene. This distinction generally corresponds to that between legitimate and normative representations of the body (clean, healthy, attractive — Bakhtin's "classical body") and abject, grotesque, monstrous bodies deemed "obscene" and unfit for the public eye.

To see Canada's "official" face one only needs to glance at a random selection of Canada's promotional materials, such as documentaries or photo albums, or an equally random selection of images googled up when the search term is simply "Canada." It is no coincidence, either, that the artistic Group of Seven, which "claimed to find in the local landscape a distinctive national identity, and claimed to have found a uniquely Canadian style for expressing it" (FRANCIS, D., 1997: 141), achieved the status of Canada's major showpiece, a "national wallpaper," as Robert Fulford put it (FRANCIS, D., 1997: 135). On the other hand, the fascination with the obscene and the (bizarrely) sexual has also been an element of Canadian self-definition for some time. As early as in 1945 Earle Birney described Canada, with an evident gender and colonial bias, as an adolescent boy who "keeps his prurience stealthy" (BIRNEY, E., 1995: 18). The trope of Canada's persistent immaturity that Birney employs here is characteristically linked with both the country's alleged inability to achieve a mature form of nationhood and its inordinate interest in sex. Over the 1980s and 1990s, with the work of many artists and writers (such as David Cronenberg, John Greyson, Guy Maddin or Bruce LaBruce in film), Canadian prurience has become much less stealthy. So much so that Katherine Monk's 2001 book on Canadian film prominently features "weird sex" as characteristic of Canadian cinema (*Weird Sex and Snowshoes*), whereas Thomas Waugh's 2006 volume *The Romance of Transgression in Canada* is an impressive 600-page history of Canadian queer cinema.

To say that much of (mainstream) Canadian cinema is "famously intrigued by unusual, atypical sexual practices and identities" (ALLAN, J., 2001: 138) has, indeed, become something of a commonplace. Following some earlier usage Ja-

son Morgan calls this genre “perversion chic,” as characterized by “a preference for narratives originating at the margins of society” and featuring necrophiliacs, pedophiles, and homosexuals, among others (MORGAN, J., 2006: 211). In Katherine Monk’s oversimplified account Canadian films’ preoccupation with bodily and sexual excesses result from the society’s general repressiveness: “The French-Canadian soul is haunted by the Gothic complications of sex and the Catholic Church, while the English Canadian soul by Victorian codes of physical denial. Sex = Guilt in Canadian society [...]” (MONK, K., 2001: 120). To avoid a paradox that seems inherent to this logic (with so much repression, how come the cinema does indeed produce such a remarkable excess of sex?) it seems much more reasonable to use a Foucauldian perspective, in which the workings of discourse and power do regulate sexual behaviors and representations, even as they enable the production of new kinds of behaviors and representations. Over the last decade or so, “weird” sexualities, as represented in film, literature and other media, have been providing new metaphors for (postmodern) conceptualizations of Canadian nationality as somehow “queer.” Jason Morgan, for example, asserts that “in the perversion chic films, Canadian nationalism is demonstrated to be queer because it transgresses the normative basis of the nation” (MORGAN, J., 2006: 223). In this and similar accounts “Canadianness” is construed as inherently “queer” and “transgressive.”

Set in a mountain village, perennially surrounded by the snow- and ice-bound Alpine landscapes, Guy Maddin’s queer and neo-gothic tour de force *Careful* may be read as a parable of Canada itself. The village owes its existence to the “carefulness” of its inhabitants, who must never raise their voice lest they trigger an all-destroying avalanche. Moderation, discipline and the habit of “hushing up” are believed to save the village from the otherwise certain annihilation. Yet descents into the “mines” of the unconscious are unavoidable and, in the end, they expose the dark undercurrents of incestuous desire and murderous intentions that shake the very fundamentals of the villagers’ social life. In this Freudian parable Maddin exposes the precariousness of culture, whose main purpose is to regulate and police social and familial relations. Unreliable like the layer of mid-spring ice on a lake (one cannot but think of the famous scene from Atom Egoyan’s *The Sweet Hereafter* when the school bus sinks slowly into the icy lake), culture is constantly threatened by an excess of the physical. In Canada, whose name stems from the Iroquoian word for “village,” a perceived excess of land, together with the infirmity of a national consciousness, translates culturally into a set of gothic anxieties over the uneasy relationship between culture and the (excessive) body. It may be generally true that Canadian society cultivates an official ethos of moderation in the face of very immoderate physical conditions, but, as Justin Edwards points out, “underlying the Canadian taste for order and stability, beneath a culture systematically advocating and practicing moderation and consensus” there lies “an extremely subversive streak — a sort of northern

grotesque” (EDWARDS, J., 2005: 164). This “subversive streak” explores those transgressive acts that challenge the well-policed boundaries of a moderate culture, particularly the excesses of corporeality and sexuality.

Often associated with the melodramatic, Maddin’s films contain enough transgressive elements (e.g. a son eating the corpse of his father, incestuous love, or simply Count Dracula) to deserve the “Canadian Gothic” label. True, the transgressions featured in his work are highly stylized and clad in a lot of humor, but I do not believe that this fact makes them in any way less “serious.” One may recall, in this respect, a very short story by Margaret Atwood, “Horror Comics,” in which two girls neutralize their very real fears, and distance themselves from their own latent “vampirism” or hate, by mock-dramatizing cheap and obviously exaggerated horror comics. In social life transgressions *are* real, just as avalanches *do* happen. (Reportedly, Maddin’s intention was to endow the themes of *Careful* with “real avalanche potential”; TOLES, G., 2001: 329). Steven Shaviro, who identifies yearning and humiliation as the two powerful, central emotions organizing Maddin’s cinematic universe, points to a number of “excesses” particular to Maddin’s art: an excess of narrative, an excess of display, an excess of emotion. The critic goes on to explain that the campy ludicrousness permeating Maddin’s work “is the mask under whose cover the cultivation of extreme feelings becomes possible. We cannot help looking ridiculous when we are overcome with passion, or driven by desires that have no hope of success and no rational grounding” (SHAVIRO, S., 2002: 217). Again, the excessiveness at the level of aesthetics, narrative and visual representation is made to both expose and emotionally contain the excesses of the body and of desire.

