

ROMANICA SILESIANA



№ 3

La littérature et les arts

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2008

*R*OMANICA
*S*ILESIANA



N° 3
La littérature
et les arts



NR 2675



40 LAT
UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO

ROMANICA
SILESIANA



NO 3
La littérature
et les arts

Édition établie par
KRZYSZTOF JAROSZ



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2008

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
MAGDALENA WANDZIOCH

Recenzent
MACIEJ ABRAMOWICZ

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

KRYSZYNA 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)	9
--	---

Études

CARLO VECCE	
Scrittura come visione	15
MARYLEA MACDONALD	
Literature and Other Arts in Canada: Some Current Practices	24
ANDRZEJ RABSZTYN	
L'esthétique de la lettre dans le roman et dans la peinture du XVIII ^e siècle ou la représentation de la scène de lecture et d'écriture	40
SYLVIE VIGNES	
Formes brèves avec figures de peintres	49
ANNA CZARNOWUS	
Graceful Pre-Raphaelites and Pre-Raphaelite Grace: Victorian visual arts in Margaret Atwood's <i>Alias Grace</i>	68
MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA	
Poesía visual de José Juan Tablada	82
MAGDALENA WANDZIOCH	
Pour une théorie littéraire illustrée	95
EDUARDO E. PARILLA SOTOMAYOR	
Multiperspectividad y montaje: territorio común del cine y la novela	104
ZUZANNA SZATANIK	
Photographic Transgressions in Carol Shields's "Scenes"	110

KATARZYNA GADOMSKA	
Le <i>gore</i> : du cinéma à la littérature	120
MICHAŁ KRZYKAWSKI	
Au nom de la chair : manger, regarder et lire à cru	132
EWELINA SZYMONIAK	
Los jóvenes escritores hispanoamericanos : literatura y cultura de masas .	145
MAŁGORZATA PUTO	
Videogame che legge nel pensiero	155

Comptes rendus

« <i>Histoire de la littérature québécoise</i> », de Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. Montréal, Éditions du Boréal, 2007 (MARIE-ANDRÉE BEAUDET)	171
Roland Bourneuf : « <i>Pierres de touche</i> ». Québec, <i>L'instant même</i> , 2007 (MARC ROCHETTE)	174
Raphaël Baroni : « <i>La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise</i> ». Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007 (DENIS LABOURET) . .	176
Krystyna Wojtynek-Musik : „« <i>Terra rhetorica</i> » w poezji Rimbauda”. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006 (MAGDALENA WANDZIOCH)	179
Jeannine Guichardet : « <i>Balzac-mosaïque</i> ». Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007 (MAGDALENA WANDZIOCH)	182
Lorna Milne : « <i>Patrick Chamoiseau. Espaces d’une écriture antillaise</i> ». Amsterdam—New York, NY, coll. « Francopolyphonies », 5, 2006 (JÓZEF KWATERKO)	185

Contents

Preface (KRZYSZTOF JAROSZ)	9
--------------------------------------	---

Essays

CARLO VECCE Writing as a Visual Master	15
MARYLEA MACDONALD Literature and Other Arts in Canada: Some Current Practices	24
ANDRZEJ RABSZTYN Epistolary esthetics in the French novels and paintings of the XVIII century — the representation of the reading and writing scene	40
SYLVIE VIGNES Short stories with painters as characters	49
ANNA CZARNOWUS Grace Pre-Raphaelites and Pre-Raphaelite Grace: Victorian visual arts in Margaret Atwood's <i>Alias Grace</i>	68
MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA The visual poetry of José Juan Tablada	82
MAGDALENA WANDZIOCH The illustrated theory of literature	95
EDUARDO E. PARILLA SOTOMAYOR Multiple perspectives and montage: a common ground for film and the novel	104

ZUZANNA SZATANIK	
Photographic Transgressions in Carol Shield's "Scenes"	110
KATARZYNA GADOMSKA	
The gore: from the cinema to the literature	120
MICHAŁ KRZYKAWSKI	
In the Name of Flesh: Eating, Watching and Reading in the Raw	132
EWELINA SZYMONIAK	
Young south American writers: literature and mass culture	145
MAŁGORZATA PUTO	
Videogame — the illusion of life	155

Reviews

<i>"Histoire de la littérature québécoise" by Michel Biron, François Dumont et Elisabeth Nardout-Lafarge. Montréal, Éditions du Boréal, 2007 (MARIE-ANDRÉE BEAUDET)</i>	171
<i>Roland Bourneuf: "Pierré de touche". Québec, L'instant même, 2007 (MARC ROCHETTE)</i>	174
<i>Raphaël Baroni: "La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise". Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 2007 (DENIS LABOURET)</i>	176
<i>Krystyna Wojtynek-Musik: "«Terra rhetorica» w poezji Rimbauda". Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006 (MAGDALENA WANDZIOCH)</i>	179
<i>Jeannine Guichardet: "Balzac-mosaïque". Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007 (MAGDALENA WANDZIOCH)</i>	182
<i>Lorna Milne: "Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise". Amsterdam—New York, NY, coll. "Francopolyphonies", 2006 (JÓZEF KWATERKO)</i>	185

Mot de la Rédaction

La troisième livraison de *Romanica Silesiana* est consacrée aux différents aspects de l'influence des arts sur la littérature. Maintes oeuvres littéraires sont profondément inspirées par la peinture, sculpture, musique (tant classique que populaire) et, à l'époque moderne, aussi par la photographie, film, bande dessinée, voire par la mode ou par la publicité, devenue aujourd'hui la plus accessible activité à la lisière du pragmatisme commercial et de l'esthétique multidisciplinaire oscillant entre l'exploitation du pompiérisme le plus plat et l'utilisation des plus récentes réalisations de l'art non seulement populaire. Cette conception de l'art admet aussi le rôle que jouent dans la vie contemporaine des supports électroniques qui semblent véhiculer aujourd'hui une forme de l'art accessible au plus vaste public indifférent tant aux projets esthétiques de pointe qu'au patrimoine culturel classique, au moins par l'esthétisation de leur « emballage » et par l'effet d'évasion qu'ils créent.

La fascination que les arts spatiaux, comme les appelait Lessing, exercent sur ces tenants des arts temporels que sont les écrivains, s'exprime surtout soit par l'introduction de la thématique artistique dans les oeuvres verbales, soit par l'intention de doter les oeuvres littéraires de traits structuraux d'une oeuvre non-verbale. Comme on le voit en parcourant ce catalogue des « arts » qui est loin d'être exhaustif, on a admis leur très vaste définition qui dépasse les domaines traditionnellement qualifiés de « beaux-arts », y compris les phénomènes qui transgressent une vision « académique » des réalisations esthétiques de l'activité humaine.

Les lecteurs qui suivent nos publications dès le premier numéro auront aperçu un changement notable qu'est l'apparition, pour la première fois, à côté des articles écrits dans trois langues romanes : le français, l'espagnol et l'italien, des textes en anglais consacrés à la littérature canadienne.

Cet enrichissement linguistique en est également un de domaine de recherche et s'explique par la création, au sein de l'Institut des Langues Romanes et de Traduction qui est à l'origine de la revue, de la Chaire d'Études Canadiennes et de Traduction Littéraire qui est en fait l'extension, grâce à l'arrivée dans l'équipe de l'ancienne Chaire de Littérature Québécoise et de Traduction Littéraire, de quelques collègues spécialistes en littérature canadienne-anglaise.

Les textes qu'on nous a soumis sont très variés comme le sont les oeuvres et approches choisies par les auteurs de ce numéro de *Romantica Silesiana*.

Carlo Vecce analyse les affinités entre le procès d'écrire et celui d'imaginer. Parmi les différentes formes de création l'écriture se distingue surtout par sa fonction de source d'inspiration qui, dans le processus créateur se concrétise au fur et à mesure lorsque ces unités abstraites que sont d'abord les mots et les idées s'incarnent en prenant de plus en plus la forme d'images. L'auteur souligne le rôle de l'imagination et des sens dans l'appréhension du monde et dans l'élaboration de différentes formes littéraires.

Marylea MacDonald présente dans son texte un vaste panorama des correspondances des arts et de la littérature au Canada en divisant son texte en trois parties. Dans la première (« Inspiration »), elle passe en revue les traces des influences réciproques des arts plastiques et de la littérature canadienne, en consacrant la seconde (« Adaptation ») aux transcodages en drames et en films des ouvrages romanesques. L'exemple de ce procédé le plus étudié par MacDonald est l'adaptation scénique de *Pénélopeïade* de Margaret Atwood, effectuée par l'auteure elle-même. La troisième partie (« Other Collaborations ») traite des réalisations trans-artistiques, tandis que la quatrième (« Multi-disciplinary artists ») repertorie les contemporains artistes canadiens qui pratiquent plusieurs arts.

La plupart des articles visent cependant à démontrer d'étroits rapports que la littérature entretient avec les arts plastiques dans leur acception et dans leurs réalisations canoniques. Andrzej Rabsztyń étudie la représentation de la lecture et de l'écriture dans la peinture du XVIII^e siècle (Raoux, Fragonard, Chardin, Pierre) à travers l'organisation de l'espace pictural qui en dit long sur le personnage — d'habitude féminin — qui lit ou écrit une lettre, celle-ci occupant la position centrale sur le tableau et sur les relations qui l'unissent avec son amant absent du tableau.

La littérature n'a jamais pu se passer de rapports plus ou moins étroits avec les arts visuels que René Char appelait « ses alliés substantiels ». Les spécialistes s'accordent aujourd'hui que la nouvelle de Balzac « Un chef-d'oeuvre inconnu » de 1831 inaugure en France la tradition de cette influence qui va s'avérer si fertile. C'est pour saisir les facettes les plus

saillantes de cette correspondance des ouvrages fictionnels et des arts plastiques que Sylvie Vignes compare ce dernier ouvrage avec une nouvelle du recueil signé par Marguerite Yourcenar.

Anna Czarnowus détecte des parallèles entre la beauté suppliciée de Grace, héroïne éponyme du célèbre roman de Margaret Atwood, et celle des personnages féminins des tableaux de la confrérie des Préraphaélites. Cette analogie importante se tresse avec d'autres similitudes typiques de l'époque victorienne en contribuant à créer la dense structure de l'ouvrage.

À cause de la ressemblance de ses poèmes avec les calligrammes, on aurait tendance à déceler une influence apollinarienne dans les poèmes imaginistes du poète mexicain, José Juan Tablado, présentés par Marta Kobiela-Kwaśniewska. L'écrivain, rêvant d'un syncrétisme des arts, avoue cependant plutôt sa fascination de l'haïku japonais et de la peinture, cette dernière étant une passion irréalisée à cause de la pauvreté de sa famille.

Magdalena Wandzioch s'occupe d'un cas spécial des correspondances des arts plastiques et de la littérature qu'est l'ouvrage de Roger Caillois *Au coeur du fantastique*. Celui-ci est à la fois album de peinture et étude scientifique sur le genre pictural. Comme le remarque Wandzioch, « [s]on originalité consiste en cela que dans une étude consacrée à la peinture se lit en filigrane une théorie littéraire, thématique et sémantique à la fois ».

En cherchant les traces de la mise en oeuvre dans la littérature des procédés cinématographiques répandus à la suite de la révolution perceptive des années 1905—1915, dont parle Donald M. Lowe, Eduardo E. Parrilla Sotomayor analyse les techniques filmiques utilisés dans les oeuvres des écrivains sud-américains modernes.

L'article de Zuzanna Szatanik est centré sur un récit (« Scenes ») de Carol Shields dans lequel cette célèbre écrivaine canadienne présente une brève biographie de son héroïne (Frances) sous forme d'instantanés. Ce procédé met en relief la parenté volontaire entre le texte fragmentaire et la photographie, support de l'histoire moderne, de la mémoire et de la biographie.

La plupart des amateurs des films *gore* ne se rendent pas compte des correspondances qui existent sous forme d'imitations, développements, continuations et autres types d'inspiration entre ce genre cinématographique pour les passionnés de la cruauté au sens étymologique du mot (lat. *cruor* — le sang versé) et des textes littéraires qui en sont le reflet scriptuaire. Dans son texte Katarzyna Gadomska essaie de reconstruire les itinéraires des productions filmiques de *gore* et ses avatars dans certaines nouvelles françaises contemporaines.

Le texte de Michał Krzykowski part de la réflexion sur l'art préhistorique et sur l'omophagie, phénomène constamment accompagnant l'humanité depuis la nuit des temps de l'animalité pré-humaine, d'où émerge

à la fois une mythologie culinaire et le sacré. Effacé par une non moins constante tendance à l'idéalisation, voire « angélisation » des humains par eux-mêmes, l'omophagie témoigne de l'existence, chez l'homme, de la part dionysiaque qui le définit en fait au même degré que l'aspiration à l'apollinisme.

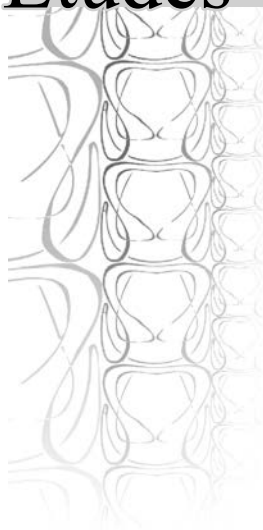
La présence des matériaux et des structures empruntés à la culture de masse est considérée comme un des traits caractéristiques de la littérature sud-américaine de l'époque *post*. Pourtant, si les écrivains de cette région de la génération du *boom* reprenaient encore sur leur compte la traditionnelle distinction entre la culture basse (celle de masse) et haute (la littérature), dans les années 1990 la conscience de cette stratification commence à disparaître. Ce phénomène est étroitement lié d'une part au fait que le processus d'« enracinement dans la société » (Spranger) coïncide, en Amérique du Sud, dans les dernières décennies du XX^e siècle, avec l'expansion sur ce terrain des média de masse. Ceux-ci étant la source, le support et le véhicule des « expériences médiatisées » (Giddens), deviennent aussi le prisme par lequel la nouvelle génération des écrivains sud-américains, qui se fait ainsi le porte-parole de ses contemporains, perçoit la réalité et l'identité de l'individu, comme en fait état Ewelina Szymoniak dans son analyse de l'ouvrage de l'écrivain chilien Alberto Fuguet *Por favor, rebobinar*.

Conformément à la vaste définition de l'art que nous avons adoptée dans ce recueil, Małgorzata Puto présente des effets néfastes que produit la passion des jeux vidéo. Pour maints citoyens du monde globalisé actuel elle remplace non seulement le contact avec des personnes réelles, mais assure également un frisson esthétique, comparable en intensité mais non pas en valeur éthique, à la catharsis aristotélicienne. Tel est le monde de Mateo Principe, protagoniste du roman *Fuffa* de l'écrivain italien Alessandro Milito, qui ressemble à ce monde virtuel, cette forme récente d'escapisme dans l'imaginaire, dans lequel, immergés plus dans le cyber-espace que dans le réel, vivent beaucoup de jeunes d'aujourd'hui.

Conformément au projet initial de la revue, le parcours de différentes formes des correspondances des arts et de la littérature qui embrasse aussi bien des réflexions d'ordre général et des panoramas synchroniques que des études centrées sur des oeuvres concrètes, est suivi, dans la seconde partie de ce troisième numéro de *Romanica Silesiana*, par six comptes rendus des ouvrages publiés en Pologne et à l'étranger qui présentent un choix de résultats de recherche en littérature dernièrement publiés.

Krzysztof Jarosz

Études



CARLO VECCE

Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Scrittura come visione

ABSTRACT: At the beginning of a creative process, a literary text needs always to pass the step that ancient writers called 'inventio'. In the 'inventio', of course, human mind looks more for visual images than for abstract ideas. Fantasy and imagination, by this way, are non very far from the world of dreams, made basically by images and sensations. During this first step, some writers can use words and language just to 'describe' images and visions. Among modern italian writers, we could assume the important witness of Italo Calvino, in *Lezioni americane*. But other interesting examples are to be found also in texts by Iacopone da Todi, Dante, Petrarca, Leonardo da Vinci and Dino Campana. What is important (Calvino says in *Lezioni americane*), it is to continue to recognize to the literature a significant role in the education of imagination. Imagination is foundation to thinking, and could be menaced today by modern media-society.

KEY WORDS: Italo Calvino, literature, fantasy, imagination.

L'image nous parle, et il semble
qu'elle nous
parle intimement de nous.

MAURICE BLANCHOT

Come nasce un testo letterario? Le risposte possibili sono quasi infinite, e non credo di essere in grado di trovarne una migliore delle altre. Come le altre manifestazioni dello spirito umano, anche la letteratura nasce e si sviluppa in un contesto di tale complessità che a noi è dato, di volta in volta, cogliere solo qualche dettaglio frammentario di una totalità che ci sfugge. E resterebbe poi la domanda di fondo: che cos'è la letteratura? In questo caso la risposta appare oggi ancora più difficile, perché si sono enormemente dilatati i confini e le modalità della comunicazione umana, entro la quale si collocava lo spazio letterario tradizionale. Un tempo era un "campo" fatto di "parole", gli elementi fondamentali del linguaggio ver-

bale, e la cui funzione di contatto era svolta quasi esclusivamente in modalità binaria: l'oralità e la scrittura. Ma ora non è più così. Il mondo delle immagini e dei suoni ha preso il sopravvento, e da poco più di un secolo la tecnologia ha reso possibile la loro registrazione e la loro comunicazione, con una velocità impensabile fino a qualche generazione fa.

Anche però considerando la letteratura in senso tradizionale, il problema dell'origine di un testo era ben noto nella retorica classica. La "creazione" poetica aveva bisogno di un momento chiave, quello in cui bisognava cercare e trovare le idee (le "cose"): il procedimento che i Romani chiamavano appunto *inventio*. Ma bisognerebbe forse dire "ritrovare", perché per gli antichi (in particolare nella concezione platonica) tutte le idee sono già dentro di noi, e noi non dobbiamo fare altro che riportarle a galla per mezzo della memoria. Ma che cos'è la memoria? Nient'altro che un "luogo", che si distende in uno spazio non materiale e che può essere suddiviso in sottospazi, in luoghi determinati, che erano chiamati appunto *tòpoi* ('luoghi', in greco) o *loci* ('luoghi', in latino).

Era qualcosa di più di una metafora: lo spazio della memoria era uno spazio così reale, che era abituale considerarlo come un palazzo (ad esempio, nelle *Confessioni* di sant'Agostino), con tutti i suoi spazi vitali: gli atrii, i saloni da ballo e da cerimonia, i corridoi, le cucine, le alcove, le stanze più segrete ed intime. Le idee sono distribuite in questa specie di casellario mentale, e, anche se presenti in parti del casellario dimenticate e polverose (l'inconscio e il subconscio), possono essere richiamate per mezzo di una tecnica che consiste nel porre alla memoria una serie di domande precise di carattere categoriale (ad esempio, il tempo e lo spazio, la modalità, la causa, lo strumento ecc.) e di affinità concettuale (somiglianza e dissimiglianza, deduzione e induzione).

La ripetizione di *loci* da un discorso ad un altro, da un autore a un altro, e nell'ambito di un'intera tradizione testuale (come potrebbe essere quella letteraria), formava un catalogo di motivi ricorrenti, di temi, definiti luoghi comuni (*loci communes*), un bagaglio intellettuale che faceva parte della formazione dell'oratore, e al quale si poteva attingere liberamente (ad esempio, nella poesia antica e medievale, e anche in seguito, era un "luogo comune" per eccellenza la descrizione del *locus amoenus*, cioè di un ambiente naturale armonioso e piacevole, formato dalla combinazione di alcuni sottomotivi: il tempo primaverile, la brezza leggera, il prato fiorito, il ruscello, il canto degli usignoli ecc.).

L'*inventio* non era dunque un processo "creativo" nel senso di "creazione divina e originale", di misteriosa fusione con l'anima del mondo, come erroneamente si potrebbe credere oggi, dopo due secoli di romanticismo, e dopo un secolo di *brainstorming* (letteralmente, "tempesta di cervelli"), e di cosiddetta "scrittura creativa".

L'*inventio* non ha bisogno della "tempesta" ma del silenzio.

È uno sguardo al mondo che passa attraverso la riflessione sul "sé" (sant'Agostino), e che dovrebbe riuscire o almeno tendere, anche solo per un momento, a sganciarsi dalla finalizzazione dell'atto comunicativo, ad essere puro nel rapporto con interno ed esterno del sé, a vedere qualcosa che non è mai stato visto.

"Sguardo", appunto. E "vedere". Ho utilizzato queste parole non in senso metaforico. È assolutamente normale che l'*inventio* ripeschi dalla memoria immagini più che concetti. Per essere "ricordati" e "agganciati", i *loci*, anche quando sono legati a idee astratte o universali (l'amore, la felicità, il dolore, la giustizia ecc.) hanno bisogno di materializzarsi, di incarnarsi in una forma percepibile, e quindi "visibile". Non è dissimile il meccanismo che sovrintende all'elaborazione onirica. Il sogno, in fondo, è solo un'*inventio* inconsapevole, che segue regole sue proprie, autonome, scivolando su associazioni di forme che meglio corrispondono ad emozioni e sentimenti profondi, desideri e paure inespressi o inesprimibili con le parole.

Possiamo dire allora che lo scrittore, quando scrive, "sogna"? In questo senso sì, anche se il suo è un sogno ad occhi aperti. Vorrei ricordare, al proposito, la testimonianza di Italo CALVINO (1995) nelle *Lezioni americane*:

Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. Per esempio, una di queste immagini è stata un uomo tagliato in due metà che continuano a vivere indipendentemente; un altro esempio poteva essere il ragazzo che s'arrampica su un albero e poi passa da un albero all'altro senza più scendere in terra; un'altra ancora un'armatura vuota che si muove e parla come se ci fosse dentro qualcuno. Dunque nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali.

p. 704

È evidente il rinvio alla genesi dei tre momenti dei *Nostri antenati*: l'uomo tagliato in due metà (*Il visconte dimezzato*), il ragazzo che si arrampica sull'albero (*Il barone rampante*), e l'armatura vuota che si muove e parla misteriosamente (*Il cavaliere inesistente*). Immagini che all'inizio si presentano all'autore con la sola forza della loro "evidenza" ma assolutamente prive di "significato"; quasi ossessioni visive, dalle quali nasce un'idea, e poi una trama, e poi un racconto, un'intera struttura di narrazione.

Nelle *Lezioni americane* (in realtà, i testi di conferenze che Calvino non poté mai leggere, a causa della morte improvvisa) il tema dell'ele-

mento visuale è forse uno dei più importanti, e costituisce l'asse centrale di un'intera lezione, quella sulla Visibilità. Non è un caso che Calvino abbia bisogno di fare continuamente ricorso a similitudini tratte dal mondo del cinema. E' lo scenario comunicativo che ci circonda nel modo più avvolgente: l'universo dell'immagine-movimento (come la definisce Gilles Deleuze), che ormai è talmente integrato con la nostra natura e i nostri processi immaginativi (e direi anche onirici) che, quando pensiamo a qualcosa, tendiamo a pensarla primariamente in forma di immagini-movimento, di film, di cinema mentale.

È un fenomeno del tutto normale, nella storia delle civiltà, quello di adeguare le forme dell'immaginazione alle forme della comunicazione visiva dominante in un tempo determinato. Ad esempio, nel Medioevo, il modello dominante della comunicazione visiva (in quella che era comunque una Civiltà del Libro, basata sulla lettura e l'esegesi della Bibbia, del testo sacro) era quello dell'immagine statica, della "storia" rappresentata (da sola o in sequenza) negli affreschi o nelle vetrate delle cattedrali, la cosiddetta *Biblia pauperum*, in grado di raggiungere, con l'urgenza del suo messaggio, anche chi non era in grado di "leggere" il testo scritto della Bibbia, o addirittura chi non era in grado di capirlo a livello di ricezione orale, se raccontato in latino. A quel tempo, la stragrande maggioranza degli elementi visuali nei testi letterari e poetici rinvia a delle immagini per così dire "statiche": era naturale, per quegli autori, immaginare le cose come se stessero guardando una pittura, un mosaico, una vetrata, o anche, metaforicamente, un giardino (Richard de Fournival) o un albero (Iacopone da Todì). In parte, la loro "scrittura" era una "de-scrittura", cioè una "descrizione", e si avvaleva quindi dei procedimenti retorici tipici della descrizione, che nelle letterature classiche avevano anche un loro genere definito e specializzato, la descrizione minuziosa dell'opera d'arte (si pensi a Filostrato o a Luciano, ma anche a parti celebri dei poemi di Omero o Virgilio).

Con qualche eccezione, che poi corrisponde ai livelli più alti dell'immaginazione visionaria medievale, nei manoscritti di Hildegard von Bingen, e naturalmente nella *Commedia* di Dante. Il poema dantesco è anzi interamente basato su una "visione": le situazioni ci sono presentate (sono di nuovo parole di Calvino) "quasi come proiezioni cinematografiche o ricezioni televisive su uno schermo separato da quella che per lui è la realtà oggettiva del suo viaggio ultraterreno" (p. 698). Ora, alcune delle visioni di Dante sono propriamente visioni "dinamiche", e quindi anche la parola che le descrive tende a farsi "dinamica", a svilupparsi lungo un asse narrativo-temporale che è caratteristico del racconto letterario, ma non della descrizione tradizionale (nell'*ekphrasis*) di un'opera d'arte figurativa. Un campo di prova importante è il canto XI del Purgatorio, in cui la des-

crizione di alcuni mirabili bassorilievi innesca un vero e proprio confronto tra parola e immagine, sul piano della capacità di rappresentazione. Visione “dinamica” è soprattutto quella dell’apparizione di Beatrice, alla fine del Purgatorio (canto XXX), e in generale tutto il finale della seconda Cantica, la grande processione trionfale e allegorica, in movimento e in “metamorfosi”, che è probabilmente alla base della rappresentazione “dinamica” di una parte dei *Trionfi* di Petrarca (in particolare, Petrarca fonde l'*ekphrasis* tradizionale con l’immagine in movimento, fingendo di descrivere le pitture parietali di una grande sala in cui l’osservatore si muove velocemente). Ma saranno fortemente “dinamiche” e mutevoli anche molte delle visioni del Paradiso, in particolare quelle dell’Aquila, della Croce, e, alla fine del poema, della Trinità. Dante evidentemente partiva da immagini archetipiche, fondamentali, semplici, mobili nello spazio e nel tempo, non dissimili da quelle che troviamo nel *Liber Figurarum* di Gioacchino da Fiore.

Prima della *Commedia*, incontriamo questa straordinaria caratteristica dell’immaginazione dantesca almeno altre due volte: in un capitolo del *Convivio* (IV vi 4, in cui si descrive la danza delle vocali che forma una figura di nodo), e nella composizione della sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra*. La sestina, come è noto, era una forma metrica “inventata” dal poeta provenzale Arnaut Daniel, e ripresa da Dante, che evidentemente dovette essere affascinato dalla struttura “dinamica” delle sei parole-rima che, cambiando di posizione da una strofa all’altra (con le stesse modalità descritte nel *Convivio*), formano la sorprendente figura di un 6. Si trattava, in quel caso, della vera e propria epifania di un numero che, con la sua valenza simbolica, sintetizzava un intero periodo della vita e del cammino intellettuale di Dante, in un certo senso rovesciato rispetto al tempo della *Vita Nuova* e del Dolce Stil Novo, consacrati all’amore per Beatrice (segnata dal numero 9).

Anche Leonardo da Vinci scrive “inseguendo” forme visive in movimento. Giustamente celebri sono le sue “descrizioni”, in alcuni casi concepite come esercitazioni retoriche su soggetti pittorici come le battaglie, o i diluvii. È Leonardo che, nelle pagine del *Libro di pittura*, teorizza quella che doveva essere una pratica usuale delle botteghe artistiche del suo tempo, l’invenzione della composizione per mezzo di procedimenti mentali di tipo associativo, analogico, quasi inconscio, a partire da immagini informi come macchie sui muri, nuvole, pozzanghere:

[...] se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di vari misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse batta-

glie ed atti pronti di figure strane, arie di volti e abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma; ch'interviene in simili muri e misti, come del suono delle campane, che tu ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai.

cap. 63

Certo, Leonardo partecipa di una civiltà che ha riscoperto pienamente il valore dell'immaginazione, con la filosofia neoplatonica e Marsilio Ficino. L'immaginazione, la "fantasia", è un mezzo per entrare in contatto con l'anima del mondo, in modo diretto, senza l'intermediazione della ragione. Anche il sogno, quindi, può essere messaggero di verità. Ancora Leonardo scrive, in un foglio fiorentino del 1504, il seguente appunto: "Perché vede più certa la cosa l'occhio ne' sogni che colla imaginatione stando dessto" (Codice Arundel, f. 278v). L'appunto aveva la forma di titolo per un capitolo che poi non è mai stato scritto: una spiegazione dei motivi per cui l'occhio, isolato dal mondo esterno dalle palpebre chiuse, vede le cose meglio nel sogno, che nella veglia, aperto, con l'ausilio dell'immaginazione (facoltà di produzione delle immagini, intermedia tra sensi e intelletto nella psicologia di derivazione aristotelica). Si tratta del sogno "euristico", ricorrente in ambito filosofico e scientifico dalla fine del Medioevo in poi (ad esempio, nel *Tractatus de commensurabilitate vel incommensurabilitate motuum celi* di Nicolas d'Oresme, e poi soprattutto in Girolamo Cardano). Di fronte a problemi intellettuali di portata apparentemente insuperabile è il sogno, nella momentanea sospensione delle facoltà logiche ordinarie e dei principi di causalità, a fornire per via di intuizione diretta la soluzione. Tale illuminazione arriva, evidentemente, in un momento in cui le immagini e i pensieri fluttuano liberi da altre costrizioni, e possono combinarsi in altre forme di associazione. Di più, il sogno è anche il luogo privilegiato dell'*inventio* del pittore, dove le immagini si combinano in modo straordinario, al di là delle leggi fisiche e matematiche e logiche, con un meccanismo di evocazione simile a quello individuato da Leonardo nella tecnica di analisi delle forme in ciò che non sembra avere forma significativa, come le macchie d'umidità su un muro.

Un salto in avanti, oltre Keplero, Blake e Novalis. Nella parte iniziale del poema in prosa *La Verna*, Dino Campana si ricollega idealmente alla scrittura-visione di Leonardo, leggendola sulla filigrana della più moderna avanguardia figurativa europea, il cubismo:

Sulla Falterona (Giogo) / La Falterona verde nero e argento: la tristezza solenne della Falterona che si gonfia come un enorme cavallone pietrificato, che lascia dietro a sé una cavalleria di screpolature screpolature e screpolature nella roccia fino ai ribollimenti arenosi di colline laggiù

sul piano di Toscana: Castagno, casette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese: così a le creature del paesaggio cubistico, in luce appena dorata di occhi interni tra i fini capelli vegetali il rettangolo della testa in linea occultamente fine dai fini tratti traspare il sorriso di Cerere bionda: limpidi sotto la linea del sopra ciglio nero i chiari occhi grigi: la dolcezza della linea delle labbra, la serenità del sopra ciglio memoria della poesia toscana che fu.

(Tu già avevi compreso o Leonardo, o divino primitivo!).

È il paesaggio di Castagno a suggerire l'associazione con la pittura di Leonardo: il portico della chiesa, i cipressi, i fianchi della Falterona, la sua "costruttura sassosa", la sfumatura graduale che avvolge le cose all'imbrunire: un paesaggio in cui il passaggio dal primo piano delle architetture, dei cipressi e dei prati al campo lungo della montagna ormai avvolta nell'oscurità fa pensare al rapporto tra primo piano e sfondo nella pittura fiorentina del Quattrocento, Andrea del Castagno (menzionato esplicitamente nel testo, descrizione dei suoi luoghi d'origine), Botticelli, e naturalmente l'*Annunciazione* del giovane Leonardo.

La sequenza nei *Canti Orfici* dilata all'inizio l'immagine della Falterona gigante animale, "un enorme cavallone pietrificato", animandone le rocce in una visione dinamica delle stratificazioni geologiche, come cavalli in corsa verso la pianura, una visione che era già presente in tutta *La Verna*: "roccia a picco altissima [...] arco solitario e magnifico teso in forza di catastrofe sotto gli ammassamenti inquieti di rocce all'agguato dell'infinito"; "Le altissime colonne di roccia della Verna si levavano a picco grige nel crepuscolo, tutt'intorno chiuse dalla foresta cupa. [...] torri naturali di roccia [...] enormi rocce gettate in cataste da una legge violenta verso il cielo"; "strati di rocce su strati"; "La tellurica melodia della Falterona. Le onde telluriche. [...] lo scoglio enorme che si ripiega grottesco su se stesso, pachiderma a quattro zampe sotto la massa oscura: la Verna [...] Ecco le rocce, strati su strati, monumenti di tenacia solitaria".

È un passaggio eminentemente "visivo", nel senso della definizione di Gianfranco Contini: "Campana non è un veggente o un visionario: è un visivo, che è quasi la cosa inversa". Lo sguardo del poeta (sguardo interiore, della memoria, se ora dichiara di essere sul giogo della montagna) si è spostato (con un movimento inverso alla precedente sequenza di Castagno, già presente ne *Il più lungo giorno*) dal "cavallone pietrificato" della Falterona alla descrizione di Castagno, "casette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese"; descrizione brevissima, perché subito scatta il paragone con le "creature del paesaggio cubistico", con un volto ideale minuziosamente scomposto nei suoi elementi primari collegati analogicamente agli elementi del paesaggio (occhi, capelli, testa,

sorriso, sopraciglio, labbra), come nella descrizione vasariana della Gioconda, ma soprattutto come nella contemporanea pittura cubista, evocata direttamente anche nella gamma cromatica fredda (la Falterona verde nero e argento, il sopracciglio nero, i chiari occhi grigi) in cui risalta solo la chioma bionda di Cerere.

Alle soglie del Novecento, un poeta come Dino Campana ci lancia un messaggio che ha quasi il senso di una profezia, nel paradosso di un'età che da un lato appare dominata dall'immagine, e dall'altra rischia di perdere per sempre la facoltà dell'immaginazione. Al proposito, Calvino scriveva così, sempre nelle *Lezioni americane*:

Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini. Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, "icastica".

pp. 707—708

L'appello di Calvino, quando ormai siamo entrati nel nuovo millennio al quale guardavano le sue *Lezioni*, ha purtroppo un'attualità sempre più drammatica. L'educazione all'immaginazione non ha solo la finalità di salvaguardare uno degli aspetti più profondi della creazione artistica e letteraria. È in gioco, in fondo, il potere (divino e infantile, allo stesso tempo) di "inventare le cose", di fingere mondi, prospettive, soluzioni; di "immaginare", forse, un futuro migliore, o almeno possibile.

Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf, 1969 : *Visual Thinking*. Berkeley—Los Angeles, University of California Press.
- BACHELARD, Gaston, 1943 : *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, José Corti.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, 1973 : *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*. Milano, Adelphi.
- BLANCHOT, Maurice, 1955 : *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard.
- BOLZONI, Lina, 1995 : *La stanza della memoria*. Torino, Einaudi.
- BOLZONI, Lina, 2002 : *La rete delle immagini*. Torino, Einaudi.

- CALVINO, Italo, 1995 : "Lezioni americane". In : IDEM : *Saggi*. A cura di M. BARENGHI. Milano, Mondadori.
- CAPRETTINI, Gian Paolo, 1979 : "Immagine". In : *Enciclopedia Einaudi*. Vol. 7. Torino, Einaudi.
- DELEUZE, Gilles, 1983 : *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »).
- DOUGLAS, Hofstadter, 1984 : *Gödel, Escher, Bach*. Milano, Adelphi.
- FRYE, Northrop, 1957 : *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, Princeton University Press.
- ISER, Wolfgang, 1993 : *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektive literarischer Anthropologie*. Frankfurt, Suhrkamp.
- LOJKINE, Stephane, dir., 2001 : *L'Ecran de la représentation*. Paris, L'Harmattan.
- RIFFATERRE, Michael, 1979 : *La production du texte*. Paris, Seuil.
- SEGRE, Cesare, 1979 : *Finzione*. In : *Enciclopedia Einaudi*. Vol. 6. Torino, Einaudi.
- STAROBINSKI, Jean, 1970 : *La relation critique*. Paris, Gallimard.
- VECCE, Carlo, 1996 : "Dante e il gioco della sestina". In : *Enigmatica. Per una poetica ludica*. A cura di R. ARAGONA. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- VECCE, Carlo, 1999 : "La « lunga pictura »: visione e rappresentazione nei « Trionfi »". In : *I Triumphs di Francesco Petrarca*. A cura di C. BERRA. Milano, Cisalpino — Istituto Editoriale Universitario.
- VECCE, Carlo, 2001 : *Scritture. Per un manuale di comunicazione*. Napoli, Dario Morano.
- VECCE, Carlo, 2003 : "« O divino primitivo ». Leonardo in Campania". In : *O poesia tu più non tornerai. Campana moderno*. A cura di M. VERDENELLI. Macerata, Quodlibet.
- VECCE, Carlo, 2003 : "Word and image in Leonardo's writings". In : *Leonardo da Vinci Master Draftsman*. Edited by C. BAMBACH. New York, Metropolitan Museum of Art, New Haven and London, Yale University Press.

MARYLEA MACDONALD

St. Thomas University, Fredericton, New Brunswick

Literature and Other Arts in Canada: Some Current Practices

ABSTRACT: Even a cursory examination of some current practices in literature and other arts in Canada reveals that we live in a time of cross-pollination between the arts. It is not an accident that we have reached this moment. The cultural shift has been brought about by the influence of pop culture, technology in the arts and media, and computers. The practices also translate a desire to collaborate, to pool creative energy, to break out of the mold of the solitary suffering artist. Art experienced as a collective creative process has different goals from individual artistic pursuits. Communication and exchange constitute a journey towards becoming whole. I will briefly discuss modes of inspiration that generate interaction, Margaret Atwood's exemplary history of film and stage adaptation, with a focus on *The Penelopiad*, some other examples of collaboration between writers and other artists, and multi-disciplinary artists.

KEY WORDS: Literature, inspiration, adaptation, collaboration, multi-disciplinary artists.

Even a cursory examination of some current practices in literature and other arts in Canada reveals that we live in a time of cross-pollination between the arts. It is not an accident that we have reached this moment. The cultural shift has been brought about by the influence of pop culture, technology in the arts and media, and computers. The practices also translate a desire to collaborate, to pool creative energy, to break out of the mold of the solitary suffering artist. Art experienced as a collective creative process has different goals from individual artistic pursuits. Communication and exchange constitute a journey towards becoming whole.

Two cultural magazines have been fostering interaction between the arts for almost three decades, *Border Crossings* in Western Canada and *Spirale* in Quebec. Each has developed its own discourse, imagery and editorial practice to place the literary, other arts and critical cultural think-

ing on the same page. *Border Crossings*, a quarterly cultural magazine published in Winnipeg since 1980, currently edited by Meeka Walsh and still backed by founder and senior contributing editor, Robert Enright, humbly describes its content as "Words and Pictures." "Its subject is contemporary Canadian and international art and culture, which the magazine investigates through articles, columns, reviews, profiles, interviews and portfolios of drawings and photographs."¹ "*Border Crossings* crosses both disciplinary and geographic boundaries in its coverage of the visual, performing and the literary arts. The magazine's interest is in the edges where new art is produced. Exploring the boundaries of culture with intelligence, wit and style, the magazine covers all areas of contemporary art. *Border Crossings* takes its readers in the freshest directions: from painting to performance, from architecture to sculpture, from dance and theatre to video and film." *Spirale*, a bi-monthly published in Montreal since 1979, currently edited by Patrick Poirier, "critically and passionately examines recent cultural productions (visual arts, cinema, history, music, philosophy, psychoanalysis, theatre, etc.) and presents, in each issue, a thematic feature as well as portfolios of visual artists from Canada and abroad. An interdisciplinary magazine, *Spirale* demands and contributes to the development of true critical reflection and regularly proposes debates on contemporary issues."² "With a firm grasp of contemporary culture, *Spirale* is one of the rare magazines that wants to be a laboratory of ideas and writing." "The strength and originality of *Spirale* have been recognized as a result of its critical mission, its philosophical spirit, its literary quality, its way of humanizing history and its passion for art and creation." Both magazines generously integrate visual art, allowing readers to make their own connections between seemingly randomly matched images and articles, book reviews and interviews. For the visual reader, the magazines offer a fertile cultural exchange.

Border Crossings and *Spirale* are on the cutting edge of the cultural studies movement that is leading the study of literature back out into the wider world in which it is produced. The slow but steady rise of the cultural approach to literary analysis in universities has loosened the grip of the rigorous but strictly text-based linguistic methods of the sixties and seventies, founded on Russian formalism and French structuralism and narratology.

Since the emergence of the cinema and television, writers have been flattered to have their books adapted to both the big and small screens in order to reach a broader audience and for the pleasure and honour of

¹ Website for *Border Crossings*.

² My translation of their brochure.

having their work recognized by these powerful media, as well as the possibility of considerable financial rewards. Screening the written has been a driving force in motivating writers to collaborate with other artists: screenwriters, film directors, musicians and actors.

Interaction between the arts, as stimulating as it might be for the artists involved, does pose certain risks for the production and the consumption of art. If art tends to take art as its subject matter or inspiration, either in the form of a poem about a painting, or a film or play about a novel, or an opera about a verse-play, does the resulting art become more rarified and removed from the lived experience that was at the origin of the original? Are we moving into art for art's sake as the sole justification of art? Are we advocating living solely to make better art as opposed to making art to help us live better? If so, we would be reverting to the almost religious principles of aesthetic purity of the early modernists like Mallarmé and Valéry, Eliot and Pound. On the other hand, according to French new novelist Michel Butor, literature is always about literature; the themes, characters and plots are already and inescapably there for the writer and just require expression in the idiom of the day; nothing essentially new can be invented. Maybe it is in rebellion against this predetermined straightjacket that writers are stepping outside the conventional confines of literature and into hybrid collaborative creations.

I will briefly discuss modes of inspiration that generate interaction, Margaret Atwood's exemplary history of film and stage adaptation, with a focus on *The Penelopiad*, some other examples of collaboration between writers and other artists, and multi-disciplinary artists.

Inspiration

Inspiration most commonly spurs relations between the arts. The classic example in the Canadian corpus is Margaret Atwood's short story "Death by Landscape," inspired by landscapes by the Group of Seven. However, today many poets and prose writers respond to particular works of art — Canadian and international — in their writing.

One such writer is Liliane Welch, author of over twenty collections of poetry and four books of literary criticism and essays. Born in industrial pre-WWII Luxembourg in 1937, Welch fled the old traditions of Europe to study American and French literature in American universities and from 1967 taught French literature at Mount Allison University in Sackville, N.B., where she still makes her home. Her major poetic influences are the

French Romantic and early modern poets. She both brings a European sensibility to her writing about Maritime landscape and culture and opens European culture up through a Maritime lens. English retains a kind of otherness for her, even though she has extensively published in the language, which may explain why her poetry is driven by imagery and ideas, more than by sound and rhythm. Like her mentors, Welch is a self-reflexive poet, as interested in the process as in the product. Welch has always brought an intense seriousness and willfulness to her art. While she describes herself as a loner, through her poetry she nonetheless privileges dialogue with other artists, either writers or visual artists. Her collaborations, which are numerous, are all imaginary. Walking down the street in Sackville, Welch is perfectly capable of having a Baudelaire moment.³ In the following poem, a painting by Maritime artist Alex Colville inspires Welch to develop the fidelity between an artist and his dog as an analogy of the relationship between the artist and his art.

Fidelity: Colville's "Dog and Groom"

He kneels intently on the red tiles smoothing
the bright pelt, as he does every morning
before the fireplace. His bond grows deeper
with each stroke. He recalls
when the golden dog came into his life.
The house had been silent for months.
She followed him, and now she stands tranced;
incarnate of every dog. Her face locks us into
her eyes. Two liquid brown stones are
the faint cello sound of the heart. His hand loses
itself in the fur. Animals bear no malice,
but an innocence promised, a fidelity forever
renewed. It is raining when he stops grooming,
the windows alive with light drumming.
This afternoon he will be in his studio, claimed
by the dog's presence. Painting the glad silence
inching from the paws into his hands.

WELCH, L., 1997: 64

In an interview with Jeanette LYNES a couple of years later, Welch expands on why the notion of "fidelity" is important to her:

³ The way Baudelaire spotted a passing / mysterious mourner draw close her grief, [...] So I met her sister / Friday night on Sackville's four-way corner, "Girl Passing in Sackville", *Fidelities*, Liliane Welch, Ottawa: Borealis Press, 1997, p. 33.

What I meant was being loyal to three things: landscape, other artists, and home. I was very struck when I saw that [Colville] painting: the gestures of the man, the way the animal stands here, completely taking up the space. The man is only there because of the animal. I think that painting is a symbol of Colville's life; he is a man who is completely there for his art. He is the servant of art. He would never let himself get distracted from his art. There's an extraordinary fidelity in the way Alex Colville lives his life.

1999: 114

Welch uses what she perceives to be affinity between Colville's commitment to art and her own to articulate her philosophy of art with its echoes of the aesthetic purity of the early modernists. Welch does not, however, blindly emulate the often wretched lives of the poets she so admires. She never went off to sell slaves in Abyssinia or became addicted to absinthe. Her personal doctrine of "cleanliness" and engagement with high-risk mountain climbing recall the obstinate idealism of Ayn Rand more than the dark Parisian nightlife of Baudelaire and Rimbaud. Welch would say that she is interested in the poetry of the poets, and not their lives, and yet she clearly organizes her own life around the enormous place art — theirs and hers — occupies in it. She has built an honour code around this system that keeps doubt at bay.

Literary texts also inspire works of visual art through some type of reference such as a quotation. Audrey Feltham's *Behold I Stand at the Door and Knock* (2006),⁴ a multi-media editioned print, features a quotation from "Sunday Morning" by Wallace Stevens. A quotation from Eliot in another print explicitly addresses the question of the choice of subject-matter: "We all have to choose whatever subject-matter allows us the most powerful and most secret release; and that is a personal affair." According to Tom Lovatt, the curator of the exhibition:

"Audrey Feltham is unusual in her use of poetry to guide her connection to an emotional landscape whose contours are indeterminable, shifting, and rearranging themselves according to the associations each reading provokes. The texts are taken from a number of modern poets — Wallace Stevens and T.S. Eliot, for example. Feltham uses excerpts of poetry as a kind of loadstone, a point at which a field of images begin to cluster like iron filings around a magnet, each one oriented toward the text allusively and drawing behind it a string of associations, feelings, thoughts, and other images. This layering of image and text sets up a series of contin-

⁴ *Behold I Stand at the Door and Knock* was included in the 2007 Marion McCain Atlantic Art Exhibition, *Site/Specific/Sight*, held at the Beaverbrook Art Gallery in Fredericton, N.B. in autumn 2007.

gencies in which the meaning of one image, idea, or association is continually altered by exposure to others. Within this field of multiple interpretations, Feltham addresses an idea of meaning not as fixed and specific, but general and allusive, operating on many levels at any one time.”⁵

In 2003, the late Island poet and 21-year editor of *Arts Atlantic*, Joseph Sherman began to curate a formal exchange between poets and paintings called *Writing on the Wall* at the Confederation Centre of the Arts Gallery in Charlottetown, P.E.I. The poet chose a painting from the Gallery’s permanent collection and wrote a poem in response. The paintings and resulting poems in “If the Sea, If the Mind” were exhibited side-by-side on a wall. Island poets who have participated include Richard Lemm, Lesley-Anne Bourne, Brenton MacLaine and Hugh MacDonald. In 2004, the Beaverbrook Art Gallery in Fredericton, N.B. adopted this modality for exchange, but in a bilingual version. The poem was translated into French or English, either by the poet or an established literary translator, and the translation was also displayed. Each poem is also the subject of a bilingual monograph in which the curator discusses how the poet chose his or her painting and the process of writing the poem. Poets who have participated in New Brunswick include Ross Leckie, Anne Compton and Rose Després. Nancy Bauer is curating *Writing ON the Wall* in 2008 and has issued an invitation to established New Brunswick poets.

Literature also chooses other arts and artists as its subject matter. Art becomes the observed/narrated life-story. A contemporary Canadian writer whose fictional world is crowded with artists of all sorts is Nancy Huston. From her very first novel, *Les Variations Goldberg* (Seuil 1981) in which we read about the thoughts of the members of the audience who are listening to a recital of Bach’s *Goldberg Variations* in a Parisian apartment, through to her latest novel, *Fault Lines* (McArthur 2007), in which the central character, Kristina, is a singer who sings without words as a reaction to the brutal loss of her mother tongue and identity during World War II, Huston incessantly returns to the worlds of artists and the difficulties they encounter in making art. Miranda, a Native painter in *Plain-song* (Harper Collins 1993) has had her work interrupted by domestic and social constraints and obligations, and is finally prevented from painting by disease. In *Slow Emergencies* (Little, Brown 1996), Lin Lhomond must choose between her life as a choreographer and dancer and that as a wife and mother, with painful consequences for her husband and two young daughters. In *Instruments of Darkness* (Little, Brown 1997), Nadia, a divorced American writer, is writing a novel based on the real 18th century French story of Barbe Durand, said novel occupying half of Huston’s

⁵ *Site/Specific/Sight Catalogue*, The Beaverbrook Art Gallery, 2007, p. 27–28.

novel. Raphael Lepage is a celebrated French flutist in *The Mark of an Angel* (Steerforth Press 1999), but the real artist in this novel is Andrés, a Hungarian-Jewish refugee who repairs musical instruments. *Prodigy: A Novella* (McArthur 2000) tells about the early years of Maya Mestival, a child piano prodigy born to a French piano teacher.

Maybe Huston's obsession reflects her experience of life; as an adult, she has lived in the intellectual and artistic milieu of the Parisian intelligentsia, having escaped North America and English during her junior year at Sarah Lawrence College. After learning French quickly, a language from which she still maintains a distance that stimulates creation, she published several essays and novels in France. With the publication of *Plainsong* in 1993, she returned to the subject of her native province, Alberta, in her mother tongue. Since then, she has written and rewritten — she refuses to use the word “translate”, claiming for each version of her book the status of an original work of art — a dozen novels and essays in French and English, and not necessarily in that order. If it is true that we write about what we know, then we could hardly expect Huston to write about the men who work in the forest of the Miramichi like David Adams Richards. However, is there more to Huston's choice of subject than autobiographical determinism or is she implicitly arguing that artists are more interesting and significant than characters from other professions? *Journal de la création* (Actes Sud and Leméac 1990), her complex study of the mind/body split, images to express the creation of the mind and the creation of the body (pregnancy) and the relationship between life and art in several artist couples, argues that this is indeed the case for her.

Adaptation

Canadian writers have seen their work adapted to the big and small screens for decades; in fact, most of the major novels in the corpus have been made into films: Margaret Laurence's *The Diviners*, Anne Hébert's *Kamouraska*, Mordecai Richler's *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, Gabrielle Roy's *Bonheur d'occasion*, David Adams Richards's *Nights Below Station Street*, L.M. Montgomery's *Anne of Green Gables*, Michael Ondaatje's *The English Patient*. Recently, Douglas Coupland's novel *J-Pod* was adapted to a CBC TV series, barely a year after publication.

Margaret Atwood's long history of involvement with both the big and little screens and the stage exemplifies Canlit's love affair with cinema. All her major novels and even a collection of poetry have been or are be-

ing adapted to film: *The Journals of Susanna Moodie* (1979), screenplay by M. Atwood and Marie Waisberg; *Surfacing* (1979), screenplay by Bernard Gordon and directed by Claude Jutra; *The Handmaid's Tale* (1990), screenplay by Harold Pinter and directed by Volker Schlöndorff; *The Robber Bride* (2007), a comic thriller made for TV by CBC, screenplay by Tassie Cameron and directed by David Evans. *Alias Grace* is a movie in the making directed by Dominic Savage and reportedly starring Cate Blanchett. *The Blind Assassin* is being adapted into a four-part TV mini-series. Atwood has for the most part left the work of film adaptation of her novels to others. However, she has also written her own screenplays for other films: *The Servant Girl* (CBC movie 1974), *Snowbird* (CBC movie 1981) and *Heaven on Earth* (CBC movie 1987).

In 2004, Atwood decided to transform *The Penelopiad* into a play and herself into a playwright.⁶ The play was a historical first, co-produced by the National Arts Centre in Ottawa and the Royal Shakespeare Company in Stratford-upon-Avon, UK, where it was directed by Josette Bushell-Mingo and staged by a high-powered all-female cast of thirteen. Atwood didn't write the novel with a play in mind, according to journalist Martin MORROW, but she "deliberately structured [it] as a homage to classical Greek drama" (2007). Atwood tells interviewer Jennifer MUNDAY, that

It didn't occur to [her] immediately that [she] was going to be doing [a play]. Not until [she]'d actually written it did it occur to [her] that in fact the Maids are dramatic performers. [She] wrote them as a 'take' on the Greek chorus... it was a way of casting light on this really questionable event, namely the hanging of the Maids.

www.nac-can.ca

Atwood responded to Munday's question about why theatre artists would choose novels as the source material for live staged work by talking about the form of the writing:

It's not a straight play. It's not a musical comedy or opera — the best word I could come up with was a 'cabaret'. Because it's closest in form to a Bertolt Brecht, Kurt Weill... in which there's talking and then there's musical numbers. But it's not like the long form that we've come to know as 'the musical'. It's more like a chamber piece — a smaller thing.

www.nac-can.ca

⁶ One of her novels had already inspired a play by someone else: Dave Carley dramatized *The Edible Woman* for the radio in 1996 and adapted it to the stage in 2000.

Munday observes other theatre artists have argued “a strong reason for choosing a story or fiction for adaptation was the eternal quality of the tale being told and the ability of an audience to identify with it.” Margaret Atwood believes these qualities are there in the *Odyssey*, and *The Penelopiad*: “It’s every scene you’ve ever seen in a movie in which a fort is besieged and the cavalry is on the way, and the people in the fort don’t know... So it’s like that — Penelope is besieged, Odysseus is on the way, but she doesn’t know it.”

It has continued appeal. It’s every wife’s story who is waiting up for her husband to come home from Los Angeles — he’s late! It’s like Cinderella — Cinderella’s probably the oldest story that we know about, and it’s been told since prehistory, and we still love it. Why? Because there’s some little Cinderella within each of us that identifies with that character. And we identify with the besieged Penelope. And we identify with Odysseus and all he’s going through, and how he gets in and out of strife. And all I’m asking in this is that we also identify with the Maids. They tend to get left out of it.

Martin Morrow situates the story within popular culture to explain its attraction: “As reconceived by Atwood, Penelope is much more than the patient paragon of wifely fidelity depicted in Homer’s *The Odyssey* — rather, think of her as an ancient Greek Desperate Housewife.”

And why did Atwood do it? “Only one reason — it’s fun! Why do we call a play ‘a play’? Why do we use the same word for a play as we do for playing the piano and children at play? So if it isn’t fun, in the broadest sense, if it isn’t engaging, there’s no point in doing it,” she explained to Munday. Atwood told Morrow “it just seemed the natural thing to do with this particular piece.” Staging *The Penelopiad* reminded Atwood of other happy theatrical experiences from her childhood: a puppet show and summer camp. “This is a bit like a puppet show, in that you have a stage and props and dialogue, and you have to get the characters on and off the stage,” Atwood commented. “‘What it’s really the most like is summer camp,’ she says. ‘Theatre is summer camp for grownups. We always put on shows at summer camp.’”

Atwood informed Munday that she did not think this project might lead her to more adaptations for the stage. “This process, she said, had been a distraction from novel writing — although not completely unwelcome.” “I’ve written a number of screenplays, and that’s a whole other process that’s different as well. And the process of making a film is very different from the process of making a piece of theatre. It’s a mosaic — and everything is done in little bits and then stuck together. Whereas for

a piece of theatre everyone has to get ‘souped’ up every evening while you go on and do this quite difficult thing.” While Atwood may not be willing to undertake another theatrical adaptation of one of her novels, she has mused about seeing *Oryx and Crake* made into an opera: “It would be easier to do as an opera because it is so peculiar and opera lends itself to very peculiar things.”

Other Collaborations

Ironically, cinematographers, too, want to collaborate beyond the conventions of the medium. The most innovative film collaborator in Canada is Guy Maddin and his latest film, *Brand Upon the Brain!*, a black and white melodrama and coming-of-age autobiography, was screened at the New Music Festival in Winnipeg in January 2008 to a live narration by Isabella Rossellini and a live performance by the Winnipeg Symphony Orchestra. All who attended reported a memorable night, a summit of creative collaboration amongst high-caliber artists. For over twenty years, Maddin’s screen-writing collaborator has been George Toles, film professor at the University of Manitoba and author of *A House Made of Light: Essays on the Art of Film* (Scholarly Book Services 2002).

Literary writers writing operas these days include George Elliott Clarke, whose verse play, *Beatrice Chancy* (*Canadian Theatre Review*. 96 (Fall 1998)), became a libretto with music by James Rolfe and who more recently penned *Québécois: A Jazz Fantasia in Three Cantos* (Gaspereau 2003) and the opera *Trudeau: Long March/Shining Path* (Gaspereau 2007), set to music by D.D. Jackson. Contemporary classical music composer Glen Buhr has transformed poems by Margaret Sweatman, a Winnipeg writer, into songs: *Cathedral Songs* (1995) and *Three Songs* (1998).

An example of a book in which the texts and a variety of images (photos, drawings and paintings) are equally featured is Lise Gaboury-Diallo’s bilingual art book *Homestead, poèmes au coeur de l’Ouest* (Regina: Les éditions de la nouvelle plume 2005). The collection, which critics say has documentary value, explores the pioneer experience of Francophone settlers in Western Canada. Gaboury-Diallo’s collection won the first prize in poetry in the 2004 Radio-Canada literary awards and was originally published in *EnRoute* in 2005. Laurence Véron’s photographs, Étienne Gaboury’s drawings and Anna Binta Diallo’s paintings accompany the original French poems and Mark Stout’s English translations.

*Dykeland*s (McGill-Queens University 1989) is a model of a joint publication between a visual artist, photographer Thaddeus Holownia, and a poet, Douglas Lochhead, both from Sackville, New Brunswick. Lochhead's poetry complements Holownia's wide banquet camera photographs of the Tantramar Marsh in a book that explores "the uneasy truce between the organic and the technological."

Multi-disciplinary artists

European traditions of multi-talented artists include the courts of the Renaissance where members of the aristocracy cultivated all their physical skills, mental aptitudes and artistic talents to entertain their peers and foil their attacks. The British poet, mystic and visionary William Blake comes to mind as a writer most famous during his lifetime as an engraver. In fact, his obituary did not even mention his poetry. Influenced by the Pre-Raphaelite school, William Morris and the Arts and Crafts movement of the mid-nineteenth century advocated a complete aesthetic experience of life according to which all domestic products were to be of artistic or high craftsmanship quality. To a certain extent, the Bloomsbury Group emulated these principles. North American native cultures have their own traditions of multi-talented artists. The shaman is a healer, political leader, mediator, musician, storyteller and visual artist. Native arts emphasize the connectedness between the spirits and reality, animals and humans, humans and the earth. Native artists seek to connect with what they are missing.

Many writers in Canada today are also visual artists, musicians, photographers and filmmakers. They do not simply collaborate with artists in other fields, while collaboration is not excluded, but have chosen to develop their own talents in different media.

In Atlantic Canada, we have the remarkable example of Acadian artist Herménégilde Chiasson, author of many plays, such as *Le Christ est apparu au Gun Club* (Prise de parole 2005), and collections of poetry, most recently *Béatitudes* (Prise de parole 2007), maker of numerous documentaries, most notably *Toutes les photos finissent par se ressembler* (NFB 1985), the story of the Acadian literary renaissance of the seventies, and a visual artist who has had solo exhibitions at the Beaverbrook Art Gallery in Fredericton, N.B. and at the NSCAD gallery in Halifax, N.S. Chiasson's plays tend to be political and spiritual in theme, whereas his poetry collections consist of an accumulation of lyrical fragments. His visual art includes painting, small paper sculptures and collages. Chiasson trained

in fine arts at Mount Allison University and wrote his doctoral thesis on photography at the Sorbonne. He has received numerous awards and honours. As well, in the true spirit of Montaigne, who would have preferred to have carried on writing his essays on the classics in his tower to taking up what he perceived to be his duty to don the robe of the mayor of Bordeaux, Chiasson has graciously served as Lieutenant Governor of New Brunswick since 2003. His Honour has tirelessly promoted the arts and literacy, all the while continuing to write and teach.

Douglas Coupland, the best-known multi-disciplinary artist working in Canada today, also brings a fine arts background to his career as a writer, having studied sculpture at the Emily Carr Institute of Art and Design, as well as in Japan and Italy. He subsequently studied management science in Honolulu and Tokyo. Coupland came to writing through magazines that focused on popular culture or business. With the publication of *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (St. Martin's Press 1991), Coupland brilliantly articulated the zeitgeist of his generation: their difficulties in finding meaningful and lasting work, their resentment of the baby boomers, their obsession with popular culture, their frequent recourse to irony as a solution to life's problems and the profound impact of technology, especially computers, on their lives. It was a lucid detailed portrait drawn by an eye trained to look and a hand taught to carve and it launched Coupland on a brilliant career. In his next dozen novels, Coupland has continued to coldly and shrewdly observe his middle class protagonists, capturing the uncanny aspects of the ordinary, rescuing the quotidian from the sludge of banality. While Coupland's worldview might be consistently ironic, it is not cynical; his protagonists are not resigned to the barren wastelands of their lives; however their endeavours to change are idiosyncratic and often absurd. Critics place his fiction within the transgressional school because of his graphic portrayal of taboo topics. Since *Microserfs* (Harper Collins 1995), Coupland has experimented with the material reality of the text using bold and unusual typography, including pages of what appears to be code. He sculpts the book like an art object. He also writes non-fiction primarily on Canadian icons like *Terry* (Douglas & McIntyre 2005). In 2004, he wrote a play, *September 10*, performed by the Royal Shakespeare Company in Stratford-on-Avon. He wrote the screenplay for *Everything's Gone Green* (2006). In 2001, Coupland returned to visual art to which he brings a Pop Culture sensibility. In 2005, he explicitly began to study the relationship between literary and visual arts cultures, exposing and exploring the polymorphous meaning of pop music lyrics. Recent art shows include *Fifty Books I Have Read More Than Once* (Simon Fraser University Gallery 2007), in which each book has a wooden sculpture whose size reflects the impact the book had on Coupland the reader, and *Dream House* (Organ-

ized by Plug In ICA 2008). After having actively participated in the public domain in the construction of his very complex and diverse artist persona for a decade and a half, Coupland announced in the fall of 2007 that he would abstain from public readings and discussion of his work. Does he think his readers will allow him to actually retreat to his studio now?

An entirely new genre created by Generation X in North America that combines visual art and writing is the graphic novel. This literary long form of the comic treats social criticism, personal reflection and historic or political subject matter. Three Canadian graphic novelists are Julie Doucet, who writes in French and English (*Long Time Relationship* (Drawn & Quarterly 2001), and *Chroniques de New York* (Seuil 2003), Chester Brown, *Louis Riel: A Comic-Strip Biography* (Drawn & Quarterly 2006) and Seth (J.H. Gallant), *Bannock, Beans and Black Tea* (Drawn & Quarterly 2005). The appeal of the genre is the fusion of narrative and illustration. All the components of a conventional novel have to be captured in word and image.

One of the many books featuring the writer's own art on the cover is Don Domanski's *All Our Wonder Unavenged* (Brick Books 2007), last year's winner of the Governor General's Award for poetry. Jack Pine Press first published Domanski's poem "All Our Wonder Unavenged" as a chapbook with his drawings 2006.

Regina Coupar, a Nova Scotia writer, teacher and visual artist whose present passion is feminist spirituality, founded her own publishing house, Gamaliel, to combine her poetry and visual imagery. (Echoes of Blake?) When Jeanette Lynes asks Coupar in an interview how her visual art and writing relate to one another, she replies:

They overlap. When I'm thinking about something, I have a reaction to it. The reaction might be visual. If it's visual, it might be a lithograph, or a watercolour or a drawing. I don't know which medium beforehand. I don't decide; I let it tell me. If it's written, it might be a poem, it might be prose. I try to let it tell me. That's how I think I do my best work. I might look at something today and see a picture. I might look at the same thing tomorrow and hear words I want to write.

LYNES, J., 1997: 207

In the field of spirituality, where the difficulty of changing traditional images is often insurmountable — how many people can see God as a woman? —, it is not surprising that the artist wants to create a new image and not just redescribe an old one.

Beth Powning, New Brunswick nature photographer and writer, is the author of a memoir, *Shadow Child: An Apprenticeship in Love and Loss*

(Penguin 1999) and a novel, *The Hatbox Letters* (St. Martin's Press 2005), as well as two collections of nature photographs and prose, *Seeds of Another Summer: Finding the Spirit of Home in Nature* (Penguin 1998) and *Edge Seasons* (Knopf 2005). Powning is motivated by the desire to tell the truth about human experience, including loss and suffering, and capture the minute and subtle transformations in the constantly fluctuating beauty of nature. Learning to see and showing others are at the heart of her art, both as a writer and a photographer.

Native writer Thomas King, best known for his novel *Green Grass, Running Water* (Harper Collins 1993), became a radio writer and actor with the creation of *The Dead Dog Café Comedy Hour*, an irreverent and biting comedy show that ran on CBC Radio One from 1997 to 2000. The fictional café and town of Blossom, Alberta were borrowed, along with other elements, from King's novel. King played himself. The show was revived in 2006 as *Dead Dog in the City* and is currently being transformed into a TV series. In 2003, King was the first Native invited to give a Massey lecture, published as *The Truth About Stories: A Native Narrative* (House of Anansi 2005).

Two of our most established lyricists, Joni Mitchell and k.d. lang, are trained and practicing visual artists who arrive at the often elusive words of their songs through painting. The novelist Nancy Huston is a good amateur harpischordist who plays to establish a transition between the concerns of everyday life and the space in which she writes her fiction. She also uses recordings of her playing as a backdrop to her public readings of her fiction. Such will be the format of "Carte blanche à Nancy Huston" to be held at the 2008 Northrop Frye Literary Festival in Moncton, New Brunswick and during which she will read passages from *Lignes de faille* (Actes Sud and Leméac 2006) and *Fault Lines* in French and English.

The publication of *Book of Longing* (McLelland and Stewart) by Leonard Cohen in 2006 continues to receive a lot of attention from critics and other artists, not just because of Cohen's devoted readers' curiosity about his first new material published since 1984, but also because of the inclusion of drawings and paintings, mostly self-portraits and stylized anonymous female nudes, in the collection of poetry and prose. In an interview with Robert Enright, Cohen describes the images:

A number of the images in the book were details of larger works in which the colours are very rich and the blacks very black. The medium for the drawings ranges from watercolours to oil pastels, to a number of combinations of those, which are then put in Photoshop. A lot of them were drawn on a Wacom tablet with a free-standing stylus fit right into the

computer. So it really runs from doodles on napkins to watercolours, oil pastels, charcoal drawings, right up to digitally created images.