Interestingly enough, the film has been (half-jokingly) called by its makers (Guy Maddin and George Toles) both “pro-incest” and “pro-repression.” Or, as Maddin explains, “It started out as pro-incest. [...] I went and shot it and the pro-incest kind of got lost and I think it ended up being that whenever anyone did act on their impulses, they were punished in an Old Testament fashion instantly. [...] So it ended up being a pro-repression movie [...]” (BEARD, W., 2005: unpagé). It seems that the offhand humor with which Maddin uses the “pro-” and “anti-” labels undermines their ultimate adequacy. Rather, it is the interplay between (illicit) desire and repression — dramatized as real or fantasized transgression of some sort or another — that lends vitality to social life as well as to artistic creation. The effect Maddin achieves by escaping as far as possible from “psychological realism” into excessive and campy melodramatization is not only some emotional detachment that makes the “horror” of the body (with its drives and desires) more bearable, but also a perspective that — if not exactly “post-” or “inhuman” — could at least be dubbed “parahuman.” The human subject (at least in its liberal humanist version) is not the centre of attention; it proves to be secondary to the primacy of corporeality, which always exceeds any social norms and forms of repression.

Through eerie settings, contrived narratives, histrionic performances and anti-naturalistic aural effects (e.g. poor synchronization) Maddin achieves an oneiric mood in which, just as in a dream, human subjects become decentered, displaced and secondary to some uncanny logic beyond the characters' (and pretty much the viewers') reach and comprehension, a logic of excess and desire. A similar effect, although with much less humor attached to it, may be found in the films of David Cronenberg, a master of the "biological horror." Particularly *Videodrome*, *Naked Lunch* and *eXistenZ* blur the line between what is commonly experienced as "reality" and worlds created by hallucination. The protagonists of many of his films are (traditionally male) subjects "torn apart" by uncontrollable desires and/or bodily transformations. It could be argued that, like Maddin's *Careful*, Cronenberg's art is pro-repression and thus, apparently, anti-transgression; some critics (notably the fellow Canadian Robin Wood) accuse him of a fundamentally conservative bias that forecloses any "liberatory" potential. Thomas WAUGH is very adamant in his condemnation: Cronenberg is an "obsessive homophobe" who is "[t]raumatized by the penetration of the male body" and "resolves the stress by littering the landscape with dead queers" (2006: 397). Along similar lines, some feminist critics point to his films' misogyny, or at least their phallogocentric sexual politics (Barbara Creed's analyses are particularly revealing in this respect). Others, however, advocate a different interpretative stance; Kelly Hurley, for example, recognizes a "posthuman" potential in Cronenberg's work and calls for a correspondingly posthuman politics of interpretation.

Criticized, on the one hand, by conservatives for bold representations of sexuality, corporeality, abjection and various sorts of monstrosity, and, on the other hand, by some progressives for an underlying "reactionary" agenda, Cronenberg claims, interestingly, an unusual ability to see a problem "from all sides" at once, without having to choose a particular stance (RODLEY, C., 1992: 118). This is probably what allows him to say: "It seems very natural for me to be sympathetic to disease" (RODLEY, C., 1992: 84), and at the same time harbor a clear nostalgia for the (male) human subject, doomed to some inhuman transformation, disintegration, and/or self-annihilation (William Beard stresses this nostalgia in *The Artist As Monster*, particularly in the chapter on *Videodrome*; BEARD, W., 2006: 121—164). The pathos of the last scene of *The Fly* depends largely on the monster's proof of its very last vestige of humanity when the human-fly-machine hybrid begs for death. (It is a suicidal drive, ultimately, that seems to be constitutive of the human subject, as opposed to a non-human monster which "has no politics," as Brundlefly puts it; Veronica's humanity is also tested and confirmed through the act of "mercy-killing"). It could be argued that the "radical" potential of Cronenberg's films lies not so much in a deliberate strategy of transgression, but largely in the very immediacy of the cinematic image and its ability to "infect" the mind of the viewer, in a virus-like manner. Even if one interprets

his movies as essentially “pro-repression” (which is usually understood as coterminous with “conservative”), the images — once unleashed — do not simply go back to the dark recesses of the mind; they might begin to breed, multiply and parasitically dominate the “host body.” One may recall, in this respect, fiery condemnations of carnal sins as well as detailed descriptions (or visual representations) of infernal sufferings in pre-modern Europe which, quite contrary to their stated intentions, bred a Western sado-masochistic imaginary for centuries to come. This is how I understand the subversive power of images, even if they are not made to serve the purposes of an overtly pro-transgression narrative. (The quasi-viral quality of images was, of course, thematized and fleshed out in *Videodrome*, where recorded images have the ability to invade and transform not just human minds, but also — if not primarily — human bodies).

A man losing control of his body (which entails its, and his, feminization) is one of the most consistent motifs in Cronenberg’s films. It is the relative independence of the body that fascinates the director, as he explains in this oft-quoted passage:

I don’t think that the flesh is necessarily treacherous, evil, bad. It is cantankerous, and it is independent. The idea of independence is the key. It really is like colonialism. The colonies suddenly decide that they can and should exist with their own personality and should detach from the control of the mother country. At first the colony is perceived as being treacherous. It’s a betrayal. Ultimately, it can be seen as the separation of a partner that could be very valuable as an equal rather than as something you dominate.