ENRIGHT, R., 2007

Cohen contends that doodles and consciously drawn images are equally as serious for him, “just as play is deadly serious for children.” He thinks drawing and his work as poet, songwriter and novelist are a relief one from the other. “I always drew and when my kids were growing up a large feature of our family activity was to sit around the kitchen table with a lot of different kinds of material and draw. That’s always been what I’ve done, especially in Greece when there seemed to be a lot of time, or when the kids were growing up in Montreal. Then I got interested in computers.” “The drawings by Leonard Cohen were included in an exhibition called *Drawn to Words: Visual works from 40 years* that premiered at the Drabinsky Gallery in Toronto on June 3, 2007.” Philip Glass composed a two-hour long composition, for a seven-piece instrumental ensemble and four singers, with himself on keyboards, entitled *Book of Longing (A Song Cycle Based on the Poetry and Images by Leonard Cohen)*. The Orange Mountain Musichas label released it in December 2007. The composition premiered at Luminato, the Toronto Festival of Arts and Creativity, June 1st, 2007, and was subsequently performed in London and Groningen.

Conclusion

Several observations can be made about the current practices in literature and other arts in Canada discussed in this essay. Firstly, pleasure is luring writers to leave the solitude of conventional writing practices to either collaborate with other artists or develop other artistic talents of their own. This pleasure is imperative and integral to the experience of creation. Both Atwood and Cohen speak about the joy and seriousness of play. The practice can also be described as following the flow of creative energy or respecting fidelities. Secondly, the enrichment of one artistic skill by another, either in collaboration or for multi-disciplinary artists, heightens the experience of art for artists, spectators and readers. The eye of the photographer or painter enhances the verbal dexterity of the writer. The ear of the musician sharpens the rhythms and sounds of the poet. The hand of the illustrator complements the art of the storyteller. Thirdly, contemporary writers in Canada are bringing diverse skills to the craft of writing as many have training in fine arts, photography, architecture, filmmaking

and music, freeing present writers from the tradition and authority of literary writing and criticism, making them less likely to heed such dictates as Roland Barthes' declaration that "The author is dead." Fourthly, the will to create is exerted in a more fluid fashion in collaborations and for multi-disciplinary artists. The artist is attuned to the possibility of several modes of expression and choosing the mode becomes part of the artistic process itself. Fifthly, the diversity of schools of writing in Canadian literature attracts interactions with a variety of other arts: nature writing is drawn to photography; postmodern writing has an affinity with pop culture, technology and computers; poetry of classical inspiration reverberates with other poetry, painting and photography. Certain genres of all the schools, from the regional to the multi-ethnic, namely novels, short stories and plays are transformed into films, TV shows and plays. The opportunities available give writers more choice in the development of their talents and their work. The ubiquity of film adaptation of literature today may have given writers the team model as an alternative to the solitary act of creation. Lastly, the experience of art as collaboration or as a multi-disciplinary artist generates a sense of wholeness that is different from that achievable in the individual and single-disciplined act of creation. A violinist playing a solo may feel complete satisfaction with her performance, just as a poet can be gratified with a particularly good poem. However, when the violinist joins the orchestra or when the poet publishes his poems with an artist's paintings, sounds, themes and images resonate and the emotions expressed expand and intensify. The experience is comparable to the difference between Dionysia and the tragic hero's monologue, or between a Native dance festival and a sculptor carving alone in a studio. Both collective and solitary creation marry the artist to the art and the dancer to the dance, but in the collective act communication and exchange become part of the journey towards a different wholeness.

Bibliography

- ENRIGHT, Robert, 2007: "Leonard Cohen, Interviewed by...". *Border Crossings*, Issue No 104, December.
- LYNES, Jeanette, ed., 1999: *Words out there: Women Poets in Atlantic Canada*. Lockeport, N.S., Roseway Publishing.
- MORROW, Martin, 2007: "Desperate Housewife". *Globe and Mail*, July 9.
- MUNDAY, Jennifer: "Penelope Speaks: an interview with Margaret Atwood about adapting her novel, *The Penelopiad*". www.nac-can.ca.
- WELCH, Liliane, 1997: *Fidelities*. Ottawa, Borealis Press.

ANDRZEJ RABSZTYN

Université de Silésie

L'esthétique de la lettre dans le roman et dans la peinture du XVIII^e siècle ou la représentation de la scène de lecture et d'écriture

ABSTRACT: One cannot question the fact that a motif of a letter occupies a very significant position in the eighteenth century French paintings and literature. Although the motif of a woman reading a letter was used much earlier by the Dutch painters such as Vermeer, there are also many eighteenth century French painters (Raoux, Fragonard, Chardin or Pierre), who show women devoted to this particular activity. Thus, the popularity of letters in literature and art results from an important role correspondence played at that time. This paper emphasizes the description of a process of writing letters by a protagonist and its further influence on the receiver's emotional and physical state of mind and body. Letters comprise a source of pleasure for both — a writer and a reader. In painting, a letter serves as the key to the interpretation of a painting, though its content is neither revealed nor comprehensible. The way of presenting characters and space, and a central position of a letter in the considered paintings may determine the interpretation — it can be treated as a signal of a relationship between lovers or its reminiscence. Considering the intimacy of the presented scene and a confidential character of a love letter, the canvas can differently predispose the receivers and make them think about sentimental intrigues.

KEY WORDS: Epistolary esthetics, reading scene, writing scene, Enlightenment's paintings, Enlightenment's novels.

Parmi les rochers de cette côte, j'ai trouvé dans un abri solitaire une petite esplanade d'où l'on découvre à plein la ville heureuse où vous habitez. Jugez avec quelle avidité mes yeux se portèrent vers ce séjour chéri. [...] C'est là, ma Julie, que ton malheureux amant achève de jouir des derniers plaisirs qu'il goûtera peut-être en ce monde. C'est de là qu'à travers les airs et les murs, il ose en secret pénétrer jusque dans ta cham-

bre. Tes traits charmants le frappent encore ; tes regards tendres raniment son cœur mourant [...] j'ose te voir même t'occuper de moi ; je vois tes yeux attendris parcourir une de mes Lettres ; je lis dans leur douce longueur que c'est à ton amant fortuné que s'adressent les lignes que tu traces [...].

ROUSSEAU, J.-J., 1964 : 90—91

Si une loi inédite de la correspondance stipule que toute lettre demande réponse, il ne s'agit pas uniquement d'une simple courtoisie : toute lettre agit aussi sur son destinataire. C'est pourquoi songer à l'impact qu'a la lettre sur le destinataire est commun à tous les scripteurs. Ils s'imaginent d'abord la réception de leurs lettres, leurs lectures, les réactions de celle ou de celui qui en devient le propriétaire. L'écriture de la lettre reste toujours conditionnée par les relations entre le destinataire et le destinataire et le rang social de ce dernier qui, selon Stefania Skwarczyńska, s'élève au rang de co-auteur passif (voir SKWARCZYŃSKA, S., 1937 : 39).

De même que la littérature romanesque de l'époque, l'art pictural fournit de nombreux exemples de scènes d'écriture et de lecture de la lettre. Les peintres choisissent plutôt d'illustrer la lecture de la lettre car cette scène tient de l'énigme notamment par le texte présumé qui ne peut s'exprimer à la dérobée qu'à travers la face et l'attitude de la liseuse. La correspondance est associée à des sentiments différents, parfois contradictoires, au secret, c'est pourquoi certains peintres recourent au thème du voyeurisme épistolaire (voir DAWSON, D., 1994). De cette façon l'espace pictural, tout comme le recueil de lettres fictives, semble favoriser une intrigue romanesque.

La « mise en abyme » de l'acte épistolaire dans le roman

Épistolier, mémorialiste, diariste ou autobiographe, tous, dans l'écriture intime qu'ils pratiquent, ne cessent de souligner le fait qu'ils sont en train d'écrire, lire ou relire. Ils se décrivent eux-mêmes, dépeignent l'endroit où ils se trouvent, évoquent les conditions de leur activité. Cette représentation dans la lettre des différents moments d'écriture, de lecture, d'envoi, de réception, d'attente ou de parcours, a été définie du point de vue de l'épistolier comme une « autoreprésentation épistolaire » par Benoît MELANÇON (1996 : 123—217) ou comme une « mise en scène » par Cécile DAUPHIN (1994 : 127). La lettre devient peu à peu un texte qui désigne le fait même de sa création, c'est-à-dire de sa rédaction. De ce point de vue,

la représentation de l'acte épistolaire dans le roman par lettres constitue une sorte de « mise en abyme ».

La juxtaposition de la fiction romanesque et de la peinture du XVIII^e siècle en fonction du motif de la lettre implique les notions d'« ekphrasis » et d'« hypotypose ». La première renvoie à la représentation verbale d'une représentation visuelle, tandis que la seconde, l'hypotypose, relève d'une description fort suggestive. L'hypotypose peint les choses d'une manière très vive et énergique et fait d'une description une image vivante à double sens : image visuelle et image rhétorique (voir HAMON, Ph., 1984 : 109). Comme le souligne Philippe HAMON « le rendu », terme lié à la façon de présenter, d'exprimer, de rendre une chose ou quelqu'un, est propre à l'art pictural (1984 : 110). Le regard du personnage rédigeant une lettre englobe toute la réalité qui l'entoure : paysages, objets, autres personnages ; enfin le scripteur se regarde lui-même et à la manière d'un peintre fournit au destinataire son propre autoportrait. Cependant la perception d'une scène par le personnage ne relève pas uniquement d'une visée optique, elle donne la possibilité d'une « intrusion normative » (HAMON, Ph., 1984 : 106). Le scripteur de la lettre établit une série de subtiles hiérarchies esthétiques qui agissent à la fois sur lui-même que sur le destinataire. Si la rédaction de la lettre fournit au scripteur un plaisir, sa lecture par le destinataire doit en faire autant.

Le roman par lettres, dont la narration s'effectue entre les moments de l'action, suppose en effet des passages de texte consacrés à la pratique épistolaire des personnages. Les descriptions de ce « moment » sont loin d'être statiques, contrairement à la description d'un paysage, mais elles sont pleines d'entrain et d'énergie : elles contribuent au développement de l'action, elles jouent même un rôle essentiel dans son déclenchement. De cette manière l'écriture constitue l'essor de l'action dans le roman, et la narration devient simultanée, car certaines lettres sont écrites au moment même où les faits qu'elles racontent se produisent (voir LABROSSE, Cl., 1991). L'évocation du moment d'écriture de la lettre est indispensable dans le roman épistolaire, car elle fait partie de la diégèse. Jan HERMAN remarque que « la mention de l'acte de l'écriture déclenche un premier degré de mimétisme que Genette, s'inspirant de Brian Mc Hale, définit comme *sommaire diégétique*, procédé qui mentionne l'acte verbal sans en spécifier le contenu » (1989 : 33).

Rares sont les romans épistolaires qui illustrent l'acte d'écriture à l'aide d'estampes, mais nombreux sont ceux qui en parlent et qui donnent ainsi à voir, à travers le langage des scripteurs, les sentiments, les effets suscités par cette écriture, les corollaires, le courrier et le transport de la lettre ou sa réception. On voit les femmes et les hommes, assis à leur table, à la fenêtre, et même agenouillés, écrire leurs missives, seuls, égarés ou sous

l'œil de tiers indiscrets. Vu l'importance de ces passages, il est légitime de constater que les romans par lettres se distinguent par une « architecture épistolaire » (voir NITKA, M., 1998). L'écriture tout comme la lecture d'une lettre se produisent dans des circonstances spatiales et temporelles particulières. Au XVIII^e siècle, les femmes et hommes de la haute société possèdent leur chambre privée, qui est un endroit privilégié par rapport aux autres pièces de l'appartement : il garantit la discrétion, la sécurité, la tranquillité et notamment l'intimité (NITKA, M., 1998 : 50). Rappelons que l'intimité épistolaire date seulement du XVII^e siècle et qu'elle est propice à la solitude et à l'épanouissement individuel. De même, les pièces de la maison se spécialisent : un secrétaire en fait souvent partie. On y trouve le matériel nécessaire : une feuille de papier, de l'encre et une plume, souvent explicitement évoqués dans les lettres. Ces images rendent visible le langage du corps des scripteurs, mais évoquent également les conditions techniques de l'écriture, le contexte culturel, l'ouverture au monde.

L'écriture donne à la lettre un corps. Benoît Melançon explique :

« Parce qu'elle est le substitut de la présence physique et parce qu'elle s'impose comme objet avant que d'être texte, la lettre est souvent chargée par les épistoliers des divers aspects, dont plusieurs sont liés au corps : sa matérialité est un des thèmes de prédilection de l'écriture épistolaire. C'est là une forme spécifique de son autoreprésentation : la lettre n'est pas représentée comme simple texte. La forme la plus banale de cette représentation consiste en la mention de la texture du papier, de la couleur de l'encre, de l'aspect de l'enveloppe, etc. » (MELANÇON, B., 1996).

En tant que corps de son scripteur, la lettre séduit et attire le destinataire, elle devient par la suite l'objet de ses désirs. Ceci témoigne d'un aspect érotique de la lecture. Janet Altman souligne que la lettre peut devenir un objet de fantasmes sexuels, car son écriture ou sa lecture engendrent des images de substitution de l'amoureux qui s'absente, elle devient une figure de ce dernier et assure le contact *physique* entre les deux correspondants :

« En tant que médiateur de désir dans le processus de communication, la lettre fonctionne sur deux niveaux figuratifs. D'un côté, comme nous l'avons vu chez Dorat, la situation épistolaire, où quelqu'un écrit à un amant absent, favorise la création des images substitutives de l'amant (p.ex. le sylphe — l'objet de rêves de Syrcé et que Mirbelle décide d'incarner). D'un autre côté, comme nous l'avons vu chez Laclos, la lettre considérée comme une intégrité physique étant une émanation des amants, circulant entre eux et concernant chacun d'entre eux, peut fonctionner indépendamment comme l'image de l'amant (le rejet des lettres est le signal du rejet de l'amant). En appliquant d'une façon souple la terminologie de Jakobson, nous pourrions distinguer deux types d'images relevant

de l'écriture de lettres : l'image *métaphorique* (la métaphore de l'amant est générée par la situation épistolaire qui évoque des images et comparaisons intériorisées) et l'image *métonymique* (la lettre seule, à travers le contact physique, remplace l'amant). Les deux types d'images possèdent une longue histoire dans la littérature épistolaire. La lettre en tant qu'amant (la métonymie de celui-ci) apparaît à chaque fois que la lettre est perçue comme dotée de la vertu de "tomber dans ses mains quand je ne peux pas" (*Lettres portugaises*) ; dans les mains de certains amants, ce que Saint-Preux définit comme "un vain papier [qui] me tenait lieu de toi", elle peut même devenir un fétiche de fantaisies sexuelles »¹ (ALTMAN, J., 1982 : 18—19).

Cette particularité de l'écriture dont parle Janet Altman se manifeste notamment lorsqu'il s'agit de la correspondance amoureuse. La mise en scène de la réception, par exemple, présente un amoureux qui considère la lettre comme un véritable trésor. Il commence par la contempler, avant de la toucher, il examine l'adresse, l'écriture du destinataire, ce qui lui permet de deviner l'état de son correspondant, s'il était pressé ou à quoi il pensait en l'écrivant. Le langage du corps du destinataire pendant la réception d'une lettre traduit son excitation : il tremble, son cœur bat, il tressaille. Il finit par baiser la lettre en pleurant. Lire ou écrire la lettre de son amant veut dire « s'occuper de lui » pour reprendre les paroles de Saint-Preux. Cécile de Volanges, malgré son inexpérience en amour, se comporte comme une véritable amante qui vient de recevoir une lettre longtemps attendue de son bien-aimé. Après avoir retrouvé la lettre de Danceny entre les cordes de la harpe, Cécile l'a lue à plusieurs reprises de manière à la savoir par cœur et l'a cachée par la suite dans son secrétaire. Cependant l'idée de cette lettre l'empêchait de dormir :

¹ « As a mediator of desire in the communication process, the letter functions on two figurative levels. On the one hand, as we saw in Dorat, the epistolary situation in which one writes to an absent lover fosters the generation of substitute images of the lover (e.g., the sylph that Syrcé dreams of and that Mirbelle decides to incarnate). On the other hand, as we saw in Laclos, the letter as a physical entity emanating from, passing between, and touching each of the lovers may function itself as a figure for the lover (rejection of the letters is the "signal" for rejection of the lover). Applying Jakobson's terminology somewhat loosely, we might distinguish these two types of figures so frequently fostered by letter writing as *metaphoric* (a metaphor of the lover is generated by the epistolary situation, which conjures up interiorized images and comparisons) and *metonymic* (the letter itself, by virtue of physical contact, stands for the lover). Both types of figures have a long history in epistolary literature. The letter as lover (metonymy of the self) appears any time the letter is perceived as having the virtue of "falling into his hands when I cannot" (*Lettres portugaises*); in the hands of some lovers, what Saint-Preux designates as "un vain papier [qui] me tenait lieu de toi" may even become a fetish in sexual fantasies » [traduction en français : A.R.].

Quand j'ai été couchée, je l'ai tant répétée, que je ne songeais pas à dormir. Dès que je fermais les yeux, je le voyais là, qui me disait lui-même tout ce que je venais de lire. Je ne me suis endormie que bien tard ; et aussitôt que je me suis réveillée (il était encore de bien bonne heure), j'ai été reprendre sa lettre pour la relire à mon aise. Je l'ai emportée dans mon lit, et puis je l'ai baisée comme si... C'est peut-être mal fait de baiser une lettre comme ça, mais je n'ai pas pu m'en empêcher.

LACLOS, Ch., 1998 : 62—63

En revanche, la confidente et la « guide morale » de Cécile, Madame de Merteuil, s'adonne à la lecture de la lettre dans une situation plus intime encore : lors de sa toilette. Dans sa lettre au Vicomte de Valmont, elle écrit : « Adieu, Vicomte ; je vais me mettre à ma toilette où je lirai votre volume » (LACLOS, Ch., 1998 : 109).

Les exemples ci-dessus prouvent que l'impact suscité par l'écriture ou la lecture d'une lettre ne désintéresse pas les écrivains qui, à travers la plume des personnages, décrivent les émotions, jouissances ou tortures de ces derniers. Ils cherchent, nous semble-t-il, à sensibiliser le prétendu destinataire comme tout autre lecteur indiscret. La lecture de la lettre d'amour séduit en animant la jouissance esthétique du lecteur.

Le motif de la lettre dans la peinture

Le peintre, tout comme le romancier, en choisissant le motif de la lettre dans son œuvre, cherche à mettre en relief les effets de la lecture sur l'état physique, voire mental, de la personne s'adonnant à cette activité. La lettre est présente sur les tableaux de la Renaissance, chez les artistes comme Bruyn, Dürer, Lotto ou Le Titien. Les scènes de la lecture de la lettre l'emportent sur les scènes de l'écriture et elle sont particulièrement abondantes dans la peinture hollandaise du genre : Gérard Ter Borch, Metsu ou Vermeer (voir BESSIRE, F., 2004 : 123—132). François Bessire souligne la place croissante prise par la lettre dans la pratique sociale et dans l'imaginaire, ainsi qu'aux changements dans les modes de lecture :

« La lettre, forme dynamique, espace de liberté, est partout. Peinture et gravure suivent aussi les transformations dans la modalité de la lecture, de la lettre comme du livre : on commence alors à s'isoler pour lire ; on cherche des positions de confort. Les lectrices sont enfoncées dans des fauteuils capitonnés, canapés, sofas et autres ottomanes, propice au voluptueux abandon » (BESSIRE, F., 2004 : 124).

En France, il faut attendre la Régence pour que le thème pictural de la lettre forge sa place. Son développement est sans doute conditionné par la publication des lettres de Mme de Sévigné au début du siècle, les manuels de l'art épistolaire dits les « secrétaires » et le développement foisonnant du roman épistolaire. Jean Raoux, Jean Chardin, Jean-Honoré Fragonard, Jean-Baptiste-Marie Pierre et bien d'autres se mettent à l'écoute des goûts esthétiques de l'époque en offrant au public notamment les portraits des femmes dans lesquels la lecture de la lettre donne son sens au tableau. Bernard BRAY remarque que : « Hommes et femmes semblent alors se partager équitablement le motif de la rédaction, mais pour celui de la réception, c'est seulement sur des visages féminins que nous avons à déchiffrer l'intérêt, la joie, l'étonnement ou la déconvenue qui s'attachent à la lecture de la lettre : visages plus sensibles et transparents que ceux des hommes, visages que l'émotion embellit et poétise, visages que la lecture marque de passion » (BRAY, B., 2007 : 57).

Les protagonistes des tableaux en train de lire la lettre expriment souvent une satisfaction à peine dissimulée. La lettre occupe souvent une place centrale dans l'économie de l'espace pictural ; c'est entre autres le cas des tableaux de Jean Raoux : *Jeune Femme lisant une lettre* ou *La liseuse*, de Jean-Baptiste-Marie Pierre : *La Mauvaise Nouvelle* (Marguerite Gérard fournit le tableau sous le même titre), de Jean-Honoré Fragonard : *La Lettre*. Ce dernier, auteur de plus de vingt-deux tableaux dont la thématique est bel et bien épistolaire, réunit les thèmes de la passion, de la femme et de la rêverie. Parmi les objets qui y figurent, la lettre est la plus importante : elle éveille la curiosité de celui qui regarde, elle est une clé, car sa présence correspond à la mimique et à l'attitude de la liseuse et elle permet de voir ce qui n'est pas visible d'une façon explicite. Effectivement le contenu caché de la lettre est rendu symboliquement par le peintre dans son tableau qui suscite une fascination et une stupeur.

La lettre, comme substitut d'un dévoilement des corps, peut être imprégnée d'une signification érotique : elle annonce une liaison amoureuse qui a eu lieu ou qui se promet à l'avenir. Selon Jean LIBIS, « il arrive encore que le peintre nous signifie avec une attention toute particulière que la lettre d'amour constitue les prolégomènes à quelques libertinages futurs [...] » (2000 : 146). La façon d'intituler le tableau peut également orienter son interprétation en lui attribuant une dimension narrative, voire romanesque et en explicitant les sens (voir BESSIRE, F., 2004 : 127).

Les tableaux représentant l'intimité de l'acte de lecture : des espaces clos, discrets, une lumière atténuée, personnages féminins abandonnés à cette activité dans la solitude, concourent à une ambiance de volupté propre à certains romans épistolaires. Jean Leymarie propose dans son ouvrage des tableaux dont les sujets renvoient à l'acte épistolaire. LEYMARIE

souligne que : « Cet acte se produit dans le silence feutré des intérieurs, royaume absolu de la femme, avec les jeux de lumière et les réactions psychologiques qu'il entraîne, avec la mise en évidence du visage, souvent de profil, et des mains, des élégances du costume et des manières, avec ses complicités, ses surprises et ses sous-entendus » (1967 : 14).

Il est tout de même intéressant de remarquer que la lettre, en tant que point de repère à l'origine de toutes les interprétations possibles du tableau, ne présente pas, en elle-même, d'intérêt pictural singulier. Jean LIBIS attire l'attention du spectateur sur le phénomène de la « non-picturalité de la lettre » :

« Malgré sa position centrale, la lettre cependant occupe, du point de vue strictement pictural, une sorte de point aveugle : elle désigne, littéralement parlant, un lieu de non-picturalité. Cela signifie qu'elle ne se prête pas à des effets picturaux remarquables, qu'elle n'est pas un objet pittoresque. [...] »

La lettre, comme telle, se réduit à l'humilité d'un feuillet, ou de quelques feuillets, sur lesquels on devine, sans pouvoir les déchiffrer, la présence de graphismes — traces légères à la limite de la dissolution qui troublent pourtant la lectrice, et l'impliquent dans de captieux canevas » (2000 : 144).

Elle ne sert donc qu'à suggérer des significations psychologiques et sentimentales qui se traduisent à travers l'image de la personne présentée sur la toile. La scène de la lecture dans la littérature épistolaire, tout comme dans la peinture, se rattache au caractère ambigu de l'acte épistolaire car comme explique Bernard BRAY : « Entre les lignes écrites et les lignes lues il y a toute la marge d'erreur, de mensonge, d'obscurité ou d'imagination qui suffit à fausser le message, à introduire le doute, c'est-à-dire à conférer son autonomie à l'acte de la lecture comme à celui de l'écriture » (2007 : 58).

En guise de conclusion

Comme l'illustrent les exemples cités ci-dessus, l'évolution de la peinture du genre en France, à l'époque des Lumières se met à l'écoute de la littérature, en s'inspirant notamment du roman épistolaire. La peinture en devient une page en cours de lecture. Les tableaux présentent les effets de la lettre sur le destinataire, tout comme les romans qui s'attardent sur les scènes de l'écriture et de la lecture, souvent interrompues, sur les scènes où le songe et la rêverie s'introduisent. Or la lettre fait rêver dans le discours aussi bien que sur la toile. Le romancier et le peintre cherchent à saisir dans leurs œuvres ce moment de plaisir à l'origine du-

quel se trouve la lettre. C'est pourquoi, il est légitime d'évoquer Roland Barthes qui parle justement du texte de plaisir et du texte de jouissance. Dans le contexte de sa théorie, nous pouvons répéter après Jean LIBIS que « le thème de la lettre amoureuse focalise la peinture sur sa fonction de jouissance "esthétique" qui renvoie à une impérieuse convocation des sens, à un pressentiment de défaillance, à une possibilité de dérive sensuelle » (2000 : 146).

La peinture et la littérature coexistent et accompagnent les esprits purs durant les Lumières. Elles expriment à la fois la manière d'être, le style, l'esprit, le goût et les idées de la société de l'époque.

Bibliographie

- ALTMAN, Janet, 1982: *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus, Ohio State University Press.
- BESSIRE, François, 2004 : « "Votre lettre m'a fait rêver" : lettre et rêverie dans la peinture de la seconde moitié du XVIII^e siècle ». *Revue de l'Aire*, n° 29 [Paris, Honoré Champion].
- BRAY, Bernard, 2007 : *Épistoliers de l'âge classique. L'art de la correspondance chez Madame de Sévigné et quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*. Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- DAUPHIN, Cécile, 1994 : « Mise en scène du geste d'écriture ». In : BOSSIS, Mireille, éd. : *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*. Paris, Kimé.
- DAWSON, Dierdre, 1994 : « La lettre dans l'œuvre et dans la vie de Fragonard (1732—1806) ». In : *La Lettre au XVIII^e siècle et ses avatars*. Toronto, Éditions du Gref.
- HAMON, Philippe, 1984 : *Texte et idéologie*. Paris, PUF.
- HERMAN, Jan, 1989 : *Le mensonge romanesque : paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*. Amsterdam, Rodopi et Louvain, Leuven University Press.
- LABROSSE, Claude, 1991 : « Puissance de la fiction, pouvoirs de l'instant ». *Études Jean-Jacques Rousseau*, Revue publiée avec le concours du Musée J.J. Rousseau de Montmorency, n° 5, à l'écart.
- LACLOS, Choderlos de, 1998 : *Les Liaisons dangereuses*. Manchecourt, Pocket.
- LEYMARIE, Jean, 1967 : *L'esprit de la lettre dans la peinture*. Genève, Skira.
- LIBIS, Jean, 2000 : « La lettre amoureuse ». In : *Peinture et écriture 3. Frontières éclatées*. Coll. Traverses sous la dir. de Montserrat PRUDON. Paris, La Différence / Éditions UNESCO.
- MELANÇON, Benoît, 1996 : *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e siècle*. Québec, Fides.
- NITKA, Małgorzata, 1998: « 'Teksty odosobnienia. Klarysa, czyli topografia listu w literaturze angielskiej XVIII wieku » [« Textes d'isolement. Clarisse ou la topographie de la lettre dans la littérature anglaise du XVIII^e siècle »]. In : *Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej [Littérature et communication. De la lettre au roman autobiographique]*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1964 : *La Nouvelle Héloïse*. Paris, Gallimard.
- SKWARCZYŃSKA, Stefania, 1937: *Teoria listu [Théorie de la lettre]*. Lwów, Archiwum Towarzystwa Naukowego.

SYLVIE VIGNES

Université le Mirail II, Toulouse

Formes brèves avec figures de peintres

ABSTRACT: If literature never could ignore visual arts, its « substantial allies » as René Char calls them, literary modernity weaves particularly close, varied and complex bonds with all kinds of picture. In this way, « couples » are often formed, for example, by a novelist and a painter (Pierre Michon and Van Gogh, François Bon and Edward Hopper, Philippe Delerm and Tiepolo...). The « substantial ally » inspires then a tale, or a sort of a literary inquiry, while other ones prefer a more brief form for this pictorial theme. Now, specialists agree to emphasize that it's a short story, Balzac's *Chef-d'œuvre inconnu*, which, in France initiated, in 1831, this fertile connection between narrative fictions and visual arts. We attempted to surround this illustrious ancestor's salient features in order to compare with it an other brief narrative fiction : *Comment Wang-fô fut sauvé*, a fairy tale written a century later by Marguerite Yourcenar.

KEYS WORDS: Balzac, Marguerite Yourcenar, narrative fictions, brief forms, shorts stories, fairy tales, visual arts.

Si la littérature n'a jamais pu ignorer les arts visuels, ses « alliés substantiels », pour reprendre la belle formule de René Char, il appert que la modernité littéraire entretient des rapports particulièrement étroits, variés et complexes avec l'image, qu'elle soit picturale, photographique ou cinématographique. Des « couples » se forment souvent, par exemple, entre un romancier et un peintre : Pierre Michon et Van Gogh¹, François Bon et Edward Hopper², Philippe Delerm et Tiepolo³. L'« allié substantiel » inspire alors un récit, voire une enquête à la manière de « Palettes », l'excellente émission française d'Alain Joubert, mais une enquête « littéraire », en l'occurrence. D'autres, comme Marguerite Yourcenar, Christian Gar-

¹ *Vie de Joseph Roulin*, Verdier, 1988.

² *Dehors est la ville*, Flohic, 1998.

³ *La Bulle de Tiepolo*, Gallimard, 2005.

cin⁴ ou Aude⁵, élisent de préférence un genre narratif bref — contes, légendes ou nouvelles — pour traiter ce thème pictural.

Or, les spécialistes s'accordent pour souligner que c'est justement une nouvelle — *Le Chef-d'œuvre inconnu*⁶ de Balzac — qui, en France, a initié ce rapprochement fécond entre la fiction narrative et les arts plastiques. Nous tenterons de cerner ici les caractéristiques saillantes de cet illustre ancêtre avant de le rapprocher d'un autre texte bref dévolu à la peinture : *Comment Wang-fô fut sauvé*⁷ écrit un siècle plus tard par Marguerite Yourcenar.

Un court texte de très longue postérité : *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac

C'est en 1831 que *Le Chef-d'œuvre inconnu* fut publié sous une première forme dans la revue *L'Artiste* avec, sous l'influence très probable d'Hoffmann, le sous-titre *Conte fantastique*. Le récit fut ensuite repris, retravaillé et aboutit à un développement plus que doublé malgré sa relative modestie finale. On a coutume d'associer cette nouvelle à *Gambarra* et *Massimilla Doni* (toutes deux consacrés à la musique), Balzac ayant lui-même en 1841 caressé le projet (sans suite) de les réunir sous le titre *Contes artistes*. Les critiques littéraires se sont longtemps interrogés sur les sources de Balzac en ce qui concerne les problèmes de la création artistique et de la technique picturale : certains estiment que la lecture des œuvres esthétiques de Diderot y a contribué sinon suffi, d'autres en attribuent le mérite à une collaboration avec Théophile Gautier, lui-même auteur de chroniques d'art, d'autres enfin mettent surtout l'accent sur les échanges entre Balzac et Delacroix à partir des années 30. La place accordée à la couleur dans les discours théoriques enflammés de Frenhofer plaide, en tout cas, pour l'influence du jeune chef successeur de Géricault en tant que chef de fil du Romantisme pictural.

La Comédie humaine est riche en figures de peintres. On retient notamment celle de Théodore de Sommervieux, anti-héros de *La Maison du chat-qui-pelote* et surtout celle de *Joseph Bridau*, probablement inspi-

⁴ *Une odeur de jasmin et de sexe mêlés*, Flohic, 2000.

⁵ « Fêlures » in *Banc de Brume*, éditions du Roseau, Montréal, 1987 ; « Période Camille » et « Fleur de Pavot » in *Cet imperceptible mouvement*, éditions XYZ, Montréal, 1997.

⁶ Les numéros de pages renverront systématiquement à l'édition : H. de BALZAC (1981).

⁷ Les numéros de pages renverront systématiquement à l'édition : M. YOURCENAR (1992).

ré par Delacroix, artiste génial, fantasque et vulnérable, qui paraît dans *La Rabouilleuse*, *Illusions perdues*, *Un ménage de garçon* et *La Cousine Bette*. Mais c'est celle d'un peintre imaginaire, brossée en une trentaine de pages qui aura, de loin, la postérité la plus riche.

A. Une concentration extrême

1. Les temps du *Chef-d'œuvre inconnu*

Temps de l'histoire. La diégèse du *Chef-d'œuvre inconnu*, clairement datée, n'occupe que trois mois : de décembre 1612 à mars 1613, c'est-à-dire juste avant le règne personnel de Louis XIII sous la régence de Marie de Médicis. 1612 est la date probable de l'arrivée de Poussin à Paris pour y entreprendre des études de peinture. Ayant situé son intrigue plus de deux siècles avant le temps de rédaction de la nouvelle, Balzac, malgré quelques petites précisions vestimentaires ou architecturales pour la « couleur locale » — comme ces « heurtoir(s) grotesque(s) » (p. 43) prisés durant la Renaissance — ne fait tout de même pas œuvre d'historien : il en est dispensé, justement, par le thème intemporel de la peinture et le retrait des peintres par rapport à l'environnement social : le costume de Frenhofer frappe d'ailleurs son visiteur par sa « bizarrerie » (p. 44) anachronique. Balzac est en outre dispensé de ce travail d'historien par l'extrême concentration de l'intrigue, en parfait contraste avec les longs romans de la *Comédie humaine* qui présentent souvent une énorme « tranche de vie » voire la totalité d'une vie d'homme ou de femme et mêlent tout un écheveau de fils narratifs.