RODLEY, C., 1992: 80

The colonial analogy sounds quite relevant, given Canada’s past and its post-colonial present. The kind of rebellion Cronenberg describes, however, rather fits the American Revolution, against which the Canadian regime eternally defines itself. In a psycho-political reading, then, Cronenberg’s enduring fascination with “rebellious” flesh could be related (but certainly not reduced) to Canadians’ ambiguous feelings towards their powerful southern neighbour; obviously intrigued by Americans’ clamorous claims of independence, many Canadians embrace a more conservative tendency that emphasizes balance, moderation, and evolutionary change. At least at some level, then, Cronenberg’s “message” about the transgressions could be read as a Maddinian admonition “Careful!” — a fascination that goes together with a warning against the dangerous excesses that may result from the uncurbed drive to transgress. Indeed, most theorists agree that transgression, though ostensibly challenging the authority of a law or a border, in fact secretly affirms the law or the border and confirms its validity; or in other words, the law *depends* on its transgression and (secretly) demands it, which provides a classic example the so-called “double-bind” situation (a self-contradictory message), possibly inherent in all law-making and law-enforcement.

If Cronenberg has been accused of making films that sometimes border on the pornographic (*Crash*, most notoriously), in the films of another Canadian director, Bruce LaBruce, pornography is an ever-present element, or one of their constitutive elements. LaBruce situates himself as far as possible from a “pro-repression” bias and the “celluloid transgressions” that Cronenberg and Maddin may be associated with. Instead, LaBruce adopts the role of an eternal and unregenerate transgressor: his is a cultural “politics of transgression” par excellence. Using homosexuality as some sort of cultural capital, he declares boldly: “Homosexuals are, by definition, outlaws and criminals. That’s what makes it so exciting” (LABRUCE, B., 1997b: 63). He defies not simply the general heteronormativity of Western culture, but — with an equal zeal — the homonormativity represented by some LGBT organizations (for instance, he calls the US Gay and Lesbian Alliance Against Defamation “a quasi-Stalinist organization which attempts to police gay imagery in Hollywood movies”; LABRUCE, B., 1997a: 25). Like Cronenberg, LaBruce vehemently denounces external censorship of any sort, yet his self-imposed limits of the “representationally proper” lie much further than Cronenberg’s: as a self-proclaimed porn-star he acts out outrageous sex scenes with a literality that transcends any overt or metaphorized sexual perversions featured in Cronenberg’s works.

LaBruce came to international prominence as a representative of the Toronto queercore movement and the New Queer Cinema of the 1990s. But, as one can learn from Thomas Waugh, “LaBruce’s work has never been financed by public agencies” and “not a single of his four or five [...] video features is available from Canadian distributors” (WAUGH, Th., 2006: 221). In a sense, then, he is Canada’s “dispossessed child,” almost a *persona non grata* who chose to take permanent residence in Berlin (just like another fellow Canadian transgressor, the electro-punk vocalist Peaches). The Canadian gay writer Stan Persky (strangely enough also a part-time resident of Berlin, apparently a perceived promised land for an assortment of Canadian rebels and non-conformists), places LaBruce in the tradition of Canadian film-making that I referred to earlier as “perversion chic”:

If Canada is typically all about moderation, reticence and compromise, the Toronto filmmaker is all about homosexual excess. Oddly enough, his sexually extreme movies can be said to be fairly typical of Canadian cinema. Although LaBruce’s films intentionally verge on porn, deal with homosexual fascism, and graphically, as they say, feature full-frontal S&M sex, right-wing homo skinheads, and various other obsessions [...], their preoccupations aren’t all that different from Atom Egoyan’s *Exotica*, Denys Arcand’s *Love and Other Human Remains*, John Grayson’s *Lillies* or Lynn Stopkovich’s Barbara Gowdy-inspired paean to necrophilia, *Kissed*. Canadian films have a tendency to be kinky and, in that sense, LaBruce is simply working in the tradition.

PERSKY, S., 2003: unpagged

Still, of all the directors mentioned by Persky, LaBruce is probably the most radical in pushing the boundaries of the proper, the acceptable and the licit in the sphere of aesthetic representation and the sexual politics behind it.

In his most recent film *Otto, or Up with the Dead People* LaBruce plays with the figure of gay zombies. (As I am writing these words, his next zombie movie, *LA Zombie*, is to be released shortly). The title hero believes he died and came back from the grave. As he needs money to “unlive,” he agrees to take up a part in a movie which actually tells his story. The movie is directed by Medea Yarn, who at the same time shoots a film about a gay zombie revolt against consumerist society. When alive, Otto was a sensitive gay boy and a vegetarian son of a butcher. After he comes back, he craves for meat, preferably human meat. And thus a compulsive escape from meat — both *being* and *eating* meat — is necessarily haunted by a *craving* for meat. The figure of a zombie itself comes closest to the idea of an “acting body” without soul, flesh endowed with some strange agency, a human being reduced to meat; in fact, both death and sex seem to have that reductive effect. Commenting on the films of Bruce LaBruce, David McIntosh asserts: “Of all our industrially exploitable selves, the eroticized meat self is the most authentic, the most renewable and the most liberating” (McINTOSH, D., 1997: 151). Meat desires meat, matter desires matter — beyond our conscious, self-policed selves. Meat wants to eat meat, just as it wants to be eaten. And since there exists in our culture a strong ban on eating human flesh (man should NOT become meat to fellow human beings, nor to other living creatures), perhaps our refusal to participate in what the writer Barbara Gowdy calls “the obscene food chain” gets compensated for by the excesses of our sexuality. In *Otto* there is a provocative scene in which one zombie copulates with a wound in the abdomen of another, then pulls out and consumes his intestines. (In all fairness, it must be said that a wound-copulation scene appeared earlier in Cronenberg’s *Crash*). Sex, eating, cultural consumption (of cinematic images) and capitalistic consumerism are all implicated in one another.

LaBruce never ceases to be aware of the constant interplay between sexually-ridden transgression and the mechanisms of capitalistic co-optation and commodification; even political and/or sexual radicalism gets caught up (perhaps inevitably so) in desire’s “general economy” dominated by the forces of modern-day capitalism. LaBruce’s iconoclastic turn to pornography is quite significant, as pornography occupies a very nodal position, culturally and politically; it is perennially the target of the regulatory aspirations of the state; it is always situated close to the borders of legality and legitimacy; and it is exploited extensively by capitalism’s logic of (easy) profit. Unlike many other artists, who shun associations with pornography, LaBruce insists that his work is, indeed, pornographic (yet irreducible to pornography alone); he avoids the conventional tendency to redeem sexual representations in art by making references to some “higher artistic values,” which of course is not to suggest that his work is *de-*

prived of artistic values. Simultaneously, his work diverges from standard commercial pornography primarily in that it self-consciously and critically *investigates* the connections between the free market, money, media, sex and desire. One of his main preoccupations as an artist, then, seems to be how to “produce transgression” without falling into the pitfalls of commodification, nor claiming to be radically *separated* from capitalism’s circulation systems.

The three directors whose work I have briefly discussed have each a different way of dealing with and representing transgression, especially bodily transgression. In Maddin’s work, the alienating and traumatizing effects of transgressive desires are softened aesthetically by campy stylizations and a great deal of humor, whereas the overall “politics” of his films oscillates uncannily between a “pro-transgression” and a “pro-repression” perspective. The latter point may also hold true for David Cronenberg’s cinema, despite the visual excesses, based on an aesthetics of disgust, that he employs to investigate the vexing “fleshiness” of human existence. Still, it is possible to claim, as some critics do, that certain elements of his oeuvre, such as the sheer visual force of his images or the posthuman sympathy for the disease, the virus, and the parasite (all serving as apt metaphors of the body’s fundamental independence) give his work more transgressive potential than is often acknowledged. Finally, Bruce LaBruce may claim the honor of being the most transgressive artist of the three, and the only one with a deliberate queer agenda, where “queer” is understood broadly as the constant use of sex, body and desire to destabilize existing economies, norms and aesthetics. Bodies, with their own economies and their strange kind of agency, are not utopian sites of escape from the social and political realm, as some might think, but are always intimately tied up with the general social economies in which they act and desire. By and large, the work of these three directors clearly attests to the continuing transgressive tradition in Canadian cinema and culture, a tradition that challenges the “scenic aesthetics” through which mainstream Canada often chooses to represent itself.

Bibliography

- ALLAN, James, 2001: “Imagining an Intercultural Nation: a Moment in Canadian Queer Cinema”. In: GOLDIE, Terry, ed.: *In a Queer Country*. Vancouver, Arsenal Press: 138—159.
- BEARD, William, 2005: “Conversations with Guy Maddin”. Available HTTP: <<http://iceberg.arts.ualberta.ca/filmstudies/Maddin%2005%20interview.html>> (accessed 26 February 2010).
- BEARD, William, 2006: *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*. Toronto, University of Toronto Press.
- BIRNEY, Earle, 1995: “Canada: Case History: 1945”. In: KUESTER, Martin, ed.: *Canadian Studies: A Literary Approach*. Bochum, Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer.

- CREED, Barbara, 1998: "The Crash Debate: Anal Wounds, Metallic Kisses". *Screen* 39: 2, Summer: 175—179.
- CREED, Barbara, 2000: "The Naked Crunch: Cronenberg's Homoerotic Bodies". In: GRANT, Michael, ed.: *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Westpoint, Praeger Books: 84—101.
- DOUGLAS, Mary, 1966: *Purity and Danger*. London, Routledge.
- EDWARDS, Justin D., 2005: *Gothic Canada. Reading the Spectre of a National Literature*. Edmonton, University of Alberta Press.
- FRANCIS, Daniel, 1997: *National Dreams: Myth, Memory, and Canadian History*. Vancouver, Arsenal Pulp Press.
- HURLEY, Kelly, 1995: "Reading Like an Alien: Posthuman Identity in Ridley Scott's *Alien* and David Cronenberg's *Rabid*". In: HALBERSTAM, Judith, LIVINGSTON, Ira, eds: *Posthuman Bodies*. Bloomington, Indiana University Press: 203—224.
- JENKS, Chris, 2003: *Transgression*. London, Routledge.
- KIPMAN, Simon-Daniel, 2005: "Transgression". In: DE MIJOLLA, Alain, ed.: *International Dictionary of Psychoanalysis*. Available HTTP: <<http://www.enotes.com/psychoanalysis-encyclopedia/hatred>> (accessed 26 February 2010).
- LABRUCE, Bruce, 1997a: "Forward". In: GONICK, Noam, ed.: *Ride Queer Ride*. Winnipeg, Plug-In Gallery: 24—28.
- LABRUCE, Bruce, 1997b: *The Reluctant Pornographer*. New York, Gutter Press.
- MCINTOSH, David, 1997: "Engines of Desire, Empire of the Undead: LaBruce, Sex, Money and Celebrity". In: GONICK, Noam, ed.: *Ride Queer Ride*. Winnipeg, Plug-In Gallery: 142—160.
- MONK, Katherine, 2001: *Weird Sex & Snowshoes, and Other Canadian Film Phenomena*. Vancouver, Raincoast Books Allan.
- MORGAN, Jason, 2006: "Queerly Canadian: Perversion Chic Cinema and (Queer) Nationalism in English Canada". In: SHERBERT, Garry, GERIN, Annie, PETTY, Sheila, eds: *Canadian Cultural Poesis: Essays on Canadian Culture*. Waterloo, Wilfred Laurier U P.: 211—227.
- PERSKY, Stan, 2003: "Letter from Berlin: Kanada Week". Available HTTP: <<http://stanpersky.de/index.php/articles/latest/letter-from-berlin-kanada-week>> (accessed 26 February 2010).
- RODLEY, Chris, ed., 1992: *Cronenberg on Cronenberg*. Toronto, Knopf.
- SHAVIRO, Steven, 2002: "Fire and Ice: The Films of Guy Maddin". In: BEARD, William, WHITE, Jerry, eds: *North of Everything: English-Canadian Cinema Since 1980*. Edmonton, University of Alberta Press: 216—221.
- STALLYBRASS, Peter, WHITE, Allon, 1986: *The Politics and Poetics of Transgression*. London, Methuen.
- TOLES, George, 2001: *A House Made of Light: Essays on the Art of Film*. Detroit, Wayne State University Press.
- WAUGH, Thomas, 2006: *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*. Carleton University Press.
- WILLIAMS, Linda Ruth, 1999: "The Inside-Out of Masculinity: David Cronenberg's Visceral Pleasures". In: AARON, Michele, ed.: *The Body's Perilous Pleasures: Dangerous Desire and Contemporary Culture*. Edinburgh, Edinburgh University Press: 30—48.
- WOOD, Robin, 1976: "An Introduction to the American Horror Film". In: NICHOLS, Bill, ed.: *Movies and Methods*. Vol. 2. Berkeley, University of California Press: 195—220.