Temps du récit. Non seulement la diégèse est ici de durée réduite, mais en outre les choix narratifs de Balzac y creusent une énorme ellipse puisqu'en fait *Le Chef-d'œuvre inconnu* ne nous donne accès qu'à deux journées : celles des rencontres entre Poussin et Frenhofer qui correspondent aux deux parties d'une nouvelle très ostensiblement construite en diptyque : 1) Gillette (une vingtaine de pages) (cette partie était intitulée « Maître Frenhofer » dans la première version de la nouvelle) et 2) Catherine Lescault (une dizaine de pages qui commencent justement par un jalon temporel : « Trois mois après »). Malgré cette énorme ellipse (une soixantaine de jours gommés pour deux exhibés), la vitesse narrative ne donne pas au lecteur l'impression d'être très grande. En effet, la valeur accélératrice de l'ellipse est largement compensée par l'importance de descriptions nettement plus développées que ne le recommande d'ordinaire l'art de la nouvelle, mais il est vrai que *faire voir* les tableaux est ici essentiel à l'intrigue. Autre facteur de ralentissement : l'importance de l'énon-

ciation-discours par rapport à l'énonciation-récit dans les trente pages de la nouvelle : dialogues (virant souvent aux monologues) et interventions du narrateur occupent l'énorme majorité de l'espace textuel : la réflexion prime nettement sur l'action.

Dernier procédé temporel remarquable dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, le suspense. Comme le souligne Judith LABARTHE-POSTEL : « Le tableau de "La belle Noiseuse", autour duquel est construite la nouvelle et dont il est sans cesse question, n'est pourtant donné à voir qu'à la fin. La nouvelle repose ainsi que un procédé dilatoire, une attente que Balzac a calculée » (2002 : 159).

2. Les lieux

Si les choix temporels de Balzac dans cette nouvelle peuvent évoquer l'unité de temps que la tragédie classique mettra à l'honneur dans la seconde moitié de ce XVII^e siècle, l'unité de lieu qu'elle préconise semble tout aussi respectée, conférant au *Chef-d'œuvre inconnu* les caractéristiques tragiques du huis clos : pratiquement tout se joue dans les logis et surtout les ateliers parisiens des trois peintres : atelier de Porbus, rue des Grands-Augustins ; logis de Frenhofer, près du pont saint-Michel ; modeste hôtellerie où Poussin est locataire dans les combles, rue de la Harpe ; enfin et surtout l'atelier de Frenhofer à l'étage de son logis. Bien que de nettes différences de dimensions, de confort et de raffinement esthétique séparent les trois adresses, l'accent est surtout mis sur la passion dévorante de la peinture consommée dans des lieux retirés sinon secrets.

3. Les personnages

Enfin, le personnel fictionnel est également réduit à l'extrême. Il est essentiellement composé de deux peintres réels, François Porbus et Nicolas Poussin, et d'un peintre imaginaire, Frenhofer, derrière lequel se dresse l'influence posthume d'un maître réel : Mabuse. Aucun d'entre eux n'accède au statut de narrateur, Balzac restant fidèle à sa préférence pour la narration extradiégétique et hétérodiégétique. En revanche, dans cette nouvelle, la focalisation zéro, ce « point de vue de Dieu » qu'on associe presque automatiquement au nom de Balzac, est souvent concurrencée par la focalisation interne attribuée au jeune Nicolas Poussin qui joue un peu les Candide ici.

Mabuse et Porbus représentent cette peinture flamande si illustre alors, le patronyme de Frenhofer évoque l'Allemagne, tandis que Poussin est le seul Français de ce microcosme artistique parisien ; mais de toute façon, en ce début de XVII^e le pays-phare en matière picturale reste in-

contestablement l'Italie où Mabuse a étudié, où Porbus fait de nombreux séjours et où Poussin choisira de s'installer pour créer. Les trois peintres illustrent, en outre, les trois âges de la vie de créateur et trois états d'âme de créateur : Poussin est l'artiste en herbe, le jeune débutant plein d'illusions, d'espoirs mais sans confiance, encore, en son talent ; Porbus représente la maturité plus paisible d'un bon peintre qui a fait ses preuves ; Frenhofer est le patriarche génial : rempli d'orgueil, manifestant ostensiblement condescendance ou mépris face à ses confrères morts ou vivants, il est pourtant sourdement travaillé par un doute au moins aussi cruel que celui du jeune premier.

Face à eux, une femme — ou *deux* femmes si l'on accepte la suggestion faite par l'intitulé des deux chapitres : Gillette et « la Belle Noiseuse ». Catherine Lescault, personnage imaginaire, serait, en effet, le modèle initial du tableau qui entre en rivalité, dans cette nouvelle, avec la femme de chair et de sang.

Le reste de l'humanité est purement et simplement mis entre parenthèses, et les quatre personnages vivants ne sont eux-mêmes évoqués *que* dans leur rapport avec l'unique sujet de la nouvelle : la peinture.

À l'unité de temps et de lieu est bien associée, en effet, une unité d'« action » — action étant pris au sens général d'intrigue, plus spéculative qu'active en l'occurrence, nous l'avons vu.

B. Artiste et marginalité

L'effet de retrait et de concentration que nous venons d'étudier tient essentiellement au fait que Balzac associe très nettement la notion d'artiste à celle de la marge. Dans un article intitulé « Des artistes », il précise ainsi les causes de l'ostracisme dont ils sont souvent victimes :

Beaucoup de difficultés sociales viennent des artistes, car tout ce qui est conformé autrement que le vulgaire, froisse, gêne et contrarie le vulgaire.

BALZAC, H. de, 1981 : 281

Nous avons tâché de démontrer, en considérant tour à tour l'artiste comme créateur et comme créature, qu'il était déjà lui-même un grand obstacle à son agrégation sociale. Tout repousse un homme dont le rapide passage au milieu du monde y froisse les êtres, les choses et les idées. La morale de ces observations peut se résoudre par un mot : *Un grand homme doit être malheureux.*

BALZAC, H. de, 1981 : 289

Frenhofer ne déroge pas à la règle et, aux yeux de Poussin, il est l'exacte antithèse de la nature raisonnable des hommes « normaux » :

Ce que la riche imagination de Nicolas Poussin put saisir de clair et de perceptible en voyant cet être surnaturel, était une complète image de la nature artiste [...] emmenant la froide raison, les bourgeois et même quelques amateurs, à travers mille routes pierreuses, où, pour eux, il n'y a rien ; tandis que folâtre en ses fantaisies, cette fille aux ailes blanches y découvre des épopées, des châteaux, des œuvres d'art.

p. 56

Solitaire jaloux de sa solitude, Frenhofer offre une apparence si peu banale, si « décalée » qu'elle semble refléter « quelque chose de diabolique » (p. 44), surprend et intrigue même un autre génie en herbe. Sa gestuelle picturale ardente et « convulsive » (p. 52 et p. 72) accompagnée d'onomatopées bizarres « paf, paf, paf ! », « pon ! pon ! pon ! » (p. 52), et surtout l'excentricité et la frénésie de la parole, sa « violence passionnée » (p. 65) suscitent des parallèles fréquents avec la folie :

Frenhofer était-il raisonnable ou fou ? Se trouvait-il subjugué par une fantaisie d'artiste, ou les idées qu'il avait exprimées procédaient-elles de ce fanatisme inexprimable produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre ?

p. 65

La longueur et la passion de ses quasi monologues, la ponctuation pathétique qui les marque souvent alternant avec des phases de prostration presque « stupide » contribuent à souligner la fragile frontière qui sépare le génie du fou :

Le vieillard tomba dans une rêverie profonde, et resta les yeux fixes en jouant machinalement avec son couteau.

— Le voilà en conversation avec son *esprit*, dit Porbus à voix basse. [...] nous pouvons partir d'ici [...], il ne nous entend plus, ne nous voit plus.

p. 56—57

Vivant déjà très retiré du monde social, Frenhofer se retire encore involontairement du commerce de Porbus et de Poussin, se met subitement ici *en marge* d'une conversation qu'il orchestrait pourtant lui-même quelques instants auparavant : on atteint là les limites extrêmes de la marginalité, et le dénouement de la nouvelle tend à illustrer un indubitable basculement dans la folie, cette fois.

C. Peinture et réalité

Le Chef-d'œuvre inconnu interroge les rapports toujours complexes et souvent douloureux entre peinture et réalité. Dans la conception encore obligatoirement figurative du XVII^e siècle flamand, la nature est le référent absolu, même s'il ne s'agit pas de s'en faire le vil copiste. C'est bien à une figure de femme vivante se détachant sur un décor naturel que Frenhofer compare avec tant d'exigeante sévérité la *Marie égyptienne* de Porbus :

Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau [...], je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie.

p. 46—47

Pourtant, excellent théoricien en la matière, Frenhofer souligne, avec sa véhémence coutumière, que « la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer » (p. 48).

Si la nature peut apparaître à bien des titres comme une impitoyable rivale, le but des véritables artistes ne peut être, pour reprendre les termes de la poétique antique, la *mimesis* mais bien la *poiesis*, la réappropriation du monde par la création. Et la célèbre formule de ce presque fou si lucide qu'est Frenhofer pourrait servir de maxime à tous les vrais artistes dont le but n'est pas de copier servilement les apparences, ce que Frenhofer appelle les « accidents » (p. 48) de la réalité, mais plutôt d'atteindre une sorte d'essence qui les transcende : « l'esprit, l'âme des choses et des êtres » (p. 48). Lorsqu'il exprime la quête de l'artiste, Frenhofer recourt à des métaphores filées martiales et violentes : la nature, malgré toute l'admiration qu'elle lui inspire, y est figurée comme un adversaire ou comme une femme rebelle qu'il s'agit de forcer : « la véritable lutte est là ! » (p. 48), « La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi, il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. » (p. 49). Selon lui les « victorieux lutteurs » (p. 49) sont ceux qui savent, par de « longs combats » « rédui(re) » la nature, débarrassée de ses masques, à se montrer enfin « toute nue » (p. 49). (On a pu dire que Frenhofer devançait en cela la préférence de Baudelaire pour une peinture « surnaturaliste »).

Le lecteur moderne, habitué aux toiles non figuratives depuis un siècle, ne peut s'empêcher de se demander, d'ailleurs, si *La Belle Noiseuse* est bien l'échec désespérant que Porbus et Poussin y voient et que Frenhofer, par une sorte de contagion du regard, finit par y voir lui-même — « incroyable, [...] lente et progressive destruction » (p. 70) — et ne traduit pas plutôt un succès en avance de trois siècles sur son époque : l'expression de l'essence « toute nue » au-delà de toutes les tentatives figuratives.

Notons en tout cas que les expressions employées : « muraille de peinture », « chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises », « brouillard sans forme » d'où émerge « un pied délicieux, un pied vivant ! » (p. 69) ne sont pas sans rappeler celles qu'utilise Paul Klee pour décrire son expérience de peintre : elles renvoient le lecteur actuel à une expérience moderne de la création artistique. Cette piste d'analyse est d'autant plus séduisante que Balzac dans la première partie évoque ces « amateurs » qui finalement sont aussi perdus que de vulgaires bourgeois et ne voient « rien » là où les emmène le pur génie. Il convient toutefois de rester prudent : rien ne donne à penser, en effet, que Balzac ait imaginé l'avènement, un jour, d'une peinture non-figurative et toute la spéculation passionnée de Frenhofer qui le porte, « dans ses moments de désespoir », à « prétend[re] que le dessin n'existe pas » (p. 58) ne l'empêchent pas de croire dur comme fer que ses confrères vont voir une jeune fille sur sa toile, et non une de ces « variations » colorées auxquelles le visiteur de pinacothèques modernes est accoutumé. En ce début de XVII^e siècle, même pour un visionnaire d'avant-garde comme Frenhofer qui, de l'aveu même de Porbus, « voit plus haut et plus loin que les autres peintres » (p. 57), la nature garde sa place centrale de rivale souvent désespérante.

D. Don artistique et dangers mortels

1. La peinture comme passion (dévorante, exclusive, aliénante)

Le portrait de Frenhofer, avec son visage « flétri [...] par ces pensées qui creusent également l'âme et le corps » son « corps fluët et débile » (p. 45) suffit à nous montrer un homme littéralement mangé par son obsession de l'art. La manière dont Poussin « sacrifie » la jeune fille dont il est pourtant amoureux fou suggère également que le don artistique ne supporte d'être partagé avec nulle autre passion, nulle autre préoccupation : Gillette comprend vite que le pire n'est pas l'affront fait à sa pudeur mais la capacité d'indifférence que le jeune Nicolas Poussin est déjà capable de développer vis-à-vis de ce qui n'est pas son art :

[...] mais quand [...] elle vit son amant occupé à contempler de nouveau le portrait qu'il avait pris naguère pour un Giorgion : — Ah ! dit-elle, montons ! Il ne m'a jamais regardée ainsi.

p. 67

La nouvelle suggère nettement que ces graines d'indifférence peuvent vite faire fleurir une sorte d'inhumanité qui semble inséparable du vrai génie : le désespoir absolu de Gillette dans le dénouement est moins lié

à ce qu'elle vient de voir et de vivre qu'à l'implacable évolution qu'elle prévoit.

Aliéné par l'art, Frenhofer semble par moment ne plus s'appartenir, habité littéralement par « un autre » : dans ce *Chef-d'œuvre inconnu* que Balzac avait initialement sous-titré « conte fantastique », quelques allusions sont même faites à la possession démoniaque :

Tout en parlant, l'étrange vieillard touchait à toutes les parties du tableau : ici deux coups de pinceau, là un seul, mais toujours si à propos qu'on aurait dit une nouvelle peinture, mais une peinture trempée de lumière. Il travaillait avec une ardeur si passionnée que la sueur se perla sur son front dépouillé ; il allait si rapidement, par des mouvements si saccadés, que pour le jeune Poussin il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme. L'éclat surnaturel des yeux, les convulsions qui semblaient l'effet d'une résistance donnait à cette idée un semblant de vérité qui devait agir sur une jeune imagination.

p. 52

2. Le « péché de Prométhée »

Si la nature, maîtresse en déguisements et « faux-fuyants » (p. 49), est souvent comparée par Frenhofer à Protée, l'artiste est tout aussi clairement associé à une figure mythologique : celle de Prométhée. Le vieux peintre se fait ici le porte-parole de Balzac très sensible à l'ambition démesurée de l'art : on peut ainsi lire dans *La Cousine Bette* que le fait d'imprimer un être à une sculpture relève du « péché de Prométhée ». Impitoyable critique de sa *Marie égyptienne*, Frenhofer lance à Porbus :

Ta création est incomplète. Tu n'as su souffler qu'une portion de ton âme à ton œuvre chérie. Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains, et beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste.

p. 47

Les deux premières phrases de ce réquisitoire font en outre surgir, sans le nommer, la figure de Pygmalion, convoquée un peu plus loin, explicitement cette fois :

Voilà dix ans, jeune homme que je travaille ; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature ? Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché !

p. 56

Et Frenhofer se compare tout aussi explicitement à l'ancêtre mythique de tous les artistes :

Comme Orphée, je descendrai dans les enfers de l'art pour en ramener la vie.

p. 57

Si Pygmalion et Orphée ont tous les deux, par leur talent et leur passion d'artiste, reculé les limites du possible, Prométhée s'est en outre dressé en véritable rival des dieux ; cette *hybris* n'est pas sans risques et le dénouement du *Chef-d'œuvre inconnu* peut prendre les accents d'une terrible punition infligée à cette nature artiste, « nature folle à laquelle tant de pouvoirs sont confiés, et qui trop souvent en abuse » (p. 56). Avant même son suicide, les doutes qui torturent Frenhofer peuvent figurer l'aigle qui dévorera pour l'éternité les entrailles de Prométhée enchaîné par l'ordre de Zeus :

Le vieillard était alors en proie à l'un de ces découragements profonds et spontanés [...].

p. 63

[...] l'anxiété peinte sur la physionomie du vieillard était [...] cruelle.

p. 71

3. Le démon de la spéculation

Dans la « Préface » du *Lys dans la vallée*, Balzac avance une conviction d'importance : « L'art du romancier consiste à bien matérialiser ses idées ». Selon Marc EIGELDINGER, la consonance germanique du nom de Frenhofer aurait été choisie « parce qu'il est doué d'un tempérament abstrait et spéculatif, enclin à s'interroger sur les problèmes métaphoriques de l'art » (1957 : 246). En effet, le facteur le plus direct du suicide du vieux génie semble précisément être un investissement trop véhément dans la théorie, l'abstraction au détriment du travail concret. Il suffit de comparer la longueur de ses tirades sur le but ultime de l'art et la maigreur de sa production des dix dernières années — pour ne parler ici que du volume — pour percevoir ce déséquilibre, qui reflète une sorte de déséquilibre mental. Porbus se fait le porte-parole de Balzac pour le diagnostic :

[...] la pratique et l'observation sont tout chez un peintre, et [...] si le raisonnement et la poésie se querellent avec les brosses, on arrive au doute comme le bonhomme, qui est aussi fou que le peintre. Peintre sublime, il a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer, ne l'imi-

tez pas ! Travaillez ! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main.

p. 58

Le salut par le travail, c'est l'un des nombreux thèmes que Zola retiendra du *Chef-d'œuvre inconnu* pour les exploiter et les développer longuement dans son *Œuvre*. Balzac, quant à lui, s'en tient, comme nous l'avons vu, à une concentration qui tend à faire de Frenhofer une figure plus emblématique que réaliste, en laquelle par exemple, le vrai Cézanne se reconnaîtra, comme le rapporte Emile Bernard :

« Un soir que je lui parlais du *Chef-d'œuvre inconnu* et de Frenhofer, le héros du drame de Balzac, il se leva de table, se dressa devant moi, et, frappant sa poitrine avec son index, il s'accusa sans un mot, mais par ce geste multiplié, le personnage même du roman. Il était si ému que des larmes emplissaient ses yeux. Quelqu'un par qui il était devancé dans la vie, mais dont l'âme était prophétique, l'avait deviné » (cité par M. EIGELDINGER, 1981 : 25).

En tout cas, de même que

[...] pour l'enthousiaste Poussin, ce vieillard était devenu par une transfiguration subite, l'Art lui-même, l'art avec ses secrets, ses fougues et ses rêveries.

p. 57

de même, pour les générations à venir, *Le Chef-d'œuvre inconnu* est devenu le « roman de l'artiste » par excellence, et, pour citer Roland BOURNEUF, « l'œuvre essentielle et, pourrait-on dire, fondatrice [des] récits sur le peintre et sa création » (1998 : 212).

Comment Wang-fô fut sauvé, au croisement de deux héritages

Dans un post-scriptum à l'édition de 1938 des *Nouvelles orientales*, Marguerite YOURCENAR précise que *Comment Wang-fô fut sauvé* « s'inspire d'un apologue taoïste de la vieille Chine » (1992 : 147). Il s'agirait donc de la réécriture d'un petit récit à portée morale issu de croyances populaires chinoises et des doctrines de Laozi. Si cette origine est effectivement très perceptible et servie par la connaissance fine et approfondie que Marguerite Yourcenar avait de l'Extrême-Orient, il nous semble

toutefois que l'héritage occidental n'est pas tout à fait rejeté pour autant, et que *Comment Wang-fô fut sauvé* entretient aussi un dialogue avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*.

Notons que les personnages d'artistes sont infiniment moins présents dans l'univers de Yourcenar que dans celui de Balzac (ou de Zola), mais que *Les Nouvelles orientales* se referme pourtant sur une autre figure de peintre, bien différente de celle de Wang-Fô, et sur laquelle nous reviendrons : celle de Cornélius Berg.

A. Appartenance générique

Le titre général du recueil — *Nouvelles orientales* — semble apporter d'emblée une réponse à la question du genre de *Comment Wang-fô fut sauvé*, mais, à y regarder de plus près, l'adjectif « oriental » peut recouvrir des réalités géographiques aussi différentes que l'Extrême-Orient (Inde, Japon et Chine), les Balkans et la Grèce, voire tolérer un intrus la Hollande de « la Tristesse de Cornélius Berg ». Le substantif « nouvelles » ne doit pas davantage être accepté sans examen, comme M. YOURCENAR en avertit elle-même le lecteur dans son *post-scriptum* : « [...] le titre *Contes et Nouvelles* eût peut-être convenu davantage à la matière variée dont elle se compose » (1992 : 147).

Effectivement, à l'instar de la grande majorité des récits du recueil (sept sur dix, de l'aveu même de l'auteur), *Comment Wang-fô fut sauvé* est bien plutôt conte que nouvelle.

De son hypotexte taoïste, il garde déjà quatre caractéristiques qui l'éloignent de la nouvelle pour le rapprocher du conte : événements anciens, voire immémoriaux ; appui sur une tradition orale et populaire ; introduction du merveilleux ; visée morale.

En outre, l'*incipit* de *Comment Wang-fô fut sauvé* nous introduit d'emblée dans un temporalité de conte. L'errance du vieux peintre et de son disciple ne peut pas davantage être clairement datée que clairement située, l'accent est mis non sur un déroulement linéaire mais sur l'enchaînement cyclique des jours aux nuits, des saisons aux saisons. En outre, le surnaturel, en fin de récit, ne joue pas, à la manière ambiguë du moderne *fantastique*, sur l'hésitation, la perte de repères, mais s'affirme aussi tranquillement que le *merveilleux* des contes et légendes, et l'aventure de Wang-fô s'apparente moins au fait divers qu'à la parabole.

Si donc *Comment Wang-fô fut sauvé* est un *conte* sur l'art, cette appartenance générique n'empêche pas de trouver dans sa thématique des points communs significatifs avec la nouvelle balzacienne.

B. Échos

1. Peinture et marginalité

Comme Frenhofer, Claude Lantier⁸ et tant d'autres artistes fictifs, mais plus encore qu'eux, Wang-fô, solitaire et « taciturne » (p.13), apparaît en marge de la société de son temps. *L'incipit* du conte souligne déjà le comportement décalé du vieux peintre et de son disciple : errance et pauvreté volontaires, attachement aux images des choses et non aux choses elles-mêmes. Son désintéressement tranche radicalement avec le matérialisme terre-à-terre de la plupart des autres personnages du conte : changeur d'or, marchand de jade, fermiers désirant la peinture d'un chien de garde, seigneurs réclamant des images de soldats (p. 15). Sa différence, autant que son talent, suscitent d'ailleurs une foule de superstitions qui le désignent au respect mais aussi à l'ostracisme : dans l'imaginaire du vulgaire, il est un peu « sorcier » (p. 15), et, pourquoi pas, « criminel » (p. 16). Il faut dire que ses motivations se révèlent toujours en décalage par rapport à celles du commun des mortels : s'il s'enivre, c'est « pour se mettre en état de mieux peindre un ivrogne » (p. 12), s'il se réjouit du pouvoir surhumain qu'on lui attribue, ce n'est pas pour le pouvoir que cette croyance lui donne sur les autres mais pour de pures motivations picturales :

Wang se réjouissait de ces différences d'opinions qui lui permettaient d'étudier autour de lui des expressions de gratitude, de peur ou de vénération.

p. 15

Les événements les plus tragiques ne parviennent pas à faire naître en lui une émotion plus forte que l'émotion artistique : après le suicide de la jeune épouse de Ling, Wang-fô entreprend de la peindre « car il aimait cette teinte verte dont se recouvre la figure des morts » (p. 14), au moment même où les soldats de l'Empereur viennent l'arrêter, le vieux peintre se soucie de la couleur de leurs manches (p.16), et lorsque Ling, pour avoir voulu prendre sa défense, est décapité sous ses yeux,

Wang-fô, désespéré, admir[e] la belle tache écarlate que le sang de son disciple fai[t] sur le pavement de pierre verte.

p. 22

⁸ Héros de *L'Œuvre* de Zola.

Notons toutefois que si ce thème de la marginalité qui frise l'inhumanité a déjà été traité par les romanciers du XIX^e siècle, Yourcenar le renouvelle par le style et le ton qu'elle adopte. Là où la scène du petit Jacques peint sur son lit de mort par son père était traitée de manière si pathétique par Zola qu'elle en devenait presque insoutenable pour la sensibilité du lecteur, la scène de la mort de Ling ou de son épouse, malgré des termes comme « pleurer » et « désespéré », qui suggèrent une véritable détresse, est présentée de manière sobre et presque distante, sans que le narrateur ébauche une véritable exploration de la réaction affective, sans qu'il risque ne serait-ce qu'une ébauche de jugement face à la prégnance apparente des critères esthétiques sur les critères humains. Cette retenue, si surprenante, voire choquante, pour le lecteur occidental, est en fait inspirée de cette culture extrême-orientale dont Marguerite Yourcenar avait une connaissance d'érudite. Le taoïsme, en particulier, prône une prise de distances qui n'est pas pour autant indifférence. Marguerite Yourcenar réussit, à notre sens, la gageure de se couler dans le moule de narration extrême-oriental qui, par son sens particulier de la courtoisie, évite tout *pathos*, sans rien peindre de son timbre propre. Une touche d'humour occidental vient d'ailleurs parfois colorer l'envoûtante poésie du style, sans la corroder :

Après les noces, les parents de Ling poussèrent la discrétion jusqu'à mourir, et leur fils resta seul dans sa maison peinte de cinabre, en compagnie de sa jeune femme qui souriait sans cesse, et d'un prunier qui chaque printemps donnait des fleurs roses.

p. 12

Le thème balzacien de la marginalité quasi inhumaine du peintre est donc repris, mais modulé sur un ton propre au conte et à l'Orient.

2. Peinture et réalité

Comme Frenhofer, Claude Lantier et tant d'autres de ses devanciers, Wang-fô est passionné par le monde sensible, mais ne vise pas une simple *mimesis*.

Le conte insiste sur la beauté des spectacles naturels offerts par la Chine ancienne : « montagnes sous la neige », « fleuves au printemps », « visages de la lune d'été » (p. 11), et l'acte d'appropriation que constitue son art : « un vieil homme qui s'emparait de l'aurore et captait le crépuscule » (p. 11—12).

Mais il insiste aussi sur le rôle transfigurant du regard de peintre :

Grâce à lui, Ling connut la beauté des faces de buveurs estompées par la fumée des boissons chaudes, la splendeur brune des viandes inégalement léchées par les coups de langue du feu et l'exquise roseur des taches de vin parsemant les nappes comme des pétales fanés.

p. 13

Comme un poète, le peintre procède d'ailleurs par rapprochements insolites, par détours et déplacements :

Dans la cour, Wang-fô remarqua la forme délicate d'un arbuste, auquel personne n'avait prêté attention jusque-là, et le compara à une jeune femme qui laisse sécher ses cheveux.

p. 13

Depuis des années, Wang-fô rêvait de faire le portrait d'une princesse d'autrefois jouant du luth sous un saule. Aucune femme n'était assez irréelle pour lui servir de modèle, mais Ling pouvait le faire, puisqu'il n'était pas une femme. Puis Wang-fô parla de peindre un jeune prince tirant de l'arc au pied d'un grand cèdre. Aucun jeune homme du temps présent n'était assez irréel pour lui servir de modèle, mais Ling fit poser sa propre femme sous le prunier du jardin.

p. 14

Jamais le grand peintre ne peut être vil copiste et celui qui croit voir dans ses toiles un reflet du réel va au-devant des pires désillusions.

C. Les morales propres au conte

Ainsi que son origine et son appartenance générique le laissaient attendre, *Comment Wang-fô fut sauvé* esquisse en outre, à travers la parabole du vieux peintre, quelques leçons.

1. L'expérience du réel doit précéder celle de l'art

L'Empereur n'est pas une brute sanguinaire comme tant de tyrans réels ou fictifs. Le but de Yourcenar n'est pas d'opposer de manière manichéenne l'art désintéressé et la force triviale. Déjà ravagé malgré son jeune âge par un mal secret, le maître céleste est sensible, délicat, esthète, et Wang-fô est frappé par la beauté de son visage et de sa voix. S'il s'avère aussi impitoyable avec le vieux peintre, c'est parce que sa vie a été gâchée par une erreur dont il le rend responsable.

Wang-fô, pour élaborer une œuvre d'art, part de la vie la plus humble, la plus brutale, sans éluder ses laideurs :

Wang-fô jusqu'ici avait peu fréquenté la cour des empereurs, lui préférant les huttes de fermiers, ou, dans les villes, les faubourgs des courtisanes et les tavernes le long des quais où se querellent les portefaix.

p. 19

Le conte est même explicite sur un point : la peinture de Wang-fô était moins réussie quand, trop jeune, il connaissait encore mal le monde et la souffrance :

Sur un signe du petit doigt de l'Empereur, deux eunuques apportèrent respectueusement la peinture inachevée où Wang-fô avait tracé l'image de la mer et du ciel. Wang-fô sécha ses larmes et sourit, car cette petite esquisse lui rappelait sa jeunesse. Tout y attestait une fraîcheur d'âme à laquelle Wang-fô ne pouvait plus prétendre, mais il y manquait cependant quelque chose, car à l'époque où Wang l'avait peinte, il n'avait pas encore assez contemplé de montagnes, ni de rochers baignant dans la mer leurs flancs nus, et ne s'était pas assez pénétré de la tristesse du crépuscule.

p. 24

Or l'Empereur, quant à lui, a vécu dans une œuvre d'art dont il n'était pas l'auteur — son palais décoré des chefs d'œuvres de Wang-fô — avant de risquer le moindre contact avec le monde. Le résultat de la confrontation retardée ne pouvait être que désastreux, comme en témoigne la poignante tirade qui nous entraîne dans son passé :

À seize ans, j'ai vu se rouvrir les portes qui me séparaient du monde : je suis monté sur la terrasse du palais pour regarder les nuages, mais ils étaient moins beaux que ceux de tes crépuscules. J'ai commandé ma litière : secoué sur des routes dont je ne prévoyais ni la boue ni les pierres, j'ai parcouru les provinces de l'Empire sans trouver tes jardins pleins de femmes semblables à des lucioles, tes femmes dont le corps est lui-même un jardin. Les cailloux des rivages m'ont dégoûté des océans ; le sang des suppliciés est moins rouge que la grenade figurée sur tes toiles ; la vermine des villages m'empêche de voir la beauté des rizières ; la chair des femmes vivantes me répugne comme la viande morte qui pend aux crocs des bouchers, et le rire épais de mes soldats me soulève le cœur.

p. 21

Les deux longues analepses du conte se font d'ailleurs écho : après une enfance trop protégée et luxueuse, Ling est mal armé pour faire face au monde et, sans l'intercession de Wang-fô, il serait resté pusillanime et falot. L'Empereur a été, bien plus encore que son jeune sujet, séparé des vicissitudes du monde réel, au point que même les plus innocentes manifestations de vie sont éradiquées de son univers clos :

Un jardin s'épanouissait de l'autre côté des fûts de marbre, et chaque fleur contenue dans ses bosquets appartenait à un espèce rare apportée d'au-delà des océans. Mais aucune n'avait de parfum, de peur que la méditation du Dragon Céleste ne fût troublée par les bonnes odeurs. Par respect pour le silence où baignaient ses pensées, aucun oiseau n'avait été admis à l'intérieur de l'enceinte, et on en avait même chassé les abeilles.

p. 18

Toute sa sensibilité native s'en trouve retournée en arme contre lui-même :

Le Maître Céleste était assis sur un trône de jade, et ses mains étaient ridées comme celles d'un vieillard, bien qu'il eût à peine vingt ans. [...] son visage était beau, mais impassible comme un miroir placé trop haut qui ne reflèterait que les astres et l'implacable ciel.

p. 18

Incapable de comprendre qu'on puisse être confronté aux brutalités du monde réel sans être, comme lui, brisé, il s'en prend non à son éducation nécosante, mais à celui dont il prenait les œuvres pour des copies du réel : « Tu m'as menti, Wang-fô, vieil imposteur » (p. 21).

2. Seul l'art confère une toute-puissance

On perçoit toutefois un autre grief dans les propos passionné de l'Empereur, un autre motif à son impitoyable verdict : la jalousie. Celui que les périphrases rituelles présentent comme le « Maître Céleste », le « Dragon Céleste » est suffisamment fin et sensible pour comprendre que, malgré ses incommensurables richesses et l'étendue de son royaume, son pouvoir est inférieur à celui d'un véritable artiste :

Le royaume de Han n'est pas le plus beau des royaumes, et je ne suis pas l'Empereur. Le seul empire sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres, vieux Wang, par le chemin des Mille courbes et des Dix mille couleurs.

p. 21

Contrairement à Balzac, Marguerite Yourcenar choisit, en effet de mettre en exergue, non le calvaire de l'artiste obsédé, possédé par son art et toujours incapable d'aboutir, mais la toute-puissance d'un art qui transcende même la mort :

Toi seul règnes en paix sur des montagnes couvertes d'une neige qui ne peut fondre, et sur des champs de narcisses qui ne peuvent pas mourir.

p. 21

À propos de la nouvelle *La Tristesse de Cornélius Berg* qui clôt le recueil des *Nouvelles orientales*, Marguerite YOURCENAR avoue qu'elle « avait été conçu comme devant servir de conclusion à un roman laissé jusqu'ici inachevé », ajoutant :

« Nullement oriental, sauf pour deux brèves allusions à un voyage de l'artiste en Asie Mineure [...], ce récit n'appartient guère, en somme, à la collection qui précède. Mais je n'ai pas résisté à l'envie de mettre en regard du grand peintre chinois, perdu et sauvé à l'intérieur de son œuvre, cet obscur contemporain de Rembrandt méditant mélancoliquement à propos de la sienne » (1992 : 149).