Filmography

- CRONENBERG, David, 1983: *Videodrome*. Universal.
CRONENBERG, David, 1986: *The Fly*. Twentieth Century Fox Home Entertainment.
CRONENBERG, David, 1991: *Naked Lunch*. Twentieth Century-Fox.
CRONENBERG, David, 1996: *Crash*. Fine Line.
CRONENBERG, David, 1999: *eXistenZ*. Miramax.
LABRUCE, Bruce, 2008: *Otto; or, Up with Dead People*. Strand Releasing.
MADDIN, Guy, 1992: *Careful*. Cinephile.

Bio-bibliographical note

Tomasz Sikora teaches at the English Department of the Pedagogical University of Cracow. He received his MA degree from Adam Mickiewicz University (1996) and a PhD in English from the University of Silesia (2001). In 2003 he published *Virtually Wild: Wilderness, Technology and the Ecology of Mediation* and over the past several years he has co-edited (with Dominika Ferens and Tomasz Basiuk) three volumes of essays on queer studies; he is also a co-editor of the online journal of queer studies *InterAlia*. His interests include American and Canadian Studies, gender and queer theory, philosophies of nature and discourses of the unnatural.

Comptes rendus



“Er(r)go” No 17 (2/2008), „Klonowanie Kanady”
Guest edited by Eugenia Sojka
Katowice, Wydawnictwo Śląsk, 2008, 231 p.
ISSN 1508-6305

We are all Canadians.

This may well be one of the conclusions to be drawn from the recent issue of *Er(r)go*, entitled *Map(ing) Canada*.

Not that we all hold Canadian passports, not yet. But in this rhizomatic, globalized world we are all implicated in Canada, just as Canada is implicated in all of us. With a heightened sense of global interconnections, but without the self-centred myopia of its southern neighbour, Canada may be developing a new cosmopolitan and transcultural consciousness and thus a new political paradigm for the decades to follow. The recent eruption of the Islandic volcano that effectively paralyzed Europe’s air traffic (thus influencing, for instance, the prices of flowers grown by Polish horticulturalists) has vividly dramatized the “butterfly effect” that characterizes the world’s complex webs of natural and social ecologies.

We are all Canadians in one more sense, I think. Much of the current debate around issues of Canadianness, citizenship, nation, ethnicity, multiculturalism, diaspora etc. involve a critical awareness of past and present migrations and their consequences. This is certainly one of the elements of the cosmopolitan paradigm mentioned above: we are all, in one sense or another, migrants. This even applies to First Nations, who are believed to have arrived in North America thousands of years ago, from what is now Siberia and Alaska. (Not that we should overlook the differences between types of migration, of which the European colonization of other parts of the world is a rather inglorious example). But there is one important lesson to be learnt from the First Nations specifically: migrants we may be, but at the same time we are all native to the Earth.

Without a doubt *Map(l)ing Canada* is the richest and most reliable source of information on the current debates in and on Canada available in Polish. It is a collection of essays that bring us right into the middle of the most topical themes and issues connected with Canada today, including postcolonial, diasporic and minoritarian perspectives in Canadian literature and culture, intercultural ethics, the official politics of multiculturalism and its critiques, the search for new guiding formulas (such as TransCanada), etc. The reviewer is not convinced, however, that the title of this collection is particularly felicitous. The puns used in both the Polish and English version of the title are certainly witty and eye-catching, but on second thought they do not seem very relevant to the central issues of the collection, or at least their relevance is not convincingly explained. While both “cloning” (the Polish word for “maple” happens to be homophonous with “clone”) and the somewhat more mysterious “mapling” *do* have a potential for semantic and conceptual elaborations, in this particular thematic context transgenic organisms would seem more to the point than cloning, whereas “mapping Canada” could be brought into creative dialogue with maple/ness.

The concept of “TransCanada” (from which this journal derives its title) is addressed directly in Agnieszka Rzepa’s and Anna Branach-Kallas’s essays. Rzepa offers an informed account of transcanadianism’s somewhat troubled relationship with postcolonial perspectives, which have developed over the last several decades. Her central argument is that the presence of the First Nations, their literatures and cultures, problematizes the concept of TransCanada, especially if it is supposed to simply leave (post)colonial issues behind. While Rzepa sees the promising potential of TransCanadian revisions, she cautions against a possible postnational blindness to the continuing tensions between First Nations’ perspectives and demands and the majoritarian notions of transculturalism. Similarly, Branach-Kallas acknowledges the possible broadening of conceptual horizons that the idea of TransCanada introduces into the academic discourse, as long as it does not become another “trendy” term serving (however covertly) the interests of the cultural/political “centre” rather than the variously defined “margins.” Branach-Kallas argues for the importance of other analytic tools, developed mostly within the postcolonial framework, including the ever-important category of race (as well as gender), the relationship between minority perspectives and the (national) majority, and the concept of diasporic citizenship.

Bożena Zawisza offers a “transcultural” comparison between the Judeo-Christian view(s) of friendship and the axiological bases of the worldview of the Canadian First Nation Nuu-chah-nulth. Although the idea behind the article sounds very promising, the actual analysis is rather disappointing. The summary of Jacques Derrida’s and Tadeusz Ślawek’s subtle considerations is not very convincing, nor is the connection between their respective philosophies

and the broad category "Juedo-Christian tradition" made very clear (the references to classical Greek philosophy do not help, either). Zawisza seems to gloss over important incongruities that may occur to the reader: how, for example, does Sławek's notion of "distance," so important to his idea of friendship, relate to the ideas cherished by Nuu-chah-nulth? Accordingly, the alleged similarity between the two (too broadly defined) "worldviews" remains declarative rather than solidly proved.