L'héritage balzacien est ici encore nettement perceptible, mais, pour ouvrir son recueil, elle a choisi de se démarquer de la partie la plus sombre de cet héritage : ce « double échec, existentiel et esthétique » pour reprendre la formule de Daniel BERGEZ (2004 : 167), qui « annonce la couleur », tragique, de beaucoup des récits qui le suivront (à commencer par *L'Œuvre* de Zola).

Les Nouvelles orientales est donc encadré par deux textes brefs qui gardent tous deux une écho du *Chef-d'œuvre inconnu*, mais, loin du réalisme gris et poignant de *La Tristesse de Cornélius Berg*, la magie du conte lui permet de clore l'aventure du vieux maître chinois sur une note cristalline, et triomphale, aux couleurs de l'infini :

[...] et le peintre Wang-fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-fô venait d'inventer.

p. 27

Bibliographie

- AUDE, 1987 : *Banc de Brume*. Montréal, Éditions du Roseau.
 AUDE, 1997 : *Cet imperceptible mouvement*. Montréal, Éditions XYZ.
 BALZAC, Honoré, de, 1981 : *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambarra*, *Massimila Doni*. Paris, Garnier-Flammarion.
 BERGEZ, Daniel, 2004 : *Littérature et peinture*. Paris, Armand Colin.
 BON, François, 1998 : *Dehors est la ville, essai sur Edward Hopper*. Flohic.
 BOURNEUF, Roland, 1998 : *Littérature et peinture*. Québec, Éditions de l'Instant même.
 DELERM, Philippe, 2005 : *La Bulle de Tiepolo*. Paris, Gallimard.
 EIDELDINGER, Marc, 1957 : *La Philosophie de l'art chez Balzac*. Paris, La Baconnière.

-
- EIDELDINGER, Marc, 1981 : “Introduction”. In : BALZAC, Honoré, de : *Le Chef-d’œuvre inconnu, Gambarra, Massimila Doni*. Paris, Garnier-Flammarion.
- GARCIN, Christian, 2000 : *Une odeur de jasmin et de sexe mêlés*. Flohic.
- LABARTHE POSTEL, Judith, 2002 : *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*. Paris, L’Harmattan.
- MICHON, Pierre, 1988 : *Vie de Joseph Roulin*. Paris, Verdier.
- YOURCENAR, Marguerite, 1992 : *Nouvelles orientales*. Paris, L’Imaginaire Gallimard.

ANNA CZARNOWUS

University of Silesia

Graceful Pre-Raphaelites and Pre-Raphaelite Grace: Victorian visual arts in Margaret Atwood's *Alias Grace*

ABSTRACT: The visual imagery of Margaret Atwood's *Alias Grace* might have as one of its sources the "graceful", hence popular, art of the Pre-Raphaelite Brotherhood. Grace's beauty veils her emotional torment in the mode similar to the comely faces of Pre-Raphaelite models: theirs are the faces disguising suffering and insanity. Moreover, during her confinement in the asylum Grace is even compared by one of the characters to the raging Ophelia, a theme recurrent in the Victorian art. In her "psychoanalytic" sessions the servant reveals her obsession with the gothic image of her dead mother drowning in the sea, metamorphosing into another woman, perhaps Mary Whitney or Nancy Montgomery. In the dream vision of doctor Simon Jordan in turn, Grace overcomes the Ophelia-like death in water and lives on despite the difficult past. Consequently, Pre-Raphaelite paintings constitute another Victorian element in the novel's dense texture, which has already been interpreted by the critics as the one involving Dickensian orphans and Coventry Patmore's "angels in the house".

KEY WORDS: Pre-Raphaelite visual arts, victorian sensation novel, symbolic corruption of female body, representing Ophelia, rewriting Victorianism.

Alias Grace, Margaret Atwood's 1996 novel narrating the murder of Nancy Montgomery and Thomas Kinnear committed on July 23, 1843, skillfully entangles diverse Victorian tropes and images within its dense texture.¹ Some critics have already compared the narrative to a quilt, similar to one of those that its central character, Grace Marks, produces in order

¹ For Atwood's discussion of her sources see Margaret Atwood's "Afterword" to her novel (ATWOOD, M., 1999: 537—545) and her commentary from *In Search of "Alias Grace"*. *On Writing Canadian Historical Fiction* (ATWOOD, M., 1997).

to both dispense with the time she has on her hands as a result of incarceration and prove suitable for re-incorporation into the society of the colonial Canada (LABUDOVA, K., 2005: 259—268). The novel, where names of quilt patterns even play the role of chapter titles, indeed resembles a Victorian quilt due to the variety of genres it exploits and topics it touches upon, not to mention the vastness of sources, literary and those belonging to the domain of visual arts, that must have inspired its author. In this article it will be argued that Pre-Raphaelite art with its exploration of female beauty, degeneration, and finally death, constitutes an adequate visual background against which *Alias Grace* could be read.² Pre-Raphaelites' art appears involved in representing beautiful women only at first sight. Upon deeper inspection it reveals its preoccupation with the women's (hidden) suffering and even their imminent death, and fascination with such physical and/or mental condition. Torment seems to endow the female figures with sophisticated beauty, while similar ideas are considered by the characters of Atwood's novel. Even the figure of Grace herself could be perceived as another representation of that kind: according to other characters her suffering while imprisoned gives her the air of superior beauty.

The Pre-Raphaelite Brotherhood, formally established in 1850, firstly became subject to extensive criticism due to its representatives' "perverted taste" (TAYLOR, T., quoted in: BUKKEN, J.B., 1998: 6) manifested in what was viewed as ugliness of the works, the anachronism of the scenes the painters presented, archaism of the content (primarily because they created a new version of medievalism), and the group's fascination with deformity (BUKKEN, J.B., 1998: 6—48). Particularly that latter quality should be of interest for us here, since the paintings that could be comparable with textual female figures from *Alias Grace* center on the female body as degenerate, that is in the Victorian discourse "fallen": an object of guilty pleasure or that of rejection due to its corruption (BUKKEN, J.B., 1998: 49). Particularly Rossetti's art pertains to such a description of Pre-Raphaelite representations of women. Hence his female figures are painted as those who suffer themselves, physically, morally, or both, which endows them with an air of superior beauty, and as those who inflict suffering on others. What Atwood appears to be doing in *Alias Grace* is to situate her heroines

² One of the epigraphs for chapter 32 of the novel is Edgar Allan Poe's famous citation from *The Philosophy of Composition*, "the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic of the world" (ATWOOD, M., 1999: 332); it has to be remembered that Poe's works were a lasting influence on the paintings of the Pre-Raphaelite Brotherhood, to mention only Rossetti's illustrations to *The Raven*.

against the backdrop of such representations, only to question female suffering as a condition leading to the sublime variety of beauty.

The general reception of Pre-Raphaelite art has changed since the time that elapsed since the mid-1850s. The paintings became almost icons of popular culture. Women from the paintings of Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, Edward Burne-Jones, and Ford Maddox Brown already firmly entered the popular imagination due to the accessibility of their highly aestheticized faces and their whole bodies similarly pleasing to the eye, seemingly Madonna-like in their innocent beauty and decorative postures. The identity of the models has long been known and their relations with representatives of the Brotherhood investigated. The shopkeeper's daughter Lizzy Siddal, posing for Rossetti's paintings most often as Dante's Beatrice, was discovered to have been an unfulfilled artist herself, rejected by both her own family and Rossetti's, addicted to laudanum and finally committing suicide due to her inability to overcome grief after the child born dead she had by her lover. Fanny Cornforth was in turn a live-in companion of Rossetti after Siddal's death. Jane Morris, née Burden, remained the source of lasting fascination both for her husband William Morris and her lover Rossetti. Such inside knowledge, sounding at times like the summary of a sensation novel or rather of the entire, slightly mawkish, saga about love and death, introduces another perspective to our outlook on the Pre-Raphaelite art. The paintings, superficially smoothly conveying the symbolism intended by their authors and thus attractive for vast audiences, may also be seen as the site of multivalent meanings. The faces of the models, after all, do not demonstrate exclusively meekness, fragility, and mildness. Dante Gabriel Rossetti's painting *The Blessed Damosel* (1875–1878) portrays the woman's silent despair rather than mere calm sadness that should be expected from an illustration of the poem by the same title that Rossetti had written. An earlier picture by John Everett Millais, his famous *Ophelia* (1852), in turn offers an insight into a similar instance of grief, here also tinged with insanity. Beauty comes disconcertingly close to suffering, which may in turn presage premature death. The faces of women in Pre-Raphaelite art frequently represent cruelty, surrender, and even the urge to self-destruction, the qualities perhaps not even fully realized by the Victorian popular audience as extant in those representations. Similarly, physically attractive Grace Marks from Atwood's novel, apparently an innocent young servant searching for maternal care in her surroundings, proves a possible murderer, or at least a person mature in her hatred of other women or even of the whole social order she constitutes a part of. The social expectations towards women, urging them to stay calm and passive regardless of the circumstances, are therefore disrupt-

ed by the negativity that lies within the women represented either in the artistic movement in question or in the post-Victorian novel. That is one of the qualities that *Alias Grace* shares with Pre-Raphaelite art, which, contrary to stereotypes, did not concern itself only with aesthetic representations of beautiful women, but also with the psychological torment humans suffer and, even less expectedly, with the social evil of the Victorian era. In Pre-Raphaelite paintings, it seems that many women's lives are inalienably bound with pain: that of humiliation, of life in inhuman conditions unless the human ones are guaranteed by men, or that associated with (often unwanted) motherhood.

Atwood creatively used the chapter devoted to Grace Marks from Susanna Moodie's *Life in the Clearings*, which constituted an attempt to demonstrate the "cultured" side of the colony, and she demonstrated how stereotypical Moodie's presentation of the topic was. The author perhaps even put her own doubts about the truthfulness of Moodie's account into the mouth of doctor Simon Jordan:

[...] [Mrs Moodie] has the culprits cutting Nancy Montgomery's body up into quarters before hiding it under the washtub, which surely was not done. The newspapers would hardly have failed to mention a detail so sensational. I am afraid the good woman did not realize how difficult it is to cut up a body, never having done so herself. It makes one wonder, in short, about other things. The motive for the murders, for example — she puts it down to wild jealousy on the part of Grace, who envied Nancy her possession of Mr. Kinnear, and lechery on the part of McDermott, who was promised a quid pro quo for his service as butcher, in the form of Grace's favour.

"That was a popular view at the time."

"No doubt," says Simon. "The public will always prefer a salacious melodrama to a bald talk of mere thievery."

ATWOOD, M., 1999: 221

Susanna Moodie is exposed here as an entirely unreliable source, a person unconsciously influenced by the expectations of her audience, easily grasped by the atrocities typical of sensation novels profusely published at the time. As for the portrayal of Grace's physicality Moodie gives in *Life in the Clearings*, it comes close to the mysterious figures of women in Pre-Raphaelite art. Grace is portrayed primarily through her outward qualities: she is beautiful, pale, and innocent-looking, but with a certain hint of cruelty or at least ruthlessness visible on her still young face. *Life in the Clearings* presents McDermott as the one regretting the deed directly afterwards, while Grace is the person who, according to him, remained disconcertingly calm after Nancy's strangulation: "She came in with her

pails, looking as innocent and demure as the milk they contained. She turned pale when her eye met mine. I have no doubt but that I looked at the fiend her taunt had made me" (MOODIE, S., 1989: 201). The young girl emerges from the account as a beast posing as an innocent. She uses her pulchritude in order to ruthlessly lure McDermott to murder Nancy and their employer and she does it since she is smitten with Mr Kinnear and jealous of the housekeeper. A fiendish temptress, Grace would not flinch from anything to achieve her iniquitous goal, using the manservant enamored with her as an efficient tool for performing the slaughter. Accordingly, McDermott is hanged, while the lawyer proves Grace's (relative) innocence and her life is saved for humanitarian reasons. Even if Moodie's narrative is criticized as highly subjective due to her willingness to please the audience, Atwood perceives the figure of Grace from a similar perspective: as a quiet and obedient girl and simultaneously as already a young adult overcome with negative emotions towards Nancy and Thomas Kinnear. Pre-Raphaelite representations of women also include images of temptresses, alluring through their pale-faced beauty, but ultimately bringing about the fall of those who were attracted to them, to mention only Rossetti's famous *Bocca Baciata* (1859), presenting Fanny Cornworth as a "fallen" women, glacial in her look of ruthless indifference. She appears firstly innocent, only to reveal her hidden immorality while the observer attempts to identify her real position in life and discovers she may simply be somebody's mistress, unpredictable in her actions due to the fact that she lives on the margins of the cultured society.

Similar aspects of Grace's nature, superficial innocence and the violence dormant within her, have also been noted by the critics of the novel, who explored the many faces of the heroine, "a young immigrant girl, a maid-of-all-work, a criminal, a prisoner, a patient, an experimental subject... subaltern, annihilated, unremarkable, yet also infamous, extraordinary, deviant, as the novel assembles established explanatory scripts that would 'fix' and stabilize her" (GODLIN, J., 2006: 208). Grace's story that is narrated by her to Simon Jordan during her incarceration is therefore a narrative of rebellion, told by one of social (and ethnic) others in the Victorian colony. She lives in the world in which few women can, like real-life Elizabeth Siddal back in Britain, abandon the social class in which they were born and, through emotional involvement with somebody from superior circles, change their lives for the better. What happened to Nancy Montgomery, at least firstly, since we know she would never have married Thomas Kinnear, was very likely an object of Grace's own aspirations: to be treated like a lady by the master, wear elegant clothes, and not to be compelled to hard work. Grace develops an obsession with Nancy, who adopts an air of superiority in relation to ordinary servants, while the younger

girl acutely feels her underprivileged position. The rebellious urge engraves a certain sternness on her face, a quality that Susanna Moodie might indeed have observed while visiting real Grace in prison. In the novel, Simon perceives Grace as a delicate beauty whose face has been, like those of Pre-Raphaelite women, ennobled by her suffering:

Her complexion is pale, the skin smooth and unwrinkled and remarkably fine in texture, perhaps because she's been kept indoors, or it may be the sparse prison diet. She's thin now, less full in the face, and whereas the picture shows a pretty woman, she is now more than pretty. Or other than pretty. The line of her cheek has a marble, a classic, simplicity; to look at her is to believe that suffering does indeed purify.

ATWOOD, M., 1999: 103

The girl's physicality becomes here as aestheticized as those of the models of Rossetti and other Brotherhood painters: she symbolizes penance, regardless of whether she did repent or not. Characteristically, again beauty is closely related to suffering here; the latter becomes indispensable for the emergence of the former, as if female body constituted an entity imperfect without the chiseling that it undergoes while subjected to pain. The suffering of Ophelia, caused by the indifference of those who once declared their devotion to her, foregrounds the idea that women are even more beautiful when tormented. Pre-Raphaelites must have learnt that lesson well and (perhaps unconsciously) presented Shakespeare's heroine as a model of attractive femininity: what made her interesting for them must have been the insanity ravaging her mind and her subsequent suicidal death. Ophelia, discussed here as a possible background for one of the novel's recurring images, became a prisoner of her own mind, while Grace was literarily imprisoned for being an accomplice in a brutal murder. Still, the theme of possible premature death connects those two figures: Ophelia killed herself in the end, while Grace's participation in terminating the life of another female servant could lead the titular heroine of Atwood's novel to the gallows.

As for the Pre-Raphaelite topic of social exclusion, Grace, a girl of Irish origin, like other members of her family cherished certain hopes in relation to their arrival in Canada. Immigration did not prove to be a remedy for social injustice of the Victorian era and discrimination against certain social groups on the grounds of class, but also those of ethnicity and religion (even though, fortunately for her, Grace is Protestant rather than Catholic). Once in Canada, Grace has to toil inadequately for her very young age in order to provide for herself. She realizes her inability to change the social status she was born with. What is more, she feels dou-

bly underprivileged due to being a woman and therefore having to suffer what other maidservants call “Eve’s curse”: possible seduction by a dishonest social superior, unwanted pregnancy, and ensuing prostitution or death that are exclusive options under the circumstances (ATWOOD, M., 1999: 190). Thus *Alias Grace*, a novel about female servants in the Victorian society, or rather in its replica constructed in one of the British colonies, obsessively centers on pregnancy, abortion, the plight of illegitimate children, and female deaths. Also in that respect it approaches the subject matter of Pre-Raphaelite art, where women were portrayed as sexual objects and simultaneously figures always remaining on the verge of (holy) motherhood, ailing due to mysterious diseases of the body and soul, and even slowly dying as a consequence. The deathly pallor of Rossetti’s models presented as Dante’s Beatrix, to mention only Elizabeth Siddal in his *Beata Beatrix* (1863), already dead at the time when the painting was created, signals their physical and mental suffering that is very close to agony. If we consider the biographic aspects, Rossetti presents here not only a literary character, but a woman who could not mentally recover after her infant’s death, a condition which ended with what looked like Siddal’s suicide. That is the possible plight of all women, as the Pre-Raphaelite representation appears to suggest. For Atwood’s Grace each woman she is surrounded by may get ill like her own mother and die prematurely, or at least suffer after a secret abortion and die as a result, not to mention the possibility of death in labour. Femininity means being constantly imperiled with death and the strict religiousness that Grace develops becomes her only defense against the vision of extramarital sexual intercourse and their dreadful results, the prospects similar to becoming one of Rossetti’s sexualized women (BULLEN, J.B., 1998: 49—107).

Sensation novel, the nineteenth-century genre which Atwood creatively used in *Alias Grace*, typically defined femininity through maternity. As Lyn Pykett claims, the tendency was transferred to the literary form in question from the entire Victorian culture:

“Maternity is in a sense the key to the representation of femininity in virtually all forms of Victorian discourse. The ideological constructs of femininity, womanhood and womanliness were all defined through the maternal function of biological female... Motherhood is the constant subtext of the women’s sensation novel: absent (dead) mothers, neglectful mothers, over-invested mothers who neglect their husbands, mothers who spoil their children with an excess of indulgent love..., mothers who are also murderers (unthinkably to middle-class ideologues, despite the examples of history and of classical tragedy)... Along with the mother, the motherless girl is the most important figure in the women’s sensation novel...” (PYKETT, L., 1994: 50).

Grace, a motherless girl tormented with the gothic memory of her mother's dead body, afterwards becomes the chief suspect in the case of the murder committed on pregnant Nancy Montgomery. While still in the Parkinsons' house, she dreams of what she thinks is her mother's dead body and the dream appears in her mind instead of the image of her future husband, as her friend Mary Whitney predicted it would happen after the fortune-telling:

[...] and when I did go to sleep myself, I did not dream of husbands at all. Instead I dreamt of my mother in her winding sheet, drifting down through the cold water, which was blue-green in colour; and the sheet began to come undone at the top, and it waved as if in the wind, and her hair floated out, rippling like seaweed; but the hair was over her face so I did not see it, and it was over her face so I could not see it, and it was darker than my mother's hair had been; and then I knew that it was not my mother at all, but some other woman, and she was not dead inside the sheet at all, but still alive.

ATWOOD, M., 1999: 193

The identity of the woman remains shrouded like her body initially was. Was it Mary Whitney, still alive at the time when Grace dreamt it but dead soon afterwards, or Nancy Montgomery, to whose death Grace contributed while already living in the house of Thomas Kinnear? The image of the woman she paints with her words resembles the picture of Ophelia's body listlessly floating on the surface of a green stream, even if what Grace expects to be her mother's body is immersed in sea water, since the mother died during the passage to Canada and was buried in the ocean. Lizzy, posing in a tub full of water as Millais' Ophelia, is not an exclusive trace of Pre-Raphaelite's fascination with that literary subject: in 1852, Arthur Hughes, considered to be an imitator of Pre-Raphaelites, painted Ophelia as still alive but close to drowning in the water she leans over; her face mirrors grief over the love of Hamlet she lost, utmost despair, and acutely experienced loneliness. The mysterious woman from Grace's dream remains, like Hughes' Ophelia, still alive, but her death is imminent and seems unavoidable. The vision repeats itself when in Thomas Kinnear's house Grace looks at Nancy with hatred, provoked by her superciliousness:

I thought about throwing the scrubbing bush at her, and the bucket too for good measure, the dirty water and all. I pictured her standing there, with the hair streaming down over her face, *like someone drowned* [emphasis mine].

ATWOOD, M., 1999: 320

Nancy as a more probable real-life equivalent of the nearly dead woman from Grace's dream appears before the eyes of the reader. During Grace's imprisonment Nancy, this time soaked in blood, haunts her possible murderer: "Then up ahead I see Nancy on her knees, with her hair fallen over and the blood running down into her eyes" (ATWOOD, M., 1999: 6). Nancy, still alive, but symbolically drowning in her own blood, begs for Grace's mercy. Her long hair symbolizes dejection not uncommon in representations of women from the epoch's visual culture.

Grace ostensibly considers sudden death as an inseparable part of female predicament. The painful experience of being orphaned by the mother and then by the friend acting as her mother's substitute, Mary Whitney, leaves her apparently indifferent to the death that closes the cycle, that of Nancy. Mary, functioning as her substitute mother, turns out to be much more caring than the biological parent was: as Grace narrates, once she "put her arms around me, and comforted me, better than my own mother would have done, for she was always too busy or tired or ill" (ATWOOD, M., 1999: 190). Still, the perfect relationship between the two is marred by Mary's liaison with a man whose identity remains hidden, even though we have the reasons to suspect him of being young George Parkinson, and by her consequent pregnancy. Female body degenerates as a result of pregnancy, Grace thinks, since then it starts to produce a mysterious smell that will always give away the woman, at least to the young maidservant, puzzlingly obsessed with that form of degeneration. Grace, herself an object of what Sharon B. Wilson terms "a dehumanizing Gaze" throughout her entire life, is able to smell things that others cannot, as if she was granted a sensory privilege to make up for the scrutiny she remains under.³ Female body starts reeking once pregnant, since the smell of Mary's body "changed, from nutmegs to salt fish" and Grace "knew the milky smell of it" (ATWOOD, M., 1999: 200). The diagnosis concerning the smell only confirms Grace's observations on Mary's different behaviour: Grace must feel she is losing her friend, the only person acting as her parent, in contrast with her biological father constantly trying to take advantage of her, this time through depriving her of the earnings. Pregnant Mary Whitney views abortion as the only solution to her problem, since any other life, that is the life of a prostitute, "would soon be the end of her" (ATWOOD, M., 1999: 201).

³ Wilson writes: "As a child, she is subjected to [the gaze] of her alcoholic, possibly abusive father. Then she attracts the attention of Kinnear, James, Jamie, Simon, prison and mental ward personnel, and other dignitaries, including Susanna Moodie, Canada's most important early writer" (WILSON, Sh., 2006: 185).

Grace's strict religiousness produces within her a revulsion at the thought of Mary undergoing abortion. As she confesses later,

It began to dawn on me that what the doctor had cut out of her was the baby, which I thought a most wicked thing; but I also thought that it was either one corpse that way or two the other, because if not, she would certainly drowned herself.

ATWOOD, M., 1999: 203

Mary's body is wasted after the medical procedure and it abruptly degenerates into that of a dying person, since she bleeds herself to death. The sight of Mary's blood possibly determines Grace's future indifference towards dying Nancy: what the maidservants see after Mary's death are "the nightdress and petticoat... soaked through the blood, and the sheet was all red with it, and brown where it had dried" (ATWOOD, M., 1999: 204). Her own menstrual blood, which terrified Grace at first, now metamorphoses into the blood of her substitute mother, overcome by the "curse of Eve". The smell of Mary's dead body is viewed by Grace as yet another stage of olfactory degeneration of female bodies:

[Mrs Honey] did not look sad, she looked angry, and also disgusted, as if she could smell a bad smell. And there was indeed a smell in the room; it was the smell of wet straw, from the mattress, and also the salty smell of blood; you can smell something very similar in a butcher's shop.

ATWOOD, M., 1999: 205

Female body becomes literally meat-like here, while Grace constantly observes that such indeed is its metaphoric position in the world: for Mary's lover she mattered no more than a piece of meat after she died. Death under such circumstances cannot be subject to any discussion: "the way in which Mary died was hushed up as much as possible", as Grace painfully recollects (ATWOOD, M., 1999: 228). If the nineteenth-century sensation novel revolved around the hushed-up secrets to be revealed, in *Alias Grace* the game of hiding and revealing secrets about motherhood and death already starts at this point. After Mary Whitney's passing away the central character might be fully convinced that concealing women's deaths is a regular practice in the society she lives in. Similarly, the aestheticized representations of women in Pre-Raphaelite paintings appear to disguise the physical aspects of femininity about which the Victorian bourgeoisie kept mute, while the spectators might have simultaneously enjoyed the spectacle of imminent female deaths in the representations in question.

Grace's religious obsession, gradually leading to her revulsion with any eroticism altogether, becomes a practical realization of the appearance of angelic quality that was demonstrated by women in Pre-Raphaelite art. Still, the Brotherhood's models only posed as angels and embodiments of diverse virtues in the pictures, while Grace puts the principles of religiously-motivated purity and impeccability into practice. She abhors the lewd remarks that McDermott repeats in reference to her:

[McDermott] said that was a pity [that I did not want to be his sweetheart], but there was a time for everything, and I only needed breaking in, like a colt, and then I would go as good as the rest of them, and he was the man for the job. I was very annoyed by this, and got up at once and began to clear the dishes with a great clattering, and said I would thank him to keep such offensive remarks to himself, as I was not a mare.

ATWOOD, M., 1999: 265

Any demonstration of sexuality renders female body filthy according to Grace, who very likely unconsciously avoids any hint of "trouble" that may happen to a working-class girl. Quoting Susanna Moodie's remark concerning extramarital pregnancies in the colony: "A girl becoming a mother before marriage is regarded as a dreadful calamity by her family, and she seldom, if ever, gets one of her own countrymen to marry her with this stain on her character" (MOODIE, S., 1989: 27). Such a situation requires mercy on the part of those who participate in the shameful motherhood. Nancy Montgomery is posthumously discovered as not only pregnant, but also as someone who already gave birth to another child in the past. Quoting the letter from Grace's lawyer, MacKenzie, referring to "the unfortunate Montgomery woman": "She'd had a child previously... — which died, I presume of midwives mercy..." (ATWOOD, M., 1999: 435). Giving birth to a child did not, then, necessarily mean allowing it to live, since others usually considered it to be better-off dead rather than the source of destitution for its mother. Grace's thoughts that she addresses to Mr. Kinnear after he returns home and is searching for Nancy, "You won't find her there, you will have to look below, she is a carcass" (ATWOOD, M., 1999: 370), well exemplify not only Grace's disgust with any female body, but also the prevailing social attitude to a pregnant unmarried servant. Grace becomes frightened with her own words, but they adequately reveal both her inner thoughts and the social position of Nancy, alive or dead.

The girl, according to Susanna Moodie, suffering bouts of insanity during her imprisonment, not only envisions other women as Ophelia-like victims of human cruelty but, at least according to Dr. Samuel Bannerling,

the prison house physician, also enacts her own madness, in order to convince others about her innocence. Quoting Dr. Bannerling:

She is an accomplished actress and a most practiced liar. While among us, she amused herself with a number of supposed fits, hallucinations, caperings, warblings and the like, nothing being lacking to the impersonation but Ophelia's wildflowers entwined in the hair...

ATWOOD M., 1999: 81

The woman appears to be a part of the (visual) culture she is surrounded by also through her unconscious imitation of Pre-Raphaelite Ophelia, or at least that is how she is seen by those who do not believe in her innocence. Thus the image of Ophelia occurs to belong to the domain of representations known to individuals not directly involved in visual arts, hence a part of what we might call the collective imagination of the time.

Later in life Grace deeply begrudges the fact that in the world of colonial Canada other maidservants allow themselves to be killed by doctors during secret abortions or by other members of the society, perhaps only frenzied with the prospect of robbery. Already a middle-aged lady and out of jail, Grace conducts a moving psychoanalysis of her own motivation in participating in Nancy's murder:

I had a rage in my heart for many years, against Mary Whitney, and especially against Nancy Montgomery; against the two of them both, for letting themselves be done to death in the way that they did, and for leaving me behind with the full weight of it.

ATWOOD, M., 1999: 531

What causes the woman's rage is the passive victimization that women are subjects to and their lack of resistance to the patterns of behaviour that were imposed on them by the repressive society. Docility, subjection, and passiveness, so attractive in the figures of Pre-Raphaelite women, become the features that in reality lead to unjustifiable suffering or even premature death. The view on female disease and consequent death as a source of fascination that the painters must have to a certain extent shared, is transferred onto the pages of the novel in the form of Simon's reaction to the female body he is to dissect:

It's a woman, under the sheet; he can tell by the contours. He hopes she isn't too old, as that would be somehow worse. A poor woman, dead of some unknown disease.

ATWOOD, M., 1999: 407

Even the dead woman is viewed as an aesthetic object: she should not be too old and her unfathomable body is treated as the site of medical secrets. Simon projects his own obsession with the secrets dormant in female bodies onto the women he knows: he claims middle- or upper-class women are interested in him primarily since he knows their physical insides.

Grace uses the name of Mary Whitney directly after the murder and then during spiritualist meetings not only because it is a case of the medical condition of “two persons, as it were, in one brain” (ATWOOD, M., 1999: 471). She lives on as if she also continued Mary Whitney’s life, since she was the only one to survive out of the three women, Mary, Nancy, and herself. Grace has been no angel throughout her life, since the Victorian “angel in the house” had to die prematurely, as Gilbert and Gubar once noticed (GILBERT, S., GUBAR, S., 1998: 602). In the manner of Dickens’ orphaned characters Grace survives everything, contrary to all expectations, in order to reveal her own secret: that she was guilty.⁴ On the other hand, her ultimate confession to the reader occurs when she is either pregnant or simply ill, a condition which might end with her imminent death. At the end of the narrative she gets closer to Mary and Nancy, since the two experienced both pregnancy and premature death. To a certain extent throughout her life Grace becomes another woman tormented with vehement emotions, whose anguish was immortalized by Pre-Raphaelite painters in their pictures so pleasing to the eye that they may be suspected of kitsch-like aura. The novel, another “narrative homage to Victorian culture”, to quote Julie Godlin, inscribes itself into that culture, which also means the domain of the visual representations it produced (GODLIN, J., 2006: 211). It exploits the more uneasy aspects of Pre-Raphaelite art, proving to be not as digestible as it could be otherwise thought. At the end of their sessions Grace becomes for Simon yet another woman from the visual representations of the time: in his dream vision she is the one who survives despite being surrounded by water, since she does not drown. He symbolically dreams about the Pre-Raphaelite Grace as

[...] coming towards him across a wide lawn in sunshine, all in white, carrying an armful of red flowers: they are so clear that he can see the dewdrops on them. Her hair is loose, her feet bare; she’s smiling. Then he sees that what she walks on is not grass but water; and as he reaches to embrace her, she melts away like mist.

ATWOOD, M., 1999: 480

⁴ Another similarity between Grace and Dickens’ characters has been observed by Frank Davey, who writes: “Atwood comes close to not making Grace a working-class child at all, but rather, a lost middle-class child of the kind one finds in Dickens- one whose gradual displaying of intelligence and refinement is attributable to a lost birth identity” (DAVEY, F., 2006: 236).

Bibliography

- ATWOOD, Margaret, 1997: *In Search of "Alias Grace". On Writing Canadian Historical Fiction*. Ottawa, University of Ottawa Press.
- ATWOOD, Margaret, 1999: *Alias Grace*. London, Virago.
- BULLEN, J.B., 1998: *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*. Oxford, Clarendon Press.
- DAVEY, Frank, 2006: "Atwood and Class: *Lady Oracle*, *Cat's Eye*, and *Alias Grace*". In: MOSS, John, KOZAKIEWICH, Tobi, eds.: *Margaret Atwood. The Open Eye*. Ottawa, University of Ottawa Press: 231—240.
- GILBERT, Sandra, GUBAR, Sandra, 1998: "The Madwoman in the Attic". In: RIVKIN, Julie, ed.: *Literary Theory: An Anthology*. Oxford, Blackwell Publishing: 598—611.
- GODLIN, Julie, 2006: "<Lurid Yet Mute>: Narrative and the Sabotage of Dissident Voice in Margaret Atwood's *Alias Grace*". In: MOSS, John, KOZAKIEWICH, Tobi, eds.: *Margaret Atwood. The Open Eye*. Ottawa, University of Ottawa Press: 207—215.
- LABUDOVA, Katarina, 2005: "Houses, Clothes, and Pregnant Women. Re-Construction of Memory and Identity in Margaret Atwood's *Alias Grace*". In: PALUSZKIEWICZ-MISIACZEK, Magdalena, RECZYŃSKA, Anna, ŚPIEWAK, Anna, eds.: *Place and Memory in Canada: Global Perspectives. 3rd Congress of Polish Association for Canadian Studies and 3rd International Conference of Central European Canadianists. Proceedings*. Kraków, Polska Akademia Umiejętności: 259—268.
- MOODIE, Susanna, 1989: *Life in the Clearings versus the Bush*. Toronto, The Canadian Publishers.
- PYKETT, Lyn, 1994: *The Sensation Novel. From "The Woman in White" to "The Moonstone"*. Plymouth, Northcote House.
- TAYLOR, Tom, 1850: "Exhibition of The Royal Academy: Third Notice". *Times*, 9 May.
- WILSON, Sharon, R., 2006: "Blindness and Survival in Margaret Atwood's Major Novels". In: HOWELLS, Coral Ann, ed.: *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge, Cambridge University Press: 176—190.

MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA

Universidad de Silesia

Poesía visual de José Juan Tablada

ABSTRACT: The present article focuses on the visual poetry of the Mexican poet José Juan Tablada who is one of the most important precursors of the avant-garde in the twentieth century. As numerous critics have remarked, José Juan Tablada made several major contributions to modern poetry in Mexico. Although Tablada is generally credited with having introduced Latin American poets to the Japanese haiku, he was also responsible for encouraging them to experiment with visual poetry. As a result of a visit to Japan in 1900, José Juan Tablada became interested in haiku tradition and in Japanese ideograms which inspired him to create his own poetry in the style of oriental work but adopted to the Latin American perspective of his imagination and to the rules of the Spanish language. It appears that Tablada's attention was focused mainly on the experiments of the modern French Imagist poets and was influenced by Apollinaire's *Calligrammes*, a problem that we partially intend to explain in the present article spotlighting some occurrences, but finally we conclude that both poets must have been inspired by the previous form of visual poetry, known to the ancient Greeks as *technopaigneia* and to the Romans as *carmina figurata*, or by the pre-Hispanic ideographic forms; in this subject we consider a long list of possible inspirations. The principal idea of this paper is to analyse the visual poetry of Tablada from the perspective of its interdisciplinary character, where images and words situate his poems in a spatial configuration. Therefore we have concentrated our attention on two books of poems published in Caracas, the first one entitled *Un día... Poemas sintéticos* edited in 1919, and the second one, *Li-Po y otros poemas*, published in 1920, as an example of the so called visual poetry or ideographic poems, a denomination more appropriate for the second collection. To sum up, Tablada was an innovator, though he did borrow ideas like most writers do. His haikus are original, accompanied with his self-made drawings, and have a distinct Mexican flavor containing local references to flora, fauna o Mexican culture — characteristics that we underline in this paper while also providing a general overview of some theoretical aspects related to Literature and Art.

KEY WORDS: Visual poetry, ideographic poems, haiku, José Juan Tablada, Mexican poetry.

La reflexión sobre las relaciones entre los fenómenos artísticos, es decir, las artes visuales y la literatura tiene una larga tradición, que se remonta a la antigüedad clásica, a Platón y Aristóteles, aunque debemos, como dice

Antonio MONEGAL (2000 : 9), sus manifestaciones más conocidas a Simónides y a Horacio. Al primero se le atribuye la afirmación de que la pintura es « poesía muda » y la poesía es « pintura que habla », mientras que la máxima de Horacio, « ut pictura poesis », o sea, como la pintura, así es la poesía, se ha convertido en la formulación más influyente en la historia de la comparación interartística. Con esta sentencia, según Genara PULIDO TIRADO, « Horacio no pretendió sentar las bases de una crítica comparativa de las artes, como se ha creído en más de una ocasión, sino únicamente poner de manifiesto elementos similares que se encuentran en la pintura y en la poesía, y que con el paso del tiempo pasará a designar las analogías existentes entre las distintas manifestaciones artísticas » (2001 : 8).

Esta supuesta descripción de las analogías entre las artes acaba, como incide Antonio MONEGAL, convirtiéndose « en normativa y por lo tanto genera más paralelos, en forma de pinturas que reproducen temas literarios y de poemas que se refieren a un cuadro » (2000 : 9). De ahí podemos concluir que cada arte tiene la capacidad de imitar la realidad, e incluso podemos decir que se imiten entre sí. Hablando de las formas de relación entre la literatura y las artes visuales, el diálogo entre ellas se puede dar, por ejemplo, en el cuadro que trata un tema literario, en la descripción literaria de una obra de arte, en el caligrama y otros usos de la tipografía y la caligrafía, en el libro ilustrado y realizado en colaboración entre un poeta y un pintor, en la coexistencia de programas estéticos y, finalmente, en lo que se denomina « talento múltiple », es decir, cuando se trata del escritor que pinta o el pintor que escribe. Con la figura de José Juan Tablada y su poesía visual, que es el objeto del presente análisis, estamos ante un talento múltiple, ante el poeta y pintor, que cruza libremente las fronteras en sus « poemas sintéticos », incorporando la tradición del haikú japonés a la poesía hispanoamericana del siglo XX y, también con él experimentamos la poesía ideográfica, al estilo de Apollinaire y sus *Calligrammes*.

Para cerrar esta parte introductoria al tema que nos interesa abordar consideramos relevante presentar tres líneas fundamentales, propuestas por Castro Borrego, que sistematizan las relaciones entre pintura y poesía desde el prerromanticismo hasta la actualidad en los siguientes grupos:

1) pintores que escriben sobre poesía o textos teóricos sobre su propio arte o el arte en general (Delacroix, Kandinsky, Klee);

2) escritores que pintan, actividad que se puede entender como complementaria de su obra literaria (Alberti, Antonin Artaud) o como proceso paralelo que tiene el mismo rango que la escritura (William Blake, Victor Hugo, Henri Michaux, García Lorca);

3) poetas que, aunque no aspiran a expresarse con los pinceles, se interrogan sobre el sentido de las imágenes pictóricas o sobre el acto creativo del pintor (BORREGO, C., 1995; véase también PULIDO TIRADO, G., 2001 : 12).

A modo explicativo consideramos de suma importancia dar a conocer la información sobre el proyecto de rescate y edición de la obra de José Juan Tablada iniciado por José María González de Mendoza, gran amigo del matrimonio Tablada, gracias a quien en 1970 la esposa del poeta cedió los derechos de autor a la Universidad Nacional Autónoma de México y entregó todo el legado del poeta al Centro de Estudios Literarios de la UNAM. Éste a partir de entonces ha publicado seis tomos de la obra tabladiana y también preparó el proyecto *Letra e imagen: literatura mexicana en CD-ROM e internet* con el fin de poner a disposición de los estudiosos de la literatura y la historia mexicanas del siglo XX un acervo de gran riqueza documental como es el material gráfico de José Juan Tablada y las ediciones originales de su poesía visual. La página oficial del proyecto es www.tablada.unam.mx, que hemos visitado para admirar la obra conjunta de Tablada, especialmente de carácter pictórico, pero cuyo contenido en ninguna forma hemos reproducido en el presente artículo por los derechos reservados de la UNAM.

José Juan Tablada (1871—1945), considerado un hombre polifacético, era un poeta modernista mexicano por excelencia, el que respiraba los aires del cosmopolitismo y del exotismo, vigentes en la época, con mayor fuerza y anhelo renovador de la poesía hispanoamericana. Un rasgo esencial de su actitud creadora es la intención de poner en contacto la cultura y la poesía mexicana con tendencias vanguardistas de otros centros culturales (París, Nueva York) e incluso incorporar los elementos de tradición oriental a la poesía autóctona. Su fascinación por la cultura y literatura nipona conjugaba con los estudios históricos dedicados al México antiguo y sus huellas en la historia moderna del país. En su época experimentamos un vivo interés por las posibilidades espaciales del texto poético encabezado en Hispanoamérica por dos apellidos, uno de Tablada y otro de Huidobro, poetas que inmediatamente marcan nuevos caminos para así llamada poesía visual que tiene su resonancia en la actual poesía experimental hispanoamericana. Como afirma César Horacio Espinosa en su artículo titulado « Las bienales de la poesía visual y experimental en México »¹ a José Juan Tablada se le considera el solitario introductor de la escritura ideográfica en la poesía mexicana del siglo XX. No obstante, la poesía que hoy se denomina « visual » tiene sus antecedentes en los códices indígenas pre y poscolombinos, en la actividad lúdica que empleaba imágenes y figuras colocadas en el espacio de la página. También como sugiere Espinosa existen en la poesía barroca novohispana los ejemplos de poesía visual en forma de emblemas, laberintos, caligramas por investigar.

¹ El artículo disponible en la página electrónica <http://www.altamiracave.com/historia.htm>.

En el presente trabajo nos concentraremos primordialmente en la poesía tabladiana de carácter visual, pero no hay que olvidar de otros campos de actividad intelectual del autor que muestran sus vastos conocimientos y su gran erudición. Aparte de varios libros de poesía Tablada publicó unos diez volúmenes en prosa, entre ellos, los que abarcan la política (*Ti-ros al blanco*, México 1909), la crónica (*Los días y las noches de París*, París—México 1918), los dedicados al arte oriental y mexicano (*Hiroshigüe. El pintor de la nieve y de la lluvia*, México 1914; *Historia del arte en México*, México 1917), al humor (*Del humorismo a la carcajada*, México 1944), un libro de memorias (*La feria de la vida*, México 1937), varios miles de artículos periodísticos y un ensayo inconcluso de micología económica titulado *Hongos mexicanos comestibles* (México 1983) acompañado con las ilustraciones del propio Tablada (OVIEDO, J.M., 2004 : 55—56).

Todos los méritos de Tablada en el ámbito de poesía hispanoamericana se deben a su espíritu innovador, a su visión de la poesía como una síntesis de artes, donde el poema como un comunicado verbal con su propio significado retoma una estructura gráfica, así proporcionando un nuevo plano signifiante, el del ideográfico visual. Tablada se sirve de esta técnica ideográfica en sus poemas recogidos en el libro titulado *Li-Po y otros poemas* (Caracas, 1920) del que estudiaremos algunos ejemplos más adelante. La poesía tabladiana no sólo sigue las corrientes modernistas y coincide en forma con la poesía de Apollinaire y sus *Calligrammes*, cuestión que ha provocado mucha polémica, sino también conjuga la letra y la imagen, es decir, poemas y dibujos, ambos hechos por Tablada, en el excepcional libro titulado *Un día... Poemas sintéticos* (Caracas 1919) inspirado en la tradición literaria japonesa del haikú, cuya definición muy simplificada nos ofrece José Miguel OVIEDO explicando el término como: « el antiguo paradigma de la expresión concisa y depurada al máximo: sólo diecisiete sílabas distribuidas en tres versos (5-7-5) » (2004 : 59). *Un día...* fue publicado en Caracas en 1919 y dedicado a Basho y Shiyo, dos grandes poetas japoneses de los siglos XVII y XVIII. El libro consta de cuatro partes cuyos títulos hacen referencia a las cuatro partes del día: « La mañana », « La tarde », « El crepúsculo », « La noche » y, contienen 12, 9, 9 y 7 haikús respectivamente. El mismo Tablada no usa el nombre del haikú, sino prefiere denominarlos « poemas sintéticos » para marcar la diferencia existente entre los dos géneros en la medida silábica y en el número de versos. Los poemas sintéticos de Tablada no respetan rigurosamente las reglas del haikú japonés, a veces sobrepasan tres versos y el número de diecisiete sílabas, pero este modo de crear poema permitió a Tablada recrear su espíritu con mayor libertad. Según J.M. OVIEDO « varios textos de Tablada tienen la intención del haikú- sutil pintura verbal, concentración, fijeza, levedad epigramática » (2004 : 60). Lo que propone Tablada

a los lectores son formas adaptadas, modeladas a semejanza del original que ofrecen una nueva óptica de ver y leer la poesía a través de imágenes, visiones proyectadas y sonidos imaginados que mueven la naturaleza en este conjunto del bestiario y herbolario que ofrece Tablada. Todos los haikús de Tablada tienen título, por ejemplo, *El saúz*, *Mariposa Nocturna*, *La pajarera*, *El insecto*, *La palma*, *Las hormigas*, *La araña*, etc. El cuerpo del poema, distribuido en su mayoría en tres versos, viene acompañado por un dibujo en forma de burbuja que encierra la imagen a color del objeto focalizado en el título, sea una planta o un animal, todos son de la mano de Tablada en la obra original. Es interesante saber que al haikú japonés no se le pone título sino a veces se le antepone un topónimo, en caso de poemas sintéticos de Tablada todos los haikús tienen título, hecho que explica Francisco MONTERDE en su artículo:

« Él se tomó, entre otras licencias, al moverse con la relativa libertad dentro de tan estrecha prisión, la de anteponer a cada haikú — en realidad, epigrama descriptivo casi siempre — un título que aquel no tiene, que vendrá a ser — según en alguna ocasión sugirió el Abate — como la solución a la adivinanza que encierra el llamado por él haikai » (1971).

Los títulos del haikú de Tablada son sugerentes y, como hemos señalado antes, hacen referencia directa al objeto descrito.

A continuación presentaremos algunos ejemplos de los haikús de Tablada (TABLADA, J.J., 1971; OVIEDO, J.M., 2004 : 60), sus dibujos originales están disponibles en la página oficial del proyecto al que hemos hecho mención al principio del presente trabajo.

La pajarera

Distintos cantos a la vez;
La pajarera musical
Es una torre de Babel.

La palma

En la siesta cálida
Ya ni sus abanicos
Mueve la palma...

El saúz

Tierno saúz
Casi oro, casi ámbar,
Casi luz.

Mariposa Nocturna

Devuelve a la desnuda rama,
Nocturna Mariposa,
Las hojas secas de tus alas.

Las hormigas

Breve cortejo nupcial,
Las hormigas arrastran
Pétalos de azahar...

La araña

Recorriendo su tela
Esta luna clarísima
Tiene a la araña en vela.

Como podemos observar en cada haikú se describe la realidad, es decir, el mundo de la naturaleza a distintas horas del día (en plena luz, en una tarde cálida, en una noche con la luna llena) no sólo para subrayar su carácter cambiante y efímero, sino para captar este momento especial que siente el poeta al observar los elementos del universo que están en una perenne relación que cobra su significado en la existencia de otros seres naturales. De este modo, Tablada, un perspicaz observador e imitador de la naturaleza, crea una obra híbrida, una forma interartística que aprovecha lo verbal y lo visual como dos recursos e instrumentos con los que se pueden proyectar ingeniosos y coloridos mundos poéticos. Si nos fijamos en el contenido semántico de los haikús de arriba, cada uno de ellos destaca por la relación de semejanza con otro concepto al que se alude explícitamente, así marcando el principio de analogía entre las dos realidades. Hablando del estudio de las relaciones interartísticas como indica A. MONEGAL: « [...] conviene asumir, hasta cierto punto, la inevitabilidad de la metáfora, reconocida como tal, y la utilidad del pensamiento analógico, que es la base de todo ejercicio comparatista: se comparan cosas que sabemos distintas, pero cuyos rasgos compartidos resulta productivo subrayar » (2000 : 12).

En los casos presentados el nexo comparativo « como » se presiente en una comparación de modo natural, lo que nos permite hablar de la pajarrera musical en términos de la torre de Babel, de las alas de mariposa nocturna en términos de hojas secas, de la hoja de la palmera en términos de un abanico, de las hormigas que transportan pétalos blancos de azahar en términos de cortejo nupcial, etc. Y si nuestros ojos no ven la analogía indicada en el conjunto de versos, sí que la notan en su forma pictórica, en la acuarela que enfocaliza a diferentes pájaros encerrados en una jaula y nos hace imaginar su canto o en la escena con mariposa nocturna sentada en una rama sin hojas con alas desplegadas que las imitan. Todo en un conjunto perfecto del verso visualizado que impresiona con la textura de colores.

En el prólogo a *Un día...* J.J. TABLADA nos explica su intención de escribir poemas sintéticos: « quise hacer lucir, como en la gota de rocío, todas las rosas del jardín » (1971), con esta metáfora se refiere a la naturaleza en su total y a cada su ente que padece cambios instantáneos para captar lo efímero de su existencia. ¿Escribiendo los haikús quisiera Tablada retener el momento especial que entraña al mundo natural? La respuesta no puede ser otra que afirmativa, lo que también corroboran las palabras de DOHO que « el haikú debe ser escrito en el momento en que el poeta todavía siente el fulgor de las cosas en su corazón porque las cosas cambian a cada instante » (1993 : 104).

Abordando el tema del haikú surge de modo natural la cuestión del conocimiento del japonés, si el poeta se inspiraba en los textos originales o si

trabajaba con sus traducciones inglesas o francesas. En el estudio llevado por Seiko Ota² destacan tres aspectos de este problema, uno se refiere a la corta estancia de Tablada en Japón (casi medio año en 1900), insuficiente para que aprendiera el idioma, otro a la posible colaboración con el traductor japonés y, el último, más viable, a la lectura del haikú en la versión francesa o inglesa, las dos lenguas que Tablada dominaba perfectamente. Respecto al problema, en un artículo de 1913 J.J. TABLADA dice :

« Mi antiguo maestro de japonés Ohéra Keitaro, me escribe desde Shin-no enviándome varios periódicos de Tokio, recomendándome su atenta lectura, que para mí es aún una descifración laboriosa de criptografía. Por fortuna, junto a cada hermético y singular ideograma, está su equivalente fonético del silabario 'hiragana', que me es familiar » (1913).

La confesión del autor disipa nuestras dudas. Seguramente Tablada conocía unas palabras o expresiones japonesas, pero él mismo no pudo traducir el haikú japonés al español, por lo tanto o recurrió a la ayuda de algún traductor japonés o conoció el haikú no en la versión original, sino a través de los libros sobre haikús traducidos al inglés o al francés. Aquí se mencionan dos títulos: *A History of Japanese Literature* de Aston W.G., publicado en 1907, y *Sages et poètes d'Asie* de Couchou Paul-Louis de 1917, los que consultaba Tablada.

A modo de conclusión, podemos decir que los haikús japoneses son muy conocidos en Hispanoamérica gracias a la poesía de Tablada, y éstos adaptados a la tradición hispanoamericana funcionan sin advertir en Japón, donde hasta ahora no se ha llevado ninguna investigación detallada, exceptuando la de Seiko Ota, sobre la influencia del haikú japonés en la obra tabladiana.

La relación entre la imagen y la letra, coexistentes en los haikús de Tablada, se hace más notable en la poesía visual, ideográfica que ofrece la lectura del libro de poemas titulado, *Li-Po y otros poemas*, escrito por Tablada en Caracas en 1920. Aquí el verso se hace signo ideográfico, se asemeja a dibujo, a un objeto en el espacio abierto creado por la página; el poema combina la caligrafía, unas líneas refinadas, imágenes visuales, todos estos procedimientos demandan una actitud creativa y activa por parte del lector que como un pequeño filósofo tiene que descifrar el poema. Este paradigma sigue el poema *Día nublado* (figura 1, OVIEDO, J.M., 2004 : 62) con la tipografía invertida que para descodificarlo hay que usar un espejo. Otro ejemplo del juego tipográfico nos ofrece el poema, *Nocturno alterno* (figura 2, OVIEDO, J.M., 2004 : 64), con el que se proyectan dos distintas visiones de noche, una de Nueva York — símbolo de la moder-

² El artículo disponible en la página electrónica <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/16-1/ota.pdf>.

nidad y la civilización — y, otra de Bogotá, presentada con un anacronismo, típico para el ambiente tradicional de Hispanoamérica. Lo que es importante para captar el significado global del poema es la configuración de los versos que se intercalan en las mencionadas anteriormente dos partes temáticas, y se las presenta con diferente tipografía, así posibilitando una lectura continua o alterna. Al final del poema esta alternidad se convierte en semejanza, aunque se trata de dos urbes distintas, porque como dice el poema « la luna es una misma en Nueva York y en Bogotá ». El contraste no sólo desaparece en nivel verbal, sino también en el visual con la misma tipografía que brindan los últimos versos.

Este tipo de poesía que cultivaba Tablada nos hace pensar en la cuestión del influjo de Apollinaire y sus *Calligrammes* (París 1918) en el poeta mexicano, influencia que más de una vez Tablada negó y requirió la prioridad de sus poemas frente a los de Apollinaire indicando otros antecedentes de la poesía tipográfica o caligramática. Es cierto que antes de la época de Apollinaire existían ejemplos de poemas-objetos, los de Confucio, la *Greek Anthology*, los de Jules Renard, el cubismo y la poesía francesa de Judith Gautier (OVIEDO J.M., 2004 : 61). Para profundizar el problema nos serviremos de reflexión de Henryk MARKIEWICZ quien recuerda en su artículo que « hay obras cuya determinada forma gráfica es el elemento integral de su contenido semántico y de su efecto estético, por ejemplo, la poesía caligráfica china, *Tirada de dados jamás anulará el azar* de Mallarmé » (2000 : 77). Markiewicz también confirma que larga es la historia de la *technopaignia* o *carmina figurata* en la cual « la apariencia de la obra ha sido creada a partir de versos de diferente longitud o, simplemente, con los segmentos de un texto limitados de una manera adecuada y colocados en la superficie de manera que recuerde la apariencia del objeto al que nombra su significado lingüístico » (2000 : 77—78). Las obras así creadas remontan a la Antigüedad y fueron muy populares en el Barroco. Los eminentes escritores, tales como Teócrito, Rabelais, Morgenstern y, por supuesto, Apollinaire, cultivaban la poesía visual, caligramática.

En caso de Tablada es difícil negar la correspondencia con la poesía de Apollinaire, dado que el mismo poeta mexicano le admiraba y conocía sus experimentos y, parece probable que poseyera el libro de « idéogrammes lyriques » de Apollinaire, publicado en 1914. Tal vez por eso llamó Tablada *Madrigales ideográficos* a dos textos de 1915, con los que inicia su aventura con la poesía caligramática, *El puñal* y *Talón rouge* (figura 3, OVIEDO, J.M., 2004 : 66), cuyos versos colocados en el espacio de la página dibujan los objetos evocados, un puñal y un zapato con el talón, respectivamente, que podemos admirar en un anexo adjunto con los poemas ideográficos al final del presente análisis.

DIA NUBLADO

TRAS DE LA NIEBLA MATINAL
LLEGAN A MI VENTANA
AROMAS DE AZAHAR.....
¿MAS ALLA DE LA NIEBLA Y EL AROMA
PASA ALGUN CORTEJO NUPCIAL?

CUAJAN LAS SOMBRAS DE LA NOCHE
TRAS DE LAS NIEBLAS DE LA TARDE
SE OYE RODAR UN COCHE.....
LADRA UN PERRO
EL SILENCIO COBARDE
¡ATE UN ECO A LOS PASOS DE UN ENTIERRO

TRISTE LUNA MENGUADA
QUE ABRE ENTRE LOS GIRONES DE LA NIEBLA
SU FLOR DE AZULRE PUEBLA
DE PARADOJAS EL HUERTO
I UN INFANTIL PAVOR AGOBIA
¡A VER TANTOS VIEJOS DE NOVA
I TANTOS CAJONES DE MUERTO.....

Nocturno Alterno

Neoyorquina noche dorada
Frios muros de cal moruna
Rector's champaña fox-trot
Casas mudas y fuertes rejas
Y volviendo la mirada
Sobre las silenciosas tejas
El alma petrificada
Los gatos blancos de la luna
Como la mujer de Loth

Y sin embargo
es una
misma
en New York
y en Bogotá

LA LUNA ..!

Madrigales

Ideográficos

Tu primera
mirada
tu primera
mirada de pasión

Aun la siento clavada
como un puñal dentro del corazón ..

“EL PUÑAL”

Siento al mirar tu es car pin
que me sangra el co ra zón
a con en un trágico
carnita

“TALON ROUGE”

Figura 3

No es el propósito de este artículo dar la respuesta definitiva a la supuesta influencia del poeta francés en la poesía de Tablada por eso no estudiamos el caso a fondo. Pero es muy intrigante saber de una curiosa relación entre Apollinaire y México, que arroja luz sobre la difusión de su poesía en este país. Según los datos aportados por José Miguel OVIEDO (2004 : 65) el primer caligrama publicado por Apollinaire en su revista *Les Soirées de Paris* en junio de 1914 se titula *Lettre-Océan*, éste imita una tarjeta mexicana y contiene algunas palabras en castellano. A partir de este dato nacen otras especulaciones, una al revés, ¿en qué se inspiraba Apollinaire? Es sabido que tenía algún conocimiento del español y de la antigua cultura mesoamericana lo que nos hace pensar que pudiera inspirarse en los jeroglíficos y formas ideográficas prehispánicas, entonces otra vez llegamos a los antecedentes, a las inspiraciones propias de ambos poetas.

Terminando nuestro discurso en el marco temático « Literatura y Arte » con el que hemos presentado la poesía visual de José Juan Tablada, poeta desconocido en los ámbitos literarios polacos, tenemos que subrayar la grandeza de este « talento múltiple », denominación con la que fichamos a Tablada en la fila de los más célebres poetas del siglo XX por su imaginación, su ingenio, por crear pequeños mundos que avivan nuestros sentidos con temas bien conocidos pero que introducen un nuevo concepto del objeto llamado poema, poema visual, tipográfico, caligramático. Por este motivo no es de mucha exageración llamarle un poeta imaginista que dio total libertad a la imagen y la presentó en las letras hispanoamericanas de una manera que antes no existía y, que construyó fundamentos para la poesía contemporánea.

Bibliografía

- BORREGO, Castro, 1995 : « Ut pictura poesis en la modernidad. Del romanticismo al surrealismo ». En : MOLINUEVO, J.L., ed. : *Arte y escritura*. Salamanca, Universidad : 61—92.
- DOHO, 1993 : *Sanzoshi*. Tokio, Iwanamishoten.
- ESPINOZA, César Horacio : « Las bienales de la poesía visual y experimental en México », disponible en la versión electrónica <http://www.altamiracave.com/historia.htm>.
- MARKIEWICZ, Henryk, 2000 : « Ut pictura poesis: historia del topos y del problema ». En : *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros : 51—86.
- MONEGAL, Antonio, 2000 : « Diálogo y comparación entre las artes ». En : *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros : 9—21.
- MONTERDE, Francisco, 1971 : « José Juan Tablada ». *Revista de la Semana*, 25 de abril.
- OVIEDO, José Miguel, 2004 : *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid, Alianza Editorial.

PULIDO TIRADO Genara, 2001 : « A modo de introducción : Las relaciones entre literatura y arte, la constante y el reto ». En : PULIDO TIRADO, Genara, ed. : *Literatura y arte*. Jaén, Universidad de Jaén : 7—19.

SEIKO Ota: « José Juan Tablada. La influencia del haikú japonés en *Un día...* », disponible en la versión electrónica <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/16-1/ota.pdf>.

SŁAWIŃSKI, Janusz, red., 2005 : *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Ossolineum.

TABLADA, José Juan, 1913 : « El Japón habla de México ». *Revista de Revistas*, 16 de marzo.

TABLADA, José Juan, 1971 : *Obras completas. Poesía*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

MAGDALENA WANDZIOCH

Université de Silésie

Pour une théorie littéraire illustrée

ABSTRACT: The artists and the theorists have always been fascinated by and driven to discover the relationship between arts, like painting and literature. What may come out as a surprise for those who love books, as for those who admire painting, is the illustrated theory of literature by Roger Caillois, whose background is not in literature or in painting, but in sociology. His work entitled *Au coeur du fantastique* published by Gallimard in 1965 and illustrated with famous paintings as well as less known ones has brought together literary criticism and painting by focusing on the theory of the genre of fantastique in literature and in painting, pointing at the similarities rather than differences.

However from the 18th century, literature has been considered to have straight connection with time, what means being subject to *chronosyntaxe* (time syntax) while painting has been linked to space what signifies being subject to *toposyntaxe* (space syntax). The Caillois's theory allows the public to guess what lies in the profundity of fantastique, intangible but identified in art.

KEY WORDS: Fantastique, literature, painting, Roger Caillois.

Il relève du truisme de dire que l'idée de parenté des arts préoccupe depuis toujours des artistes. La fameuse formule d'Horace *ut pictura poesis* a déjà mis en évidence les affinités qui existaient entre la poésie considérée comme une peinture douée de parole et la peinture traitée comme une poésie muette. Plus près de nous, Baudelaire recherchait les correspondances entre les sons, les parfums et les couleurs et sa critique picturale (les *Salons*) est devenue bien célèbre.

Les liens étroits entre l'écriture et la peinture n'étonnent guère car beaucoup d'écrivains s'adonnent à ces deux arts ; nombreux sont ceux qui n'utilisant pas eux-mêmes la palette, trouvent pourtant l'inspiration littéraire dans les toiles des peintres célèbres. On rencontre également des auteurs, de vrais créateurs de livres d'artistes, qui ont illustré eux-mêmes leurs ouvrages. Tel est par exemple le cas d'Antoine de Saint-Exupéry qui,

dessinant lui-même le portrait du Petit Prince, a fait de son héros éponyme une figure emblématique.

Il y a eu également des peintres qui se sont servis à la fois du pinceau et de la plume — il suffit d'évoquer le nom de Gustave Doré et sa fameuse *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie* qui peut être considérée comme un prototype de la bande dessinée.

Ce qui peut surprendre tout de même aussi bien les amateurs des livres que les admirateurs des tableaux c'est une théorie littéraire illustrée.

C'est Roger Caillois, sociologue de formation, qui, n'étant ni peintre ni écrivain, a toutefois créé et présenté sa propre théorie du genre fantastique dans sa célèbre étude intitulée *Au coeur du fantastique*, éditée par Gallimard, en 1965, et illustrée par des tableaux de peintres, non seulement généralement reconnus, mais plus encore ceux des peintres qui restent dans l'ombre des maîtres. Quoique l'ouvrage de Roger Caillois ne soit pas le seul qui aborde le problème de l'art fantastique — il suffit de mentionner les travaux de Louis Vax, de Marcel Brion ou de Gustav René Hocke — il est l'unique dans son genre car il constitue une théorie exemplifiée du fantastique non seulement pictural mais aussi littéraire.

Cet ouvrage, à la fois album de peinture et étude scientifique sur le genre pictural, mérite, à notre sens, une attention tout à fait particulière. Son originalité consiste en cela que dans une étude consacrée à la peinture se lit en filigrane une théorie littéraire, thématique et sémantique à la fois. Il est évident qu'on ne peut pas parler d'équivalence entre les deux domaines artistiques malgré leur registre commun, mais le grand mérite de Roger Caillois est de mettre en relief la confluence de ces deux types de création artistique. L'auteur confirmera d'ailleurs sa théorie du genre littéraire dans un essai intitulé *De la féerie à la science-fiction*.

Nous avons tout de même l'impression que la critique de Roger Caillois de la peinture est plus littéraire que technique car insistant sur l'impression produite par les images elle privilégie leur aspect psychologique. Qui plus est, les descriptions littéraires des tableaux ne sont rien d'autre que l'*ekphrasis* qui efface en quelque sorte l'effet de l'instantanéité que chaque image est censée produire.

Quoique la réaction du spectateur devant une toile peinte et les objets picturaux qu'elle représente ne soit pas la même que celle du lecteur face à un texte littéraire et les objets textuels dont il parle (l'image visuelle montre alors que l'image littéraire suggère), la tentative de délimiter la notion de fantastique s'avère valable pour les deux arts. Que le fantastique soit lié à la représentation ou à la narration, c'est toujours l'angoisse qui s'avère être son ressort essentiel.

N'oublions pas que la mémorable définition du fantastique, classique déjà, qu'on trouve dans *Encyclopaedia Universalis*, selon laquelle le fantas-

tique est « rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale à l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux » (CAILLOIS, R., 1965 : 161), est empruntée à l'ouvrage qui nous préoccupe, *Au coeur du fantastique*. Il convient également de souligner que c'est une proposition acceptable pour tous les critiques indépendamment du plan sur lequel ils situent ce phénomène et des méthodes qu'ils appliquent à leur analyse.

Par suite de cette conception adoptée au préalable, sans contester le caractère fantastique de certaines peintures, Caillois exclut de son domaine de recherche quelques toiles très connues, dont celles de Jérôme Bosch. À son avis le peintre flamand, en composant ses tableaux, a introduit des éléments insolites d'une manière trop conséquente et méthodique pour provoquer l'angoisse ou la surprise. Dans l'univers de Jérôme Bosch, complètement inversé et disloqué, il n'y a pas de place pour le fantastique car il n'y a pas de cassure de l'ordre établi ni d'infraction inconcevable des règles admises.

Il nous semble qu'on trouverait le pendant à cette tendance de présenter le monde à caractère convenu et artificiel non dans le fantastique mais dans le genre avoisinant, la féerie, où tout est possible et où, partant, il n'y a pas de rupture ni de déchirure soudaine dans l'expérience vécue du quotidien car, comme ne cesse de le répéter R. CAILLOIS lui-même, « lorsque tout à tout moment peut arriver, rien n'est surprenant et aucun miracle ne saurait étonner » (1965 : 96).

Notons, en passant, que dans son étude *L'art et la littérature fantastiques*, Louis Vax, cite Bosch en premier lieu comme peintre par excellence fantastique. Selon ce critique ses tableaux se découpent en plusieurs tableautins où chaque scène paraît ignorer les autres et le fantastique naît justement de ce disparate.

Il en est de même avec quelques tableaux de Giuseppe Arcimboldo où s'unissent des éléments disparates et apparentés à la fois. Ses célèbres portraits du bibliothécaire et du jardinier qui sont respectivement un amas des livres et un assemblage de fruits, de légumes et de fleurs constituent, d'après L. Vax, un exemple de la peinture fantastique tandis que aux dires de Roger Caillois ils ne sont qu'un procédé ornemental.

Roger Caillois nomme cependant ce genre de création artistique, embrassant à la fois la peinture et la littérature, « le fantastique de parti pris », volontaire et forcé. À notre avis cette conception du fantastique pictural s'adapte parfaitement aux textes littéraires qui désamorcent la tension propre au fantastique et suppriment l'angoisse par l'explication finale de faits insolites ou par l'introduction d'un élément humoristique. C'est le cas du roman gothique du XVIII^e siècle et des contes insolites au XX^e.

Le récit fantastique canonique présente des phénomènes exceptionnels ou inexplicables, étrangers au monde réel tel que nous le comprenons ou l'expliquons. Les événements décrits sont en contradiction avec les lois connues, déterminées qui régissent le monde extérieur et objectif. Aux dires de R. CAILLOIS n'est fantastique que ce qui apparaît comme « scandale inadmissible pour l'expérience ou pour la raison », ce qui crée « l'impression d'étrangeté irréductible » (1965 : 30).

Le critique démontre comment les deux formes artistiques : la peinture et la littérature utilisant des moyens d'expression et des techniques forcément différents sont proches par leur objectif commun et les voies qui permettent de l'atteindre.

« Qu'importe que les mots prennent la place des signes, les emblèmes celles des devises. Le répertoire des formes se substitue au dictionnaire, les effigies aux désignations, les contours aux syllabes, les couleurs aux sons. [...] l'artiste ou le poète souhaitent rendre perceptible avec des formes ou avec des mots la trop fine substance qui échappe au dessein ou au vocabulaire » (CAILLOIS, R., 1965 : 176).