Zuzanna Szatanik's revealing essay concentrates primarily on another parameter of intra- and intercultural difference, i.e. gender. Even before we begin to look at cultures transnationally, and thus destabilize their apparently homogeneous nature, we are always faced with an internal fracture, an irreducible "feminine" difference that threatens the phallogocentric fictions of a nation, a culture, a state. Szatanik's analysis of a few poems by three Canadian female writers focuses on various representations of the female body, whose perceived "instability" seems to correspond to the ambivalences at the very heart of Canada's definitions of itself. "Home" in its multiple meanings — as body, as home country, as one's native culture, etc. — proves to be very problematic both because of the diasporic realities of a globalized world and the gender codes operating within every culture.

The problematic nature of "home" is also referred to in Justyna Kucharska's discussion of a new interesting genre in Canadian film industry, the so-called "diasporic cinema." According to Kucharska, diaspora becomes a "home" which guarantees immigrants a sense of rootedness through the creation and maintenance of a "palimpsestic" identity. It is, however, not a stable idea of home; rather, it becomes a never-ending process that involves journeying, the taming of new spaces, various degrees of adaptation and acculturation, etc. Although the text lacks an in-depth analysis of the tensions between the nation-building and diasporic (or postnational) tendencies within Canadian multicultural cinema, it is nevertheless a valuable overview of the phenomenon in question.

The contributions by Tina Mouneimné-Wojtas and Krzysztof Jarosz, together with an essay by Monique LaRue, make up a very interesting section on Quebecois literature and culture. Mouneimné-Wojtas looks at the so-called *écritures migrantes*, or migrant writing, as a literary and sociological phenomenon that dominated literary debates in Quebec over the last three decades, and seems now to be fading away. Not that immigrant writers have ceased to be important, simply their "place" in Quebec's literary system is no longer so hotly debated, while the term itself proved too limited and ultimately inadequate. Still, the debates around the constructions of Quebecois national identity and cultural heritage are bound to continue. An important moment in the history of those debates occurred in 1996, when the novelist Monique LaRue published her essay "L'Arpenteur et le navigateur" [The Surveyor and

the Navigator], spurring a “scandal” in Quebec’s literary world. The essay itself is a reflection on the moral responsibilities of a writer and the more or less covert instances of xenophobia and parochialism justified in the name of preserving national traditions — a task felt as particularly urgent in Quebec, always defending itself against the encroachments of Anglophone Canada. In the foreword to his translation of the essay, Krzysztof Jarosz wonders why the essay was met with such an outburst of opposition, which in retrospect seems completely misguided. To elucidate the riddle, Jarosz provides a useful and highly readable account of the historical and cultural context for the LaRue affair as well as for the ongoing debates over multiculturalism (or transculturality) in Quebec.

Brian S. Osborne’s article is an extended analysis of the collision between nostalgic views of a national community, still present in Canada, and new transnational values that emerge as a result of globalization and diasporization. As Canada’s liberal multiculturalism gives way to a “hybrid pluralism,” symbolic landscapes (which include various material manifestations of the nation-state and its official history) become sites of increasing contestation. Osborne suggests that the natural icon for (trans)Canadian polity should no longer be the stable “native pines,” but rather the mobile, cosmopolitan geese. The massive material used to illustrate the author’s arguments includes a mention of the re-interment of the 14th century king of Poland, Casimir the Great, in 1869 as an example of how dead people are employed for a national cause; in view of the recent burial of the tragically deceased President Lech Kaczyński in the Wawel Castle, Osborne’s example rings very relevant, indeed. Regrettably, the essay’s multiple merits are somewhat dimmed by the poor quality of the translation, which contains a great many anglicisms, not to mention the “feminization” of the well-known political philosopher, Will Kymlicka.

Eugenia Sojka has collected, arranged and annotated statements from a number of important Canadian writers, artists and researchers who (themselves representatives of minorities) deal with issues of multiculturalism, transcultural dialogue, ethnicity, otherness, old and new forms of citizenship, diaspora, etc. These brief commentaries offer a fascinating polyphonic picture of current strains of thinking in the fluid, ever-changing space of TransCanada.

The essays and commentaries mentioned above are supplemented with reviews of, and notes on, Canadian Studies publications in Poland. As Paweł Jędrzejko points out, the growing number of these books and journals, as well as their academic quality, attest to the vitality of this relatively recent field of research in this country.

Are we all Canadians, then? Well, many Quebeckers would certainly disagree. But without erasing local specificities and complex webs of difference, it could still be argued that Canada provides a more sustainable model of glo-

balization (or glocalization) than the US. If “being a Canadian” is a process rather than a state, a mode of consciousness rather than a passport, we could all claim a certain degree of Canadianness. Being a Canadian-ist is a good start, too.

Tomasz Sikora
Pedagogical University of Cracow

*Anna Czarnowus: "Inscriptions on the Body:
Monstrous Children in Middle English Literature"*
Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009, 148 p.
ISBN 978-83-226-1844-8

A small book on little monsters. In fewer than two hundred pages, Anna Czarnowus' monograph offers a good survey of what she identifies as the types of monstrous children that appear in Middle English literature. Examining such romances as *The Man of Law's Tale*, *Emaré*, *The King of Tars*, and *Sir Gowther*, Czarnowus takes an interdisciplinary approach to these little creatures, "in the light of early scientific theories of generation, paganism and conversion, devilish interventions in human procreation, and, last but not least, miscegenation" (15). Within this framework, she probes a critical gap in terms of identifying the function(s) of these monstrous children, and then offers a very postmodern solution: to read deformity and monstrosity as texts inscribed onto bodies that need deciphering.

In this respect, Czarnowus encourages activity on the part of readers to decipher the monstrous body as one that can function on diverse levels, potentially embracing both positive and negative signs. As the introduction of the book suggests the value of considering the purposes of these ambiguous meanings, the paradox of monstrosity itself is further explored in her first chapter, "Monstrous Images, Monstrous Selves: Medieval and Renaissance Ideas." Echoing Girardian theory, she describes the potential for monstrous beings to signify as both objects of horror and reverence. She offers a nuanced account of the intricate etymology of the term "monster" through different languages and periods, revealing how the word itself reflects the hybrid nature of the bodies it signifies. As the female sex was itself doubly a site of impurity and holiness, namely through its ability to generate new life, both Aristotelian and Hippocratic theory in the Middle Ages associate the female body as the locus of monstrous progeny. Here, Czar-

nowus briefly describes the cultural ideologies of such concepts as corruptive menstrual blood, immoral maternal behaviour, and the influence of the mother's improper desires on the child's physical form, any of which could account for the occurrence of monstrous births. Ending her chapter with a consideration of visual arts, i.e. *mappae mundi* and bestiaries, she connects these forms to her general thesis in an interesting way — showing how textual bodies are literally placed within textual frameworks.

In "The Fictions of Monstrosity in *The Man of Law's Tale* and *Emaré*," Czarnowus examines two romances in the genre of the calumniated queen, which demonstrate the first type of child monstrosity — one that is completely fictitious but, nonetheless, has dire consequences for the mother figure. Czarnowus shows how fabricated monstrosity reveals the complexity of inter-religious and interracial relations at stake in each text. In *The Man of Law's Tale*, racial anxiety is aroused by Constance's Byzantine origin and interracial marriage, as Emaré's body is marked with race, figured as whiteness, and oriental otherness through the fairy-like robe she wears. Though both female bodies assume the possibility for monstrous births through their ethnic differences, monstrosity is falsely assigned to each woman's son. The true identity of each child is restored, even with an aura of holiness, but the more interesting transformations occur in the mothers' bodies. In summarizing the first tale, Czarnowus writes: "the mother's body was merely a text inscribed with the calumny of a monstrous birth, and then it became a blank page sanctified through her son's position in secular and ecclesiastical circles" (63). For both women, we know less about how their bodies look than we do about the accessories they wear, the children they produce, or the discourse that marks them. This notion of the "blank page" at the conclusion of the texts, or the invisibility of the female bodies that assume form and meaning only through external objects and beings, would benefit from a fuller treatment, perhaps through the exploration of more theoretical approaches, i.e. a psychoanalytic paradigm like Lacan's on the paradoxes of courtly love, or possibly Kristeva's abject.

In Chapter Three, "'Stille as ston': Oriental Deformity in *The King of Tars*," Czarnowus determines how an interfaith, interracial union literally leads to deformed progeny, only to be remedied through Christian conversion. Here, the lump-child emerges as a result of the marriage of a Christian princess and a Muslim ruler and, as exemplum, signals the inadequacy of such unions and its consequences. Drawing on Aristotelian theory to reveal deficiency on the part of the Sultan in being unable to shape the child, Czarnowus points out the impotence of racial and religious others. As word becomes flesh, Christianity literally brings form to this lump-child. Through suggesting that the erasure of religious difference leads to the erasure of ethnic difference, she points to a common trend in many medieval conversion narratives.

In the final chapter, “From a Demonic to a Canine Self: Moral Depravity and Holiness in *Sir Gowther*,” Gowther’s monstrous birth signals individual vice, which originates from his demonic *pater*, a figure where ethnic otherness is also located. Czarnowus traces the motif of demonic offspring from St. Augustine and St. Aquinas through medieval penitentiaries to account for its literary representations in romance. She links Gowther to the Wild Folk type, who has a singular relation to holiness, and offers a lengthy summary of some of its major analogues, including *Robert le Diable* and the romances of Alexander the Great. To explain Gowther’s bestiality, she convincingly argues that “like monstrosity, canine identity becomes imprinted onto Gowther’s humanity and erases the moral deformity, replacing it with sainthood” (124). Here, it is fascinating to consider Gowther’s externalization of inward sinfulness through voluntary canine behaviour as a means to abject his inner moral depravity. This chapter is certainly a valuable addition to the limited critical commentary on the poem.

Attempting “to account for the ambivalent image of childhood in the Middle Ages” (10), Anna Czarnowus offers a thoughtful contribution to the study of monstrous children in Middle English literature. For anyone interested in getting a taste of these tiny creatures, her book offers a wonderful short survey. As Czarnowus focuses on reading monstrous bodies, and considers which ones are both inscribed on and erased in the processes of transformation, it is interesting to consider whether these bodies can also function as palimpsests or offer cases of hybridity. Do all changed Christian bodies get a clean slate, or are some merely written over? If these monstrous figures function as *textus* in the Latin sense, this notion of bodies being woven as opposed to erased, presents an exciting point of comparison. Overall, however, *Inscriptions on the Body* successfully engages the interdisciplinary framework it sets out, and inspires further investigation of medieval literary representations of childhood monstrosity.

Agatha Hansen

Queen’s University, Kingston, Ontario, Canada

*Buata B. Malela : « Aimé Césaire “fil et la trame”
Critique et figuration de la colonialité du pouvoir »
Paris, Anibwe, 2009, 220 p.
ISBN 978-2-916121-19-2*

Par son ouvrage paru en 2008 aux éditions Anibwe, Buata B. Malela rend hommage à l'un des plus grands poètes et intellectuels du XX^e siècle, décédé le 17 avril 2008. À cette occasion, l'Auteur propose une passionnante relecture de la pensée d'Aimé Césaire qu'il aborde dans un vaste contexte de l'univers intellectuel et politique de la diaspora afro-antillaise des années 50 et 70. En suivant la maturation et l'épanouissement de la réflexion césarienne, Buata B. Malela met en relief le concept de la colonialité du pouvoir (compris *grosso modo* comme l'internalisation de la domination par les subalternes) abordé à travers la « question noire ». Dans le cadre de cette complexe problématique, l'objectif premier de Buata B. Malela est de prendre la figure d'Aimé Césaire pour un cas paradigmatique, en tant que modèle de réussite d'un intellectuel de la diaspora afro-antillaise : en effet, dans la perspective adoptée dans l'ouvrage, l'auteur du *Cahier d'un retour au pays natal* constitue la force principale du champ littéraire et l'horizon de référence incontournable pour tous les agents afro-descendants.