De ce point de vue, il n'y a pas de différence foncière entre une image verbale et une image visuelle, bien au contraire, il y a une parenté évidente entre l'art fantastique et la littérature. On le voit par exemple dans le procédé de composition dit *collage* consistant en l'introduction dans une oeuvre d'éléments hétérogènes, créateurs d'effets inattendus et parfois équivoques, caractéristiques de la peinture et de la littérature.

À notre sens, ce sont pourtant des tableaux qui se prêtent aux interprétations littéraires, il suffit de rappeler les fameux comptes rendus des Salons de peinture rédigés par Diderot dans lesquels il a analysé la signification morale des tableaux présentés.

L'explication picturale des textes littéraires est néanmoins plus rarement possible bien que Roger CAILLOIS prétende que la peinture qui « se voue délibérément au fantastique est nécessairement une peinture discursive ou, comme on dit, littéraire, en ce sens qu'elle se propose visiblement de narrer quelque chose » (1965 : 176).

La capacité du texte littéraire de créer des images mentales, soit d'une manière directe à l'aide d'une hypotypose plus ou moins détaillée, soit indirectement grâce au recours à une métaphore, est tenue pour un des facteurs décidant de sa littéralité.

Toujours est-il que les deux modes d'expression artistique se servent des images qui constituent « une manière approchée, fictive, métaphorique de s'exprimer » (CAILLOIS, R., 1965 : 172) et qui se caractérisent par l'ambiguïté propre à la présentation d'une réalité évasive qui est celle du fantastique.

Celle-ci peut s'exprimer par une combinaison de formes et de couleurs ou bien par une technique particulière du clair-obscur qui consiste

en une fusion de deux éléments antinomiques. Pour illustrer ce phénomène, Caillois présente quelques paysages anthropomorphes du XVI^e siècle sans expliquer pourtant que le secret de leur emprise sur le spectateur réside moins dans le choix des éléments propices que dans la technique de leur présentation.

L'ambivalence littéraire, beaucoup plus complexe et inhérente au récit fantastique, fait apparaître l'impossibilité du choix entre deux interprétations contradictoires : rationnelle et irrationnelle. C'est pourquoi le récit fantastique s'achève, conformément au code générique, dans la suspension de l'information narrative, ce qui est un des effets éprouvés du genre.

L'ambiguïté peut prendre des formes différentes : elle peut se situer au niveau du titre dont la forme interrogative révèle le refus de toute assertion définitive, ce sont surtout des titres des nouvelles de Maupassant *Lui ?*, *Un fou ?*, *Qui sait ?* qui expriment l'incertitude, principe régissant le fantastique.

L'ambivalence de la parole est parfois signalée à l'attention du lecteur par l'emploi de l'oxymoron. Cette figure de style en tant qu'association des termes incompatibles fait penser au fantastique qui, lui aussi, veut allier le réel et le surnaturel, donc des données jugées inconciliables.

Le doute se situe également au niveau des objets tout à fait anodins et familiers qui tout d'un coup apparaissent d'une manière bizarre et dont la présence objective, quoique inexplicable, atteste que le phénomène insolite a eu lieu.

Bien que l'image picturale et littéraire soient différentes, car dans le premier cas le message est constitué par des formes simultanées et dans le deuxième par des phrases successives, leur réception et leur compréhension intégrale nécessitent un code commun pour le peintre ou l'écrivain, et respectivement pour le spectateur ou le lecteur. Une oeuvre fantastique en appelle au potentiel créateur de l'artiste et à l'imaginaire de celui à qui elle s'adresse.

La peinture fantastique impose, selon Roger Caillois, quatre possibilités de la transmission du message qui, à notre avis, correspondent parfaitement aux situations présentées dans le récit fantastique.

Le premier moyen, le plus général, est de transmettre un message clair à la fois pour l'émetteur et le destinataire. Le critique évoque à ce propos les tableaux tels que *Le sacre de Napoléon* de J.-L. David ou bien *La Cène* de Léonard de Vinci sans pourtant les reproduire dans son ouvrage. On voit bien qu'il suppose un récepteur cultivé, connaissant à la fois les toiles évoquées et le contexte culturel dont elles sont le produit.

Il y a pourtant des tableaux qui, tout en entrant dans cette catégorie du code culturel partagé, dégagent une impression de malaise ou de désarroi comme, par exemple, le tableau *La descente à la cave* de Félix

Chrestien (CAILLOIS, R., 1965 : 35) où, d'après le critique, on sent la mort à l'arrière-plan.

Caillois parle alors du fantastique latent, insidieux et insaisissable qui émane d'une scène banale. Ce genre de fantastique est celui qui, à son avis, s'avère le plus durable.

On pourrait trouver, sans grande difficulté, des images littéraires semblables. Il suffit d'évoquer la nouvelle de Guy de Maupassant *Le tic* où la description d'un paysage d'Auvergne avec ses volcans apparemment éteints ne fait aucune impression ni sur le narrateur ni sur le lecteur au début du récit, mais change de nature après l'évocation de l'histoire insolite d'une jeune fille, selon toute apparence, morte.

La frayeur soudaine du narrateur rappelle que la nature n'est qu'endormie et qu'à tout moment elle peut faire irruption dans cette région tranquille, que les sources bouillantes de lave, tout comme la jeune fille prématurément ensevelie et revenue comme fantôme, peuvent réapparaître et devenir menaçantes. Le décor dans le récit maupassantien ne constitue donc pas une simple toile de fond, mais il contribue à la création de l'effet angoissant. Ainsi devient-il un des éléments de l'intrigue.

On voit ici d'une part la proximité et de l'autre une différence entre l'art pictural et le discours littéraire, en d'autres termes, entre les images et les mots.

L'auteur d'une image fantastique propose à celui qui la regarde une vision complète de la scène présentée. Celle-ci est projetée aux yeux du spectateur et lui fournit en un instant et simultanément tous les renseignements sur le lieu, le personnage et les objets qui l'entourent. Étant une vraie toile de fond sur laquelle se détache le sujet, elle n'a besoin d'aucun discours spécial complémentaire. L'impression première d'habitude ne change pas, l'effet esthétique produit une fois n'est pas susceptible d'être modifié.

Il en va autrement dans le cas du texte littéraire qu'on découvre progressivement et qui, fort souvent, invite le lecteur à la relecture. La reprise du récit fantastique s'avère particulièrement révélatrice car le nouvel acte de lecture, où à l'intérêt émotif se substitue un intérêt intellectuel, offre des impressions tout à fait différentes.

Depuis la publication, en 1766, de l'étude célèbre de Lessing, *Laocoon*, il est convenu de considérer la littérature et la musique comme arts relevant du temps et la peinture et la sculpture comme ceux liées à l'espace. Par conséquent la peinture, donnant au spectateur une vision globale de ce qu'elle présente, s'appuie sur la simultanéité excluant la gradation du mystère et par là même la montée de l'angoisse.

L'ouvrage littéraire, dont la perception est inévitablement fragmentaire, recourt à la succession inhérente, à l'enchaînement textuel. Il ne

faut pas pourtant oublier qu'une image littéraire n'est jamais qu'une image verbale. Aussi doit-elle non seulement échapper aux insuffisances du langage humain mais encore résoudre le problème de la chronologie de l'écriture et de son déroulement linéaire incontournable.

Dans un récit fantastique l'irruption redoutable du surnaturel implique des procédures codées. Pour que le passage du réel le mieux attesté au surnaturel le plus inconcevable soit imperceptible pour le lecteur, l'auteur doit introduire, dans le récit situé au niveau réaliste, certains détails ingénieusement disposés dont la convergence et la répartition permettent au protagoniste de l'aventure fantastique le passage du réel tangible à l'extraordinaire abstrus. Néanmoins il ne suffit pas que ces détails soient introduits, il faut qu'ils ne soient pas immédiatement relevés. C'est pourquoi dans le texte littéraire, soumis à une chronosyntaxe, peut se déployer le procédé d'insolitation dont parle M. GUIOMAR :

« Un univers réel dont nous gardons pourtant conscience disparaît, il conserve sa structure mais change de signification, êtres et choses ne sont pas métamorphosés, mais l'interprétation que nous en donnons est métamorphosante » (1957 : 120).

L'image qui obéit à une toposyntaxe n'offre pas les mêmes possibilités car la prise de connaissance d'un tableau est totale et immédiate, même si certains détails passent tout d'abord inaperçus.

La seconde éventualité qui se présente à celui qui regarde une peinture est, de l'avis de R. CAILLOIS, l'incompréhension du message, pourtant clair pour l'émetteur, par le récepteur (1965 : 36). Ainsi, par exemple, les tableaux cités précédemment (*Le sacre de Napoléon* et *La Cène*) pourraient rester inaccessibles, puisque totalement inintelligibles, pour ceux qui ne connaissent pas la culture européenne.

Une telle occurrence peut survenir, quoique rarement, dans la réception du fantastique littéraire, lui aussi étant lié à l'aire culturelle où vivent son créateur et la personne à qui s'adresse le message.

C'est ainsi que par exemple la périphrase « l'heure des fantômes » peut être inintelligible pour ceux qui ne connaissent pas le code culturel selon lequel c'est minuit qui déclenche des apparitions surnaturelles. On peut observer encore mieux ce phénomène dans le féerique, genre apparenté, où le champ fictif de référence, c'est-à-dire l'hypothèse de l'existence d'un monde extratextuel, est étroitement lié à l'anthropologie culturelle dont il est tributaire. De la même façon, dans notre tradition, le dragon, animal fabuleux, est dangereux et maléfique, tandis que la culture chinoise le perçoit comme un être bienveillant et sympathique.

La troisième possibilité, restreinte d'après Roger Caillois, admet que le message est obscur pour l'auteur, mais susceptible d'être déchiffré par un spectateur averti. Le critique précise qu'une telle situation ne concerne

que les toiles créées dans un état d'hypnose, de demi-conscience qui reproduisent des visions hallucinatoires. Ce sont donc des psychologues et des médecins qui décèlent une signification qui échappe aux peintres et aux dessinateurs.

Cette contingence rapportée à la littérature apparaît surtout dans les travaux de S. Freud qui, en interprétant les récits d'E.T.A. Hoffmann, a trouvé une formule célèbre *l'inquiétante étrangeté* pour désigner l'impression produite par des phénomènes angoissants.

Nous avons l'impression que la circonstance rappelée par Roger Caillois se retrouve dans les récits fantastiques où elle est un des procédés littéraires. Il en est ainsi dans la nouvelle de Th. Gautier *La cafetière* où le protagoniste, le jeune peintre Théodore, en visite chez un ami, ne peut trouver le sommeil et est témoin de phénomènes étranges : les personnages de la tapisserie et des portraits ornant la chambre sont mystérieusement animés d'une existence surnaturelle, une cafetière descend de la table. Tous commencent à danser, même une jeune femme invitée par le peintre. À l'aube, en partant, elle tombe et le narrateur effrayé raconte qu'il n'a trouvé qu'une cafetière brisée en plusieurs morceaux. Le lendemain, de retour à la réalité diurne, le narrateur dessine machinalement l'étrange cafetière. Elle ressemble à la soeur de son hôte, morte deux ans auparavant, « d'une fluxion de poitrine à la suite d'un bal » (GAUTIER, T., 1993 : 20).

Le quatrième cas prévoit un message obscur à la fois pour l'émetteur et pour le destinataire. Selon Caillois, c'est le cas des illustrations d'Apocalypse qu'il appelle des images infinies ou nulles car au sens fort du mot elles ne veulent rien dire ou plutôt veulent ne rien dire.

Nous avons pourtant l'impression qu'un tel procédé n'est pas envisageable dans la littérature fantastique qui, contrairement à la peinture relevant de ce genre, ne peut pas se libérer des servitudes de l'imitation du réel, sous peine de changer de registre. Le message littéraire impose toujours un pacte de lecture, voire une entente tacite entre l'auteur et le lecteur, qui dans le genre en question, revêt une forme particulière. L'écriture fantastique et sa lecture étant étroitement liées et se déterminant réciproquement, on pourrait même dire que le lecteur avec son *horizon d'attente* et son appréhension (prise au double sens du mot, compréhension et crainte) suggère à l'écrivain certaines stratégies scripturales tout autant que le récit fantastique crée son lecteur.

C'est ainsi que par exemple le réel sert de cadre au phénomène surnaturel. C'est pourquoi dans chaque nouvelle on trouve de nombreuses indications sur le moment et le lieu, tout comme des allusions à des faits réels du moment. On a même l'impression que la proclamation de vérité est d'autant plus forte que l'histoire est moins croyable puisque le récit doit rendre crédible surtout ce qui est invraisemblable.

L'écrivain motivé par la volonté de susciter le sentiment d'inquiétante étrangeté et d'angoisse du lisant, d'habitude incrédule, pour écrire un récit convaincant, doit se concentrer sur l'effet-réel. Ce jeu avec le lecteur résulte avant tout d'une contrainte à laquelle est soumise toute histoire fantastique — l'auteur affecte d'être convaincu de la vérité des événements présentés pour que le lecteur feigne d'être persuadé de leur plausibilité.

Toujours est-il que les deux formes de l'expression artistique la peinture et la littérature fantastiques doivent, pour créer un effet particulier et percutant, prendre appui sur un même substrat psychologique, à savoir la peur du lisant et du regardant. Il va sans dire que l'effet d'épouvante ne sera pas efficace si le spectacle ou la lecture ne sont acceptés d'emblée comme une activité ludique.

Comme l'écrit Roger CAILLOIS, dans l'ouvrage qui constitue l'objet de nos considérations, les deux arts inventent « un univers, celui des confuses aspirations de l'âme, de ses convoitises, de ses déceptions, qu'une irréductible obscurité préserve du danger d'être résorbé. Les mots ni les images ne peuvent cerner exactement ces réalités intérieures qui n'ont ni forme ni stabilité, qui défient la description et le dessein » (1965 : 171).

Toutefois, grâce à l'étude de Roger Caillois et conformément à la promesse donnée par le titre de son ouvrage, le lecteur pénètre au cœur du fantastique, dans un monde insaisissable et pourtant retrouvable dans l'art.

Bibliographie

CAILLOIS, Roger, 1965 : *Au cœur du fantastique*. Paris, Gallimard.

GUIOMAR, Michel, 1957 : « L'insolite ». *Revue d'Esthétique* [publiée sous la direction d'Etienne

SOURIAU et Raymond BAYER, Paris, PUF], Vol. 10.

GAUTIER, Théophile, 1993 : *Récits fantastiques*. Paris, Booking International.

EDUARDO E. PARILLA SOTOMAYOR

Tec de Monterrey, Campus Monterrey

Multiperspectividad y montaje: territorio común del cine y la novela

ABSTRACT: Tracing the origins of cinematic devices of literature in the so call perceptual revolution of 1905—1915 by Donald M. Lowe, as well as in Avant Garde movements, the author of this article explores film making techniques in the work of some contemporary Spanish American novelists. Along with stream of consciousness technique and its cinematic devices examined by Robert Humphrey, the author highlights semantic, syntactic or pragmatic montage as the basic technique for cinematic effects in literature.

KEY WORDS: Spanish American novelists, cinematic effects, montage.

En el libro *History of bourgeois perception* Donald M. LOWE (1982) propone una teoría fascinante: entre los años 1905—1915 se produjo una revolución perceptual en la cultura occidental, sólo comparable al descubrimiento de la perspectiva en la pintura del Renacimiento. Vale reconocer que esos años fueron también de efervescencia en cuanto a la revolución de las artes que marcó el surgimiento de las estéticas vanguardistas. La multiperspectividad que Lowe atribuye a la nueva percepción, cabe inferir, constituye precisamente un rasgo esencial de las vanguardias. No otra cosa ha sido la técnica del *collage* que a partir del cubismo de Braque y Picasso fue ganando terreno en las artes plásticas. Sin embargo, el arte multiperspectivista por excelencia, tanto en su concepción como en su elaboración, aparece encarnado en el cine.

Son muchos los ejemplos que pueden traerse a colación al momento de dilucidar la concepción multiperspectivista que fulgura en las artes del siglo XX y que a nuestro juicio indican una tendencia sostenida. El replanteamiento de un nuevo teatro sobre las bases formales del teatro clásico por dramaturgos como Artaud, Brecht y Grotowski, técnicas como el ca-

ligrama, el collage y la escritura automática, así como la puesta en juego de estructuras formales abiertas en la novela de autores como James Joyce, John Dos Passos y William Faulkner son, en este sentido, elocuentes. Sin embargo, más que coincidencias habría que pensar en concurrencias o, por decirlo con André Breton, en vasos comunicantes.

Esto mismo es lo que sucede con los continuos entrecruzamientos que se advierten desde muy temprano en el siglo XX entre el cine y la novela. Así como el marxismo y el psicoanálisis, o como el pensamiento de estirpe existencialista, la novela del siglo XX no puede resistirse tampoco al influjo del cine. Su contagio llega a ser tan acentuado que a través de él se alcanza la liberación de la estructura lineal, deductiva, en la cronología de los sucesos relatados, restituyéndole a la realidad ficcionada una dimensión multifacética y aleatoria en la que prima la relatividad espacial, temporal e ideológica. El mundo se torna discontinuo en su universalidad.

La concurrencia de la técnica y la estructura móvil del cine en la novela tiene tal vez su más lúcido planteamiento en el libro *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (1954) de Robert HUMPHREY. La palabra clave: montaje. Pero Humphrey, en su cometido de explicar la corriente de conciencia y sus formas va más allá e identifica lo que él llama recursos cinemáticos con la terminología de la cinematografía. Para representar mejor los procesos mentales de los personajes, Humphrey ejemplifica en diversas novelas de Joyce, Faulkner, Virginia Woolf y otros narradores técnicas como:

- 1) montaje temporal y espacial,
- 2) visión múltiple,
- 3) tempo lento,
- 4) fade out,
- 5) recorte,
- 6) close-up,
- 7) visión panorámica,
- 8) retrospectión
- 9) técnica del laberinto.

Una ejemplificación de estas técnicas requeriría de un trabajo minucioso y prolijo. Para no ir más lejos, si queremos tener una idea de la repercusión del cine en la novela baste con algunos pocos ejemplos de la literatura hispanoamericana que proporcionaremos a continuación. En *Pedro Páramo* (1955) de Juan RULFO la magia de la dimensión mítica del texto es posible gracias al montaje espacial y temporal que también es montaje sintáctico y semántico¹. Pero además, el montaje, se alterna en *Pedro Páramo* de dos modos:

¹ Decio PIGNATARI (1986 : 73) distingue entre tres tipos de montajes. En primer lugar,

1) como relación contrastante de escenas, la segunda de las cuales no guarda conexión con la primera, toda vez que encierra un sentido virtual,

2) como relación contrastante de escenas, la segunda de las cuales devela o desarrolla el motivo de un personaje de la primera.

Es en esta segunda relación entretejida por el montaje que se crea un efecto parecido a la disolvencia cinematográfica². Pero además, desde el momento en que el lector se percata de que las voces de los personajes en *Pedro Páramo* son las voces de los muertos, el montaje sintáctico de las escenas fantasmales del pueblo de Comala ejerce un efecto similar al lenguaje en *off*.

En otra novela mexicana como *La feria* (1963) de Juan José ARREOLA, por otra parte, encontramos no sólo los montajes sintáctico y semántico, sino el montaje pragmático. Esta novela está construida como una superposición de voces con escasa intervención de un narrador convencional. Las voces de los personajes de un pueblo de Jalisco, casi todas anónimas, por ser tan vívidas, parecieran escucharse en *off*, contra el telón de fondo de otras situaciones y voces ya leídas. Pero además de esas voces que hacen de esta novela un texto polifónico, en ella además hay textos escritos incluso de la época virreinal, así como escenas relatadas en tercera persona alternadas por textos en primera persona como los fragmentos del diario de un joven enamorado.

Un ejemplo aún mucho más contundente de discurso en *off* podemos encontrarlo en el siguiente pasaje de *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel PUIG³ :

el sintáctico, detectable en el cubismo, en las películas de Eisenstein, la música de Anton Webern y Stockhausen y el manejo de narrativas que se pierden en la narración del propio lenguaje, como sucede con Sterne, Flaubert y Joyce, se fundamenta en un trabajo sobre la parataxis y el paramorfismo. El montaje semántico, por otra parte, que para Pignatari es el *collage* propiamente dicho, se vincula al tema como índice, lo cultivan en la poesía Ezra Pound y el T.S. Eliot de *La tierra baldía*, en el arte, los cubistas, en el cine, una película como *Octubre* de Eisenstein y en la novela, Dostoievski, por la yuxtaposición que hace de registros del periodismo y la novela policial. Esto, por cierto, da pie para que Pignatari establezca una relación intrínseca entre el montaje semántico y la polifonía que Bajtín descubre y analiza en la novela de Dostoievski. El último tipo de montaje que identifica Pignatari es el pragmático o *bricolage*, en el que el principio de contigüidad aparece invadiendo el principio de similaridad. Como ejemplos de éste señala la arquitectura de Gaudi, las composiciones musicales de Satie, una novela como *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert, el arte de Marcel Duchamp y John Cage, así como los *happenings* (PIGNATARI, D., 1986 : 74).

² Es decir, el tipo de efecto obtenido en el cine, que se conoce como disolvencia cruzada o fundido encadenado, el cual se caracteriza por la sobreposición lenta de una imagen por otra, haciendo desaparecer la primera (cf. SANTOVENIA, R., 2002 : 72).

³ Toda la obra de este autor debe verse bajo el signo del cine. No se trata únicamente de que Puig se formara en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, sino que el cine como tema aparece en su obra (e.g. *El beso de la mujer araña*) y de que en buena medida su novela se nutre en las técnicas del cine.

— Mientras que usted hablaba siempre bien, que fue con la única que pensó en casarse... Señor que estás en el cielo, eso tú lo has de escuchar ¿verdad que tú no lo olvidas? “A LA FALDA 40 KILÓMETROS” sin rumbo voy ¿hacia dónde? sin rumbo... — ¡Y qué más decía de mí?...

— *Y, eso que usted era una buena chica, y que en una época se iba a casar con usted... ¿conmigo? así es, conmigo, que solamente a él amé en la vida, “GUÍE DESPACIO, CURVA A 50 METROS”.*

PUIG, M., 2005 : 234

Aquí, a través del monólogo interior directo⁴ conocemos la actividad mental del personaje de Nené tras una conversación con Elsa Di Carlo, la amante de su antiguo novio, Juan Carlos, muerto de tuberculosis. En medio de sus pensamientos, los rótulos de la carretera se aparecen en mayúsculas, mientras que hemos puesto en cursiva las palabras de Elsa Di Carlo expresadas unas páginas antes, las cuales afloran en su corriente de conciencia. Además del monólogo interior directo, los efectos cinemáticos pueden también detectarse en los intercambios de un diálogo:

- ¿Ningún amigo que haya padecido tuberculosis? — amenazó Ibauri.
- No.
- *Anda, Eduardito, besa a tu tiíta linda que nos deja.*
- No — dijo Yoli.
- Es raro mmm — respondió Larrañaga.
- *Bésala en la frente, Eduardito. Pero bien arriba en la frente.*
- Quizá padeció una infección — dedujo Inchausti.
- *Anda, nene. Tu tiíta linda que se va a vivir con Papadiós.*
- Quizá estuvo enfermo y resistió. Se curó por sí mismo sin saberlo. Resistencia del organismo.
- *Tu tiíta que tanto te quería y te compraba bombones. Así, hijo. Ven, te lavaré bien con desinfectante sin que se den cuenta. Pobre Rosaura.*

PUIG, M., 2005 : 221

En *Figuraciones en el mes de marzo* (1972) de Emilio DÍAZ VALCÁRCEL, se construye, gracias al montaje temporal, un discurso directo cinemático. La imagen del protagonista se presenta simultáneamente en dos tiempos: su infancia cuando asistía al funeral de una tía fallecida de tuberculosis

⁴ Humphrey distingue cuatro tipos de formas de la corriente de conciencia: descripción omnisciente, soliloquio, monólogo interior directo y monólogo interior indirecto. El monólogo interior directo es la representación del proceso mental como si fluyera libremente sin la intervención del narrador y sin que se asuma a un oyente. Por esta razón puede ser incoherente o confusa. La mente fluye por libre asociación o espontáneamente. El monólogo interior indirecto, en cambio, nos introduce al pensamiento mental del personaje, pero gracias a la intervención del narrador (HUMPHREY, R., 1962 : 24—33).

(en cursiva) y su situación ya de hombre al sospechar que padece los síntomas de esa misma enfermedad. De esta manera se crea un efecto sugere de intriga, la cual se disipa luego.

Un autor que suele jugar mucho con el montaje es Mario VARGAS LLOSA. En novelas como *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969) y, como técnica principal, en *Historia de Mayta* (1984) suele yuxtaponer diálogos directos distanciados en el tiempo. En esta última novela, el narrador en calidad de investigador, se halla reconstruyendo la biografía de un revolucionario y, entremezcladas con las entrevistas que hace a los personajes que conocieron a Mayta, reaparecen los diálogos de un tiempo concluido, precisamente del tiempo en que ese personaje había participado en un conato de revolución en el poblado de Jauja en el Perú. En estos casos, el montaje espacio-temporal surte un efecto retrospectivo y la superposición de dos planos conversacionales ejerce también un efecto semántico que suele variar. Esta es tan sólo una de las múltiples técnicas del montaje que Vargas Llosa emplea en sus novelas, pues en resumidas cuentas, toda su obra novelística es un continuo proceso de experimentación con los tres tipos de montaje ya señalados.

La pervivencia del montaje y de otras técnicas del cine, al igual que la multiperspectividad en la alternancia de puntos de vista y de géneros intercalados con diversos narradores y diálogos que tan ubicuamente encontramos en la obra de numerosos novelistas hispanoamericanos, sobre todo, a partir de los años cincuenta, es una tentativa por trastocar la concepción lineal que había prevalecido en el realismo. Para estos novelistas la realidad ficcionada no puede ser abordada en una sola dirección, en un solo tiempo o en un solo espacio, a veces tampoco desde una única posición ideológica. Este tipo de representación de lo real se percibe en marcha, en proceso de formación, razón por la que resulta discontinua, aleatoria y contradictoria. La clave subyace en un relativismo epistemológico. El sentido histórico de su cristalización se nutrió en buena medida en la percepción multiperspectivista de la realidad y su puesta en juego, su sofisticación en la novela, sólo fue posible gracias a la irrupción del montaje y sus técnicas auxiliares, cuya más inmediata referencia se encuentra en el cine.

Bibliografía

- ARREOLA, Juan José, 1964 : *La feria*. México, Joaquín Mortiz.
- DÍAZ VALCÁRCEL, Emilio, 1972 : *Figuraciones en el mes de marzo*. Barcelona, Seix Barral Editores.
- HUMPHREY, Robert, 1962 : *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, University of California Press.
- LOWE, M. Donald, 1982 : *History of Bourgeois Perception*. Brighton/Sussex, The University of Chicago Press/The Harvester Press Limited.
- PIGNATARI, Decio, 1986 : « Semiótica del montaje ». En : *Acta poética*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. Núm. 6 : 71—81.
- PUIG, Manuel, 1976 : *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral Editores.
- PUIG, Manuel, 2005 : *Boquitas pintadas*. México, Random House Mondadori.
- RULFO, Juan, 1985 : *Pedro Páramo. Obra completa. Juan Rulfo*. Madrid, Biblioteca Ayacucho : 107—194.
- SANTOVENIA, Rodolfo, 2002 : *Diccionario de cine. Términos artísticos y técnicos*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- VARGAS LLOSA, Mario, 1969 : *Conversación en La Catedral*. Barcelona, Seix Barral Editores.
- VARGAS LLOSA, Mario, 1984 : *Historia de Mayta*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- VARGAS LLOSA, Mario, 1966 : *La casa verde*. Barcelona, Editorial Seix Barral.

ZUZANNA SZATANIK

University of Silesia

Photographic Transgressions in Carol Shields's "Scenes"

ABSTRACT: The general aim of this article is to discuss ways in which an acclaimed Canadian writer, Carol Shields, employs, and simultaneously subverts, photographic metaphors in her short story titled "Scenes." Shields skillfully arranges a series of *scenes* from Frances's — the protagonist's — past into a concise biography. Owing to their affinity to photographs, the *scenes* from Frances's life might be attributed the status of objective and honest representations of reality which function as truthful evidence of *what happened*. Importantly, however, while Shields's story evokes the photographic associations, it simultaneously calls in question their documentary reliability. In other words, Frances's fragmentary biography — shown in (verbally constructed) images or flashes — undermines the concepts of both, a photograph as a documentary inscription of the truth, and language as a fitting medium of describing this truth.

KEY WORDS: Photography, representation, biography, language.

The general aim of this article is to discuss ways in which an acclaimed Canadian writer, Carol Shields, employs, and simultaneously subverts, photographic metaphors in her short story titled "Scenes." It is easy to observe that Shields skillfully arranges a series of *scenes* from her protagonist's (Frances's) past into a concise biography. These *scenes* — apparently insignificant, uncalculated and combined into a narrative in a seemingly accidental manner — "are much too fragmentary to be stories and far too immediate to be memories" (SHIELDS, C., 1990 : 655); indeed, the act of reading Shields's text resembles that of going through a random collection of photographs. It is in the final part of Shields's text that the narrator explains the nature of *scenes* which

[...] seem to bloom out of nothing, out of the thin, uncoloured air of defeats and pleasures. A curtain opens, a light appears, there are voices or music or sometimes a wide transparent stream of silence. Only rarely do they point to anything but themselves. They're useless, attached to nothing, can't be traded in or shaped into instruments to prise open the meaning of the universe.

SHIELDS, C., 1990 : 655

In subsequent paragraphs, the *scenes* are compared to ornaments, to keys that open nothing, and to colorful Easter eggs. On the one hand, the comparisons emphasize the trivial nature of the *scenes*: they are decorative but — like the Easter eggs “with a hole poked in the top and bottom and the contents blown out” (SHIELDS, C., 1990 : 655) — empty; they are insubstantial and linked with reality in a vague, uncanny manner. On the other hand, however, the narrator admits that “they are what a life is made of, one fitting against the next like English paving stones” (SHIELDS, C., 1990 : 655). By means of combining the concepts of light, transparency and emptiness with one of stability and durability (“paving stones”), the narrator avoids unequivocal categorization of *scenes*. Like photographs, they *are* and *are not* the inscriptions of reality; they are subjective (in the sense that they are *pictured* by a third party) but still manage to present a number of facts. Moreover, most obviously, they are what the *story* of Frances's life — the only one there is — is composed of. This fragmentary biography indirectly expresses the “need for a continued assertion of [photographic/biographical] referential power” (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 10) — or insists on “coming to grips with the self in the world” (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 11) — and, simultaneously, unveils this self as (mis)constructed and proliferated by means of photographic and verbal representations.

Traditionally, photography has been perceived as “truer than other representative images” (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 12). Owing to their affinity to photographs, the *scenes* from Frances's life might, therefore, be attributed the status of objective and honest representations of reality which function as truthful evidence of *what happened*. Importantly, however, while Shields's story evokes photographic associations, it simultaneously calls in question documentary reliability. In other words, Frances's fragmentary biography — shown in (verbally constructed) images (or flashes) — undermines the concepts of both, a photograph as a “transparent window onto truth” (BEST, V., 1997 : 174), and language as a fitting medium of describing this truth.

Therefore, my article focuses on how Shields relates to the “problem of referring to the self in language and in image” (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 2), or — more specifically, on how she unveils photography, as well

as language, as dubious tools of narrating the protagonist's experience. The paper starts with a brief introduction to the theory of photography. Next, it proceeds to the analysis of selected *scenes*, focusing first on the notion of the mirror image, then on the juxtaposition of photographic fixedness with movement, and, finally, on language as the system of representation. I assume, following Linda Haverty Rugg, that "it is precisely the absence of real photographs [in Shields's short-story] and the use of the photographic metaphor that lead [one] to question the ideology of photography" (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 7). In Shields's biographical narrative, photography becomes the metaphor for memory and history which is always fragmented, subjective, unreliable and *storied*.

Even though, since the mid-1800s, the seemingly honest nature of photography has been questioned, more recently and most famously in Susan Sontag's *On Photography* and, at least partly, in *Camera Lucida. Reflections on Photography* by Roland Barthes, it still "offers a way of seeing that is deceptively simple, presenting an image so easily recognizable, and so obviously referential that it offers the viewer a relation to the photographed subject that feels like knowledge" (BEST, V., 1997 : 173). What Victoria Best calls the "there-ness" of the photograph (BEST, V., 1997 : 174) — understood as its fixedness in a specific moment in time and in a characteristic space — creates the illusion of presence and authenticity. The photographed subject appears to be more real and more embodied than the one who has been represented in a painting or described by means of words. According to Linda Hutcheon, "Photographs are said to carry their referent within themselves: there is a necessarily real thing which was once placed before the lens" (HUTCHEON, L., 2002 : 87). Due to this "myth of photographic truth" (STURKEN, M., 2001 : 17) and its relation to corporeality, photography has been linked to the concept of the body; viewed as evidence of the past, it has also been connected with the notion of memory, and — consequently — of history, biography, and autobiography.

However, what interests me most in regard to Shields's short story, is the relationship between photography and the (gendered) body, as well as what I call *photographic incongruity* which stems from the fact that as much as photographs appear to be real, objective, and compatible with the photographed subject, they are, in fact, a site of a curious tension between reality and image, subjectivity and objectivity, presence and absence. As Hutcheon remarks:

Commentators as diverse as Annette Kuhn, Susan Sontag, and Roland Barthes have remarked on photography's ambivalences: it is in no way innocent of cultural formation (or innocent of forming culture) yet it is

in a very real sense technically tied to the real, or at least to the visual and the actual.

HUTCHEON, L., 2002 : 42

Indeed, "the photograph cannot be taken as a simple illustration of what was once there before the lens" (BEST, V., 1997 : 175). For instance, "no matter what social role an image plays, the creation of an image through a camera lens always involves some degree of *subjective* choice" (STURKEN, M., CARTWRIGHT, L., 2001 : 16). As a paradoxical medium, photography is, in Hutcheon's terms, a "perfect postmodern vehicle" (HUTCHEON, L., 2002 : 116) which combines the features of high and popular art and can be read in the context of creativity or technology. Photography also appears to bear resemblance to narrative fiction because, as Annette Kuhn has it, they both "constitute a highly coded discourse" (Quoted in: HUTCHEON, L., 2002 : 21), and both simultaneously record and transform reality. As a postmodern device, photography points to "a plurality of selves" (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 13); rather than operates as a representation of a coherent subject ("not only this image but this one, this one, and that one are the [subject of the photograph]" (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 13)).

Even though photographs indicate the presence of the body and prove that the body was *there* — at a particular time, in a particular place — they also inevitably evidence the absence of this body (right now, on the surface of the picture). In photographs, one sees oneself "framed and shot" (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 18); the body is "stilled and silenced, its performance arrested, its dynamic mobility denied" (BEST, V., 1997 : 175). Photography "imprisons, arrests, and falsifies time; [...] it is submission to and an assault upon reality" (HUTCHEON, L., 2002 : 118). Because of the fact that "photography arrests the flow of life and creates memorials to moments, persons, and objects, the medium was from the first associated with death" (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 18). It is the objectification of the photographed body, as well as "the creation of the body as a passive image that cannot resist construction from the viewing subject" (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 16) that have been of interest to numerous feminist critics.

It was Simone de Beauvoir who — founding her argument upon theories of Jean-Paul Sartre — famously identified (generic) Woman as the Other, necessarily and unavoidably objectified by (generic) Man's gaze. Woman's otherness presupposes both her inferiority and visibility: she is (perceived as) her body and "she must pretend to be an object, and a fascinating one" (BEAUVOIR, S., 1952 : 380). Whereas Man gains the status of the "bearer of the look" (MULVEY, L., 1990 : 62), Woman is a body, an image, and an *objet d'art*. She is "the ivory carving or mud replica, an icon or doll, but she is not the sculptor" (GUBAR, S., 1985 : 293). Since in a pho-

tograph the body of the subject is objectified and open to view, “the photograph offers a typically gendered viewing position for a mastering masculine gaze over a passive and silenced feminine image” (BEST, V., 1997 : 175). “It is no coincidence, therefore,” as Annette Kuhn asserts,

[...] that in many highly socially visible (and profitable) forms of photography women dominate the image. Where photography takes women as its subject matter, it also constructs ‘woman’ as a set of meanings which then enter cultural and economic circulation on their own account.

Quoted in: HUTCHEON, L., 2002 : 21—22

The glass coffin in which the perfect, ultimately passive and intact body of Snow White is exhibited for everyone to see, serves, accordingly, as a fitting metaphor of a photographic frame. In her transparent coffin, Snow White (serving as a paragon of docile femininity) is degraded to the position of a beautiful, erotic object, and is, so to speak, not herself.

Taking a photograph of someone has also long been perceived as an act of violation and appropriation — once it is *taken* (and, therefore, once a part of *me* is taken), it ceases to be in the exclusive possession of the photographed. Because of the fact that photographs tend to be perceived as “most intimate expressions of ourselves” (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 4), in many literary works photography is depicted as an art which can be particularly threatening. In Margaret Atwood’s *The Edible Woman*, for instance, Peter, the fiancé of the main protagonist (Marian), is both a keen hunter and a keen photographer and takes equal pleasure in both ways of shooting. When Peter attempts to take a photograph of Marian and aims at her with his camera, the woman feels like an animal facing a barrel: “[...] her body [freezes, goes] rigid. She [can’t] move, she [can’t] even move the muscles of her face as she [stands and stares] into the round glass lens pointing towards her [...]” (ATWOOD, M., 1969 : 242). Even though she tries to convince herself that “it’s just a camera” (ATWOOD, M., 1969 : 242) and, therefore, apparently nothing to fear, she feels terrified at the ominous usurpation (which she barely and accidentally manages to escape). Similarly, the heroine of Michael Faber’s *The Crimson Petal and the White* — a young prostitute named Sugar — fears photographs; this time, however, the menace springs from their permanence:

Whatever violations she routinely submits to in the privacy of her bedroom, they vanish the moment they’re over, half-forgotten with the drying of sweat. But to be chemically fixed in time and passed hand to hand forever: that is a nakedness which can never be clothed again.

FABER, M., 2002 : 40—41

In her short story, Shields avoids such direct references to photography, as well as to the potential dangers photography carries. Instead, she focuses on images which subvert photographic fixedness and relate to movement and transgression. In the subsequent part of my article, I will show how Shields's text transcends the norms of linearity and coherence, and, at the same time, how it problematizes the theory of mimetic representation, both in reference to photography and to language.

Even though Carol Shields's short story brings into question the nature of representations, its fragmented form *mirrors* the constant movement of the protagonist. For instance, the narrative immediately starts with one of the *scenes* and not with the *proper* introduction of its heroine. Instead of proceeding in a linear, chronological manner, the text unexpectedly shifts from the past to the present, in order to end in the past. The fragmented biography corresponds with the concept of fragmented memory, and draws one's attention as much to the *scenes* described as to the gaps between them. Photographs, which the *scenes* resemble, refer to very specific moments in time and fail to portray the continuity of Frances's experience: mostly, as the narrator asserts, they only point to themselves.

Although Shields does not refer to photography straightforwardly, some of the *scenes* presented in her short story contain images which relate to photographic fixedness, its deathly qualities and immobility it imposes upon its subjects. The first of these images is one of the mirror which belonged to Frances's grandmother and, after her death, was handed over to the protagonist. Importantly, the detailed description of the looking-glass — and of Frances's attraction to it — focuses on its wooden frame on which "leaves, vines, flowers and fruit are shallowly carved" (SHIELDS, C., 1990 : 647) and not on what and how it reflects. The carving on the frame "might be described as primitive — and this is exactly why Frances loves it, being drawn to those things that are incomplete or in some way flawed" (SHIELDS, C., 1990 : 647). Mesmerized, Frances spends many an hour in front of the mirror, admiring the imperfections of the frame. Her fascination is mistaken for narcissistic enchantment with her own reflection, and Frances is accused of vanity. As long as she remains a child, however, Frances remains thoroughly indifferent to her own image. Although seeing the mirror for the first time marks a crucial moment in Frances's childhood — "the mirror is the first thing she remembers seeing, *really* seeing, as a child" (SHIELDS, C., 1990 : 647) — her experience is a parody of Lacanian mirror-stage for she is only interested in this part of the looking-glass which does not *mirror* anything. In other words, she is not taken in by misrepresentations; rather, her fascination with the richness, complexity and deformities of the carving, points to her inherent conviction that appearances are deceptive.

The mirror is passed to Frances after her grandmother's death. Frances does not attend the funeral itself but is taken "to the funeral home to bid goodbye to her grandmother's body" (SHIELDS, C., 1990 : 647). Like Snow White, the grandmother is *framed* by the edging of the coffin, "her powdered face pulled tight as though with a drawstring into a sort of grimace" (SHIELDS, C., 1990 : 647—648). It is this artificial stillness of the woman's body that pushes Frances to her first transgression: she touches "her grandmother's lips with the middle finger of her right hand" (SHIELDS, C., 1990 : 648). Even though "the lips [do] not turn to dust" and feel like "the side of a rubber ball," Frances "grows rich with disgust" (SHIELDS, C., 1990 : 648). "Later, she would look at her finger and say to herself, 'This finger has touched dead lips'" (SHIELDS, C., 1990 : 648). Although the powdered surface of her dead grandmother's skin appears to demarcate a clean boundary of the dead body, Frances recognizes the illusory character of the borderline and is repulsed and enthralled with what the surface covers. Frances sees the dead body as grotesque and abject; it is the body which is made up to look like a corporeal whole, but, in fact, it is in the process of decomposing and is open to transformations. Unstable and repugnant, the dead body is also contagious and some of its in-betweenness is transferred onto Frances's finger which from then on is sentenced to violate bodily taboos:

With the same middle finger she later touched the gelatinous top of a goldfish swimming in a little glass bowl at school. She touched the raised mole on the back of her father's white neck. Shuddering, she touched horse turds in the back lane, and she touched her own urine springing on to the grass as she squatted behind the snowball bush by the fence.

SHIELDS, C., 1990 : 648

The bodily transgressions bring Frances back in front of the mirror. This time, she focuses on the glass which, however, instead of forming a smooth surface that faithfully reflects reality, is "beveled all the way round" (SHIELDS, C., 1990 : 648). Frances habitually "[lines] up her round face so that the beveled edge [splits] it precisely in two" and once writes in her diary that "Life is like looking into a beveled mirror" (SHIELDS, C., 1990 : 648). Next day, however, "she [crosses] it out and, peering into the mirror, [sticks] out her tongue and [makes] a face" (SHIELDS, C., 1990 : 648). Clearly, the *scenes* described above point to Frances's awareness of the capricious nature of mirror images: mirrors reflect reality in a highly suspicious manner and bring attention to fragmentation and proliferation of the self. Accordingly, in Frances's view, representations are not to be trusted as *true*; rather, they are to be critically studied, de-composed, deconstructed, played with, and mocked.

The passivity of the grandmother's body, confined to the photographic frame, is juxtaposed with the series of actions performed by Frances. Another *scene* built upon the same contrast mentions the protagonist's neighbor, Louise Shaw, who has been asleep for ten years. When Louise's mother tells Frances how lively the girl used to be before she fell into coma — "forever running or skipping rope or throwing a ball up against the side of the garage" — Frances feels obligated to the woman and "whenever she [sees Mrs. Shaw] she [makes] her body speed up and whirl on grass or do cartwheels" (SHIELDS, C., 1990 : 651). The physical activity evolves into Frances's fondness of basketball — in time, "she [becomes] obsessed with doing free throws" (SHIELDS, C., 1990 : 652). Importantly, by means of becoming "the queen of free throws," Frances takes over the boys' realm of "the back lane" — the space "between board fences, garbage cans, garage doors and stands of tough weeds" (SHIELDS, C., 1990 : 652). The back lane is where Frances learns to swear and to kiss boys, and where her body becomes "newly nimble and strong" (SHIELDS, C., 1990 : 652). It is also where she experiences her first private victory (one morning "she [throws] twenty-seven perfect free throws before missing" (SHIELDS, C., 1990 : 651)) thanks to which she "[knows] for the first time the incalculable reward of self-possession" (SHIELDS, C., 1990 : 652). What becomes evident in these *scenes* is that by means of her constant movement Frances transcends the *frame* established as appropriate for the feminine body. In other words, she identifies herself through her actions, rather than is gazed at by others, contemplated, and judged on the basis of her looks.

Other *scenes* related to transgression spring from an important process through which Frances attempts to characterize her relationship with herself and the world. It is learning to read, which for Frances is "like falling into a mystery deeper than the mystery of airwaves or the halo around the head of the baby Jesus" (SHIELDS, C., 1990 : 650). Frances finds language to be a problematic structure:

Deliberately she [makes] herself stumble and falter over the words in her first books, trying to hold back the rush of revelation. She [sees] other children being matter-of-fact and methodical, puzzling over vowels and consonants and sounding out words as though they were dimes and nickels that had to be extracted from the slot of a bank. She [feels] suffused with light and often [skips] or [hops] or [runs] wildly to keep herself from flying apart. Her delirium, her failure to ingest books calmly, [makes] her suspect there [is] something wrong with her or else with the world [...].

SHIELDS, C., 1990 : 650

What seems to make Frances uneasy about reading is the discontinuity between the word and the “revelation” of understanding its meaning. Whereas other children do not see the discrepancy, Frances grows feverish over the words which represent but never touch the real world. Frances’s recognition of the fact that language is artificial and that it forms the slippery ground upon which she stumbles and falters, poses a threat of “flying apart” — or of the de-construction — of her self.

Moreover, her distrust in language translates into Frances’s skepticism towards the school librarian — Miss Mayes — and the woman’s claim that “a good book will never let you down” (SHIELDS, C., 1990 : 650). Frances remains indifferent to Miss Mayes’ account of the apparent wonders books can engender (“Books could take you on magic journeys; books could teach you where the rain came from or how things used to be in the olden days. A person who truly loved books need never feel alone” (SHIELDS, C., 1990 : 650—651)). However, she is thoroughly thrilled with the list of shameful things people do to books, and particularly with one of the enumerated mischiefs: a strip of bacon was once “wrongly, criminally inserted between fresh clean pages” (SHIELDS, C., 1990 : 651). As Frances experiences reading in terms of (semi-religious) revelation, the strip of bacon, by means of which the crime against books is accomplished, becomes “a porky abomination [whose] ends [...] flop out obscenely” (SHIELDS, C., 1990 : 651). However, the girl finds the way in which the sin was committed absolutely thrilling:

Someone, someone who lived in the same school district, had had the audacity, the imagination, to mark the pages of a book with a strip of bacon. The existence of this person and his outrageous act penetrated the fever that had come over her since she’d learned to read, and she began to look around again and see what the world had to offer.

SHIELDS, C., 1990 : 651

Frances is *cured* by this creative transgression against language as a system of representation; the fact that you can sabotage the seemingly sacred laws guarding the process of reading brings her enormous relief. Consequently, when Frances herself starts working in the university library (while, at the same time, she studies languages), she invents her own rebellious prank that she — together with a friend named Ursula — starts every day with. Namely, before anyone else comes in, the two girls “[gallop] at top speed through the reference room, the periodical room, the reading room, up and down the rows of stacks, filling that stilled air with what could only be called primal screams” (SHIELDS, C., 1990 : 653). The “exquisite pleasure” of the run escapes rationalization: Frances “[is]

in rebellion against nothing she [knows] of" (SHIELDS, C., 1990 : 653). The *scene* again juxtaposes stillness (of books and air) with the energy of movement and, most importantly, the kind of organic expression that precedes language. The "primal screams" mark Frances's momentary return to a pre-linguistic sphere in which — indeed — one *knows* of nothing.

As Shields's text can be seen as a series of photographs converted into text, the short story appears to form the space in which the apparent borders between photography and fiction disappear. The selected *scenes* I discussed above, point to both photographic images and language as "constructions, manipulable and manipulative, masquerading as fact" (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 1). The biographical subject — Frances — is de-centered, multiple and "divided against [herself] in the act of observing [reading the world] and being [in the world]" (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 2). Simultaneously, however, the use of the photographic metaphor — the metaphor for history and memory (no matter how unreliable and fragmented) — points to the pursuit of "the presence of an integrated, authorial self, located in a body, a place, and a time" (HAVERTY RUGG, L., 1997 : 2). Even though the pursuit takes place within photographic/verbal structures, Frances only comes in touch with *herself* through transcending these structures, in numerous acts of transgression.

Bibliography

- ATWOOD, Margaret, 1969 : *The Edible Woman*. Toronto, McClelland and Stewart.
- BEAUVOIR, Simone, de, 1989 : *The Second Sex*. Trans. H.M. PARSHLEY. New York, Vintage Books.
- BEST, Victoria, 1997 : "Mastering the Image: Photography and the Elusive Gaze". In : *French Cultural Studies*. World Wide Web: <http://frc.sagepub.com> (22.11.2007).
- FABER, Michael, 2002 : *The Crimson Petal and the White*. Orlando, A Harvest Book.
- GUBAR, Susan, 1985 : "The Blank Page and the Issues of Female Creativity". In : SHOWALTER, Elaine, ed. : *Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, Theory*. New York, Pantheon Books : 292— 313.
- HAVERTY RUGG, Linda, 1997 : *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago, University of Chicago Press.
- HUTCHEON, Linda, 2002 : *The Politics of Postmodernism*. London, Routledge.
- MULVEY, Laura, 1999 : "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: THORNHAM, Sue, ed. : *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press : 58—69.
- SHIELDS, Carol, 1990 : "Scenes". In: ONDAATJE, Michael, ed. : *The Faber Book of Contemporary Canadian Short Stories*. London and Boston, Faber and Faber : 647—655.
- STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa, 2001 : *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford, Oxford University Press.

KATARZYNA GADOMSKA

Université de Silésie

Le *gore* : du cinéma à la littérature

ABSTRACT: The *gore* is a modern supernatural where the blood is the most important element. This phenomenon of the pop culture is born in the cinema with wave of the slasher movies and, later, he's coming in the literature of supernatural, named also the mainstream horror. The constituent elements of the *gore* there are:

- the mad serial killer in the mask,
- the space of a giant city,
- the blood and the terror,
- the extreme cruelty (the murders, the tortures etc.).

The present study is analysing of these elements in the movies and the French short stories *gore*.

KEY WORDS: *Gore*, mainstream horror, blood, mad serial killer, modern supernatural, urban legends, terror, slasher movie.

Le *gore* est un des avatars modernes de la culture populaire qui trouve actuellement une grande résonance dans deux importants domaines de cette culture, à savoir dans le cinéma et dans la littérature. Et pourtant, il faut souligner que le genre en question naît et se développe, au début, avant tout grâce au cinéma, pour pénétrer ensuite dans la littérature d'horreur et le néofantastique qui contribuent également à sa postérieure évolution. Étant donné que les phénomènes appartenant à la culture des masses sont souvent passés sous silence par la critique universitaire, nous voudrions, dans la présente étude, décrire le *gore* : proposer sa définition, présenter sa genèse et son développement dans le cinéma, pour passer ensuite aux réalisations littéraires du genre. Nous motivons le choix du thème par une quantité et une qualité remarquables d'œuvres *gore* qui exigent, vu leur importance pour la culture populaire, une tentative d'explication de leur succès, toujours grandissant, chez les spectateurs et les lecteurs.

À notre connaissance, il n'existe que très peu de définitions du *gore*. Le mot qui provient de l'argot anglais signifie « sang coagulé » et, en fait, le *gore* englobe des films, récits et romans de sang. Jacques Finné, qui s'intéresse d'ailleurs uniquement à l'aspect érotique du *gore*, remarque que « Le *gore*, c'est l'exagération dans l'horreur, un baroque poussé dans ses derniers retranchements, une apologie de faisandé » (FINNÉ, J., 1991 : 85). Gilbert Millet et Dennis Labbé reconnaissent que dans le *gore* « la surabondance d'effets tient souvent lieu d'intrigue » et que le genre se réduit à une « variation autour des thèmes de la mort, de la chair et du sang » (MILLET, G., LABBÉ, D., 2005 : 104). Cette accumulation d'effets et d'horreur de toutes sortes, cette exagération propre au *gore* sont également soulignées par Jacques Goimard qui constate : « Le *gore* est au fantastique ce que la pornographie est à l'érotisme » (GOIMARD, J., 2003 : 96). Le fantastique, comme l'érotisme, préfère des moyens d'expression subtils, qui suggèrent plus qu'ils ne disent, qui jouent sur une ambiguïté, un non-dit et une hésitation. Le *gore*, telle la pornographie, ne laisse pas de place au non-dit, ne procède pas par des allusions, il montre littéralement tout dans les moindres détails. Et, étant donné que, comme dans le cas de la pornographie, la matière chère au *gore* est choquante, il fait naître des émotions fortes, souvent négatives comme le dégoût ou la répulsion, chez les spectateurs et les lecteurs. En nous souscrivant à ces opinions citées plus haut, nous voudrions ajouter de notre part que la figure principale et récurrente dans le *gore* est un psychopathe mystérieux qui massacre ses victimes innocentes et impuissantes à l'aide des outils les plus diversifiés, dont par exemple tronçonneuse, scie électrique, prothèse etc. Il nous semble pourtant que, pour pouvoir dégager tous les éléments constitutifs du genre, il est indispensable de rappeler et d'analyser quelques films canoniques du *gore*. Pour ordonner cette matière, très ample et diversifiée, nous proposons tout d'abord de diviser le *gore* cinématographique en trois phases successives :

- la genèse en 1960 avec l'apparition de *La psychose* (*Psycho*) d'Alfred Hitchcock,
- l'âge d'or du *gore*, qui englobe les années 1970—1990, dominé par des productions cycliques appelées *slasher movie* de Tobe Hooper, John Carpenter, Sean S. Cunningham, Wes Craven, Bernard Rose,
- le *gore* postmoderne dans les années 1990—1999 et la trilogie *Scream* de Wes Craven.

À notre avis, la naissance du genre coïncide avec *La psychose* d'Alfred Hitchcock¹. Cependant, les opinions des critiques sont très partagées à ce

¹ Évidemment, le film de Hitchcock est une adaptation du livre du même titre de Robert Bloch. Et pourtant, le *gore* naît inspiré par le film de Hitchcock et non par le livre de Bloch.

propos². Il nous semble que *La psychose* de Hitchcock comporte déjà la majorité des éléments constitutifs du genre et c'est pourquoi ce film peut être conçu comme le précurseur du *gore*. Toute l'attention des spectateurs est concentrée sur le personnage central du psychopathe — le fameux Norman Bates. Au premier abord, un homme tout à fait normal, médiocre, n'éveille aucun soupçon chez une femme qui loue la chambre dans son motel abandonné et éloigné du village — ce type d'espace désert, clos est caractéristique pour un groupe de films *gore*. Mais le héros s'avère être un tueur en série complètement fou : comme jeune garçon, il a tué sa mère et son amant, les allusions chères à Freud (le complexe d'Œdipe par exemple) y abondent d'ailleurs. Fréquemment dans les textes et les films *gore*, le psychopathe tue au début un membre de sa famille. Parfois ce crime a une origine sexuelle. Ensuite, sombrant de plus en plus dans la folie, Norman momifie le cadavre de sa mère et feint qu'elle est toujours vivante, il parle avec elle, se soumet à ses ordres. La mère devient son alter ego maléfique, c'est sa voix que Norman entend dans sa tête, qui le pousse à commettre des crimes. Qui plus est, en tuant, il s'habille en robe de sa mère et porte la perruque faite de ses cheveux, une sorte de scalpe. Un fétiche d'une de ses victimes comme par exemple ses cheveux, des parties de son corps, des fragments de sa peau, des objets qui lui ont appartenu, tout cela constitue pour le psychopathe ses trophées. En les regardant, en les touchant, il revit les délices de ses crimes. Les scènes des meurtres dans *La psychose*, surtout la fameuse scène en salle de bain, sont à la fois très réalistes et d'une cruauté exceptionnelle : un grand couteau dont se sert le psychopathe, le sang en abondance, la peur et la souffrance physique, la douleur des victimes, ces éléments deviennent emblématiques pour le *gore*. Personne ne sait combien d'hôtes de Bates ont trouvé la mort dans son motel. Finalement, ses crimes découverts, il est enfermé dans la maison des fous. La folie, le dédoublement ou la multiplication de la personnalité servent souvent comme explication de meurtres atroces du psychopathe dans le *gore*. Il est évident que Norman peut fuir d'hôpital psychiatrique et continuer son activité, ce qui donne la suite au film de Hitchcock : *La psychose II* de Richard Franklin de 1983, *La psychose III* d'Anthony Perkins de 1986, *La psychose IV* de Mick Garris de 1990. Il faut noter que

C'est le texte littéraire qui connaît le succès grâce à son adaptation cinématographique car le public fasciné par l'œuvre de Hitchcock veut lire le livre et le comparer au film. D'ailleurs, le *gore* demeure longtemps le genre uniquement cinématographique et pénètre dans la littérature plus tard, avec toute la vague des *slasher movie*.

² Par exemple Gilbert Millet et Denis Labbé optent aussi pour *La psychose* tandis que Jacques Goimard situe la naissance du *gore* trois ans plus tard, en 1963, avec le film *Blood Feast* de Herschell Gordon Lewis. Plusieurs critiques passent d'ailleurs ce problème sous silence vu toutes ces difficultés.

ces continuations apparaissent à l'époque où le *gore* est très en vogue. Nous voudrions également souligner que le *gore*, surtout cinématographique et moins littéraire, demeure fréquemment une production cyclique.

En parlant des éléments constitutifs du genre en question, il est aussi nécessaire de rappeler brièvement *Le massacre à la tronçonneuse* (*The texas chain saw massacre* de 1974) de Tobe Hooper qui ajoute à la caractéristique du *gore* un ingrédient nouveau, à savoir des objets de tortures très sophistiqués. Dans le film, au lieu d'un seul psychopathe, toute la famille des déviants, habitant une maison dans une région déserte, agit ensemble pour tuer ceux qui s'y aventurent imprudemment. Pour torturer et massacrer ses victimes, ils se servent des accessoires les plus diversifiés, parmi lesquels se trouvent un énorme marteau, un croc de boucher et une tronçonneuse. Il faut préciser que les crimes et les tortures sont montrés dans le moindre détail, ce qui est également significatif pour les productions *gore*.

Le film suivant qui contribue à l'essor du genre est *Halloween* (1978) de John Carpenter. Dans les premières scènes, le protagoniste, Michael Myers, est un enfant de six ans qui regarde furtivement l'acte sexuel de sa sœur aînée et de son petit-ami. Quand ce dernier quitte la maison des Myers, le garçon cache son visage derrière un masque de Halloween, prend un grand couteau et tue sa sœur. Evidemment, conçu par les spécialistes comme malade mentalement, il est enfermé dans un hôpital psychiatrique.

Cette courte exposition du film englobe déjà plusieurs éléments caractéristiques du *gore* : le meurtre à l'origine sexuelle d'un parent proche, les accessoires comme un masque et un couteau, le cadre temporel significatif — la nuit de Halloween, enfin la folie meurtrière. Un élément nouveau et choquant pour les spectateurs est le fait que c'est l'enfant qui manifeste déjà des penchants morbides et qui est responsable d'un crime tellement cruel. Il faut aussi souligner la structure traditionnelle des films *gore* — tripartite, se composant de l'exposition qui explique, en retour en arrière, l'origine des crimes ; ensuite du développement, la partie la plus cruelle du film *gore*, qui se réduit à une description des meurtres ; finalement du dénouement qui est la punition du psychopathe. Cependant, le dénouement est fréquemment ambigu et laisse à supposer que le criminel puisse continuer ses meurtres dans les parties suivantes du film.

Dans le développement de *Halloween*, après plusieurs années de la séquestration dans l'hôpital, le psychopathe réussit à en fuir ce qui est le thème fréquent du *gore* (cf. *La psychose II*). La nuit d'Halloween, il revient dans son village natal pour continuer ses crimes, surtout pour persécuter et avant tout pour punir les jeunes filles qu'il juge immorales. Il est poursuivi par son psychiatre qui n'a jamais cru en possibilité de la guérison de Myers et qui est seulement capable de comprendre le fonctionnement

du cerveau pathologique de Michael. C'est pourquoi, le psychiatre est un seul adversaire digne du tueur fou, et, dans le dénouement, il peut mettre terme, hélas momentanément, à son activité criminelle. À présent, le cycle *Halloween*, créé par plusieurs metteurs en scène, comprend six parties.

Il est aussi nécessaire de rappeler que *Halloween* apporte au *gore* la conception très intéressante du masque du psychopathe qui deviendra l'un des éléments emblématiques du *gore*. Le masque que porte Michael Myers en massacrant ses victimes est d'une blancheur cadavérique, avec de larges ouvertures pour les yeux qui, par contraste sont très noirs, d'une noirceur de diable. Le masque est comme dénué de traits nets du visage, il est en quelque sorte irréel, inhumain. Le metteur en scène John Carpenter avoue s'inspirer, en inventant ce masque, de deux films : premièrement de *Westworld* où Yul Brynner joue un robot au visage sans émotions, comme un masque ; deuxièmement de *The Eyes without a face* qui relate l'histoire d'une femme portant, après un grave accident de voiture, un masque blanc, tout à fait neutre, incapable d'exprimer des sentiments quelconques. Ce masque abstrait et inhumain de Michael Myers ainsi que le fait qu'il ne parle jamais en tuant ses victimes causent une perception très particulière du psychopathe : il semble être complètement isolé du monde extérieur, il semble même ne pas appartenir à ce monde. Ses victimes se posent la question de savoir s'il est un homme ou une figure de songes cauchemardesques. Il est impossible de communiquer avec lui, d'éveiller chez lui des émotions propres à un être humain, de lutter contre ce monstre. Cette conception du masque cachant l'identité du tueur fou et augmentant la peur de ceux qui sont persécutés apparaît dans la majorité des films *gore* postérieurs à *Halloween*, citons par exemple le cycle de Sean S. Cunningham *Friday the 13 th.* (1980), *Scream* de Wes Craven (1996), *Urban Legends* de Jamie Blanks (1998).

Un autre film *gore* digne d'être rappelé est *Candyman* (1992) de Bernard Rose. Cette production renouvelle la thématique du *gore* car, à côté des éléments traditionnels du genre — dans ce cas-là c'est la figure centrale du psychopathe massacrant ses victimes à l'aide d'un crochet, elle introduit le motif des légendes urbaines, c'est-à-dire des mythes pleins d'horreur qui sont répétés dans chaque grande ville. Grâce au thème des légendes urbaines, l'espace du *gore* devient beaucoup plus vaste : l'action se passe non seulement dans des lieux déserts, dans de petits villages clos, mais aussi dans de grandes villes anonymes, aliénantes et cauchemardesques. Leurs images d'un vol d'oiseau ne révèlent rien de particulier, mais la ville vue de très près s'avère être sale, dégoûtante, un vrai siège de mal et de corruption. Cette thématique est continuée aussi bien dans les films *gore* (cf. les suites de *Candyman* ; la trilogie *Urban Legends*) que dans la littérature néofantastique ce que nous essayons par la suite de montrer.

Scream (1996) de Wes Craven est le dernier film *gore* que nous voudrions signaler dans cette brève énumération de productions canoniques du genre. Il est fréquemment appelé par les critiques cinématographiques le *gore postmoderne*, c'est-à-dire celui qui joue avec les spectateurs aux goûts traditionnels en renversant des règles sacrées de l'horreur. À notre avis, il ressemble par sa construction aux métaromans car, sous prétexte d'action traditionnelle, ce film *gore* aborde une thématique nouvelle, à savoir la production et la structure interne du *gore* en général. Regardons cet aspect postmoderne et autothématique de plus près.

L'action s'y passe dans le village Woodsboro où, quelques années auparavant, la mère de Sidney Prescott a été tuée par un homme qui, emprisonné pour ce meurtre, passe pour être un tueur en série. Et pourtant, la journaliste Gail ne veut croire qu'il est un vrai meurtrier. Elle arrive au village pour y mener son enquête privée, pour trouver le véritable coupable et pour en préserver Sidney. Il s'avère vite que Gail a raison : des crimes mystérieux recommencent et touchent avant tout les proches de Sidney.

Le meurtre qui ouvre cette nouvelle série constitue un premier élément du jeu avec le spectateur et les héros : une jeune blonde, c'est-à-dire une héroïne habituelle des films d'horreurs, qui regarde la télé dans sa maison, est attaquée par un assassin en masque, elle essaye de le fuir et réussit même à appeler la police. Le spectateur convaincu qu'elle est une figure centrale du film n'attend pas sa mort dans les premières scènes. Cependant, la police arrive trop tard et la fille trouve la mort très atroce de la main de l'assassin. C'est la première violation des règles du *gore*.

Sidney, la vraie héroïne aux cheveux bruns, persécutée par ce psychopathe essaye de deviner son identité. C'est pourquoi elle commence à soupçonner, tour à tour, des personnes de son milieu le plus proche : ses collègues, son petit-ami, et même son père. Chaque fois, quand elle est enfin sûre de connaître l'identité de l'assassin, ses prévisions sont déjouées, par exemple par la mort du prétendu meurtrier ou un autre alibi inattendu. Sidney manifeste le comportement bien caractéristique pour la victime des romans policiers et des films *gore*. Le spectateur a même l'impression qu'on se moque de cette façon de ce procédé traditionnel : les soupçons de Sidney s'appuient parfois sur des preuves très futiles et illogiques.

Parmi les transgressions des règles du *gore* dans *Scream* il faut absolument souligner l'importance d'une des scènes où un des personnages, qui d'ailleurs s'avère être à la fin le meurtrier, explique et donne des conseils comment survivre dans un film d'horreur. Cependant, s'il expose ces règles traditionnelles qui gouvernent la structure des films de ce type, c'est pour mieux les transgresser par la suite. Par exemple, il dit que pour survivre, il ne faut pas s'aimer. Quand une des héroïnes perd donc la virginité, le

spectateur, conformément aux lois du genre, attend sa mort, mais en vain car elle survit à l'attaque du psychopathe.

Enfin l'explication du mystère des crimes constitue une nouveauté dans les films *gore*. En examinant les circonstances de tous les meurtres, Sidney et Gail remarquent que chaque personne suspecte possède au moins un alibi convaincant pour un crime. Cela veut dire que personne n'a pu commettre tous ces actes. Les héroïnes confèrent donc à ces crimes un caractère surnaturel, d'autant plus que le meurtrier porte toujours le masque très effrayant du spectre et il fait penser plutôt à un être surnaturel qu'à un homme : il semble omniscient, connaît d'avance tous les plans, sentiments et pensées de deux femmes. Il s'avère pourtant que deux adolescents, deux proches amis de Sidney sont responsables de tous les assassinats, y inclus le meurtre de sa mère. Ils partagent le rôle de tueur par exemple pour pouvoir agir en deux endroits différents en même temps ou bien pour pouvoir se procurer un alibi. L'explication des crimes est donc tout à fait logique, quoique inattendue par le spectateur traditionnel, et dépourvue du surnaturel pur.

La première partie est suivie de deux autres : *Scream II* (1997) et *Scream III* (1999) qui sont construites sur une sorte de mise en abîme : la première partie joue avec les règles du *gore* traditionnel, la deuxième se réfère et renverse les lois gouvernant la première, la dernière transgresse les ingrédients de deux autres.

Cette courte