Ainsi, fruit d'investigations interdisciplinaires complexes (autant littéraires que sociologiques et philosophiques), l'analyse de Buata B. Malela s'inspire principalement de la théorie du champ littéraire de Pierre Bourdieu et met en avant le paradigme fondé sur la « pensée proximale » afin de démontrer la relation entre les écrivains (agents) à partir d'une analyse de leurs expériences littéraires (*etètyma*). Si la démarche de l'Auteur rend compte de l'évolution de la pensée césarienne, c'est d'abord pour saisir le moment de la configuration du champ intellectuel de la diaspora afro-antillaise et ensuite pour en suivre les reconfigurations successives inscrites dans la dynamique de la réflexion

intellectuelle et littéraire propre à l'univers culturel et politique des années 50 et 70.

Buata B. Malela aborde le contre-discours césarien pour démontrer que celui-ci s'attaque aux divers aspects de la colonialité du pouvoir par le biais de deux concepts inscrits dans l'historicité des Antilles, à savoir : l'identité et l'altérité. Il s'en ensuit qu'Aimé Césaire assume le discours de la souffrance, résultat de la violence coloniale dont la matrice est précisément la « race » ; de la sorte, la proximité avec soi et le monde s'écrit — dans le cas de Césaire — à travers le discours sur la souffrance, celle-ci devenant la mesure de ses rapports au monde, en tant qu'écrivain de la diaspora afro-descendante.

Cette démarche s'organise en deux temps. Il est question d'abord de l'émergence d'Aimé Césaire — dans le contexte de la crise nationale des années 40 — en tant qu'intellectuel de la diaspora, allant de pair avec sa tentative de promouvoir des figures de proximité avec l'historicité antillaise. Il s'agit ensuite de démontrer comment la pensée césarienne se trouve remise en cause — au moment même où elle continue à se déployer — par la génération de la « post-négritude », celle-ci appartenant à la temporalité « postmoderne » et représentée par des écrivains tels que Edouard Glissant et Simone Schwarz-Bart.

D'après cette logique binaire, la première partie *Reconfiguration du champ et figures de proximité* démontre l'évolution de la pensée césarienne dans le contexte de la repolitisation du champ littéraire sous le régime de Vichy. Pour faire face à ce climat de médisance et calomnie, Aimé Césaire, René Ménil, Suzanne Roussi, réunis autour de la revue *Tropiques*, vont se réapproprier le patrimoine culturel dit national en le réadaptant à la spécificité du débat propre à l'univers intellectuel des Antilles. Ils tiennent ainsi à promouvoir la logique autonome en pleine redéfinition dans le champ littéraire en France, en s'opposant ainsi à l'assimilationnisme et le mimétisme en vogue dans le milieu littéraire antillais de l'époque, qu'ils considèrent comme une sorte de colonialité à la fois idéologique et littéraire. Dans le contexte des années 40, la modernité littéraire antillaise repose donc sur l'idée de sa propre singularité. Après la Libération, à l'époque qui voit apparaître l'hégémonie intellectuelle de Jean-Paul Sartre, suivie d'un recul de l'engagement (sous l'impact de nouveaux agents tels que Barthes, Glissant, Foucault, Blanchot), Césaire réajuste sa position aux changements en cours : à l'autonomie politique qu'il prône (ayant rejeté l'idée de départementalisation) s'ajoute sa quête d'autonomisation littéraire qui repose sur la pratique du transgénérique. D'après l'Auteur, une telle figuration (résultat d'une reconfiguration du champ et de l'avènement de figures de proximité dans le discours césarien) traduit l'adaptation de l'écrivain au cadre contemporain, ce qui nécessite un réajustement des prises de position littéraire et idéologique de chaque agent, d'où la généralisation de la mise en scène dans sa production culturelle.

La seconde partie *Temporalité postmoderne et logique étymologique* présente la remise en cause de la pensée césarienne par la génération marquée par

le déconstructionnisme et hostile à tout esprit de système (E. Glissant, P. Niger, J.-S. Alexis, R. Depestre, F. Fanon, etc). Tout compte fait, la critique de la figuration césairienne proposée par Glissant reste partielle : l'auteur de *La Lézarde* rejoint Aimé Césaire sur l'objectif final (celui de reconstituer une historicité antillaise à travers les figures représentatives). Or, tout en établissant un discours étymologique sur la violence comme matrice de la souffrance des dominés, il remplace pourtant le schéma césairien de la violence par le schéma de la parenté doublé du dispositif historique. Pour conclure : dans l'optique adoptée par la génération d'Aimé Césaire et celle d'Edouard Glissant, comprendre soi-même et son environnement nécessite de se confronter avec les thèmes de la déportation, de l'esclavage, de la colonisation et de l'internalisation de ces derniers.

Résultat d'une analyse érudite et perspicace, l'ouvrage de Buata B. Malela a le mérite de contribuer largement au questionnement sur l'identité de la diaspora afro-antillaise, tout en offrant à son lecteur un parcours vertigineux à travers l'histoire des idées en France, dans les trente premières années d'après-guerre.

Magdalena Zdrada-Cok

Université de Silésie

Redaktorzy
BARBARA MAŁSKA
KRYSZTOF WOJCIECHOWSKI

Projektant okładki i stron działowych
PAULINA TOMASZEWSKA-CIEPLY

Redaktor techniczny
BARBARA ARENHÖVEL

Korektor
WIESŁAWA PISKOR

Copyright © 2010 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISSN 1898-2433

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 120 + 50 egz. Ark. druk. 19,25. Ark. wyd.
26,0. Papier offset. kl. III, 90 g Cena 32 zł (+ VAT)

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: SOWA Sp. z o.o.,
ul. Hrubieszowska 6a,
01-209 Warszawa

Cena 32 zł
(+ VAT)



ISSN 0208-6336
ISSN 1898-2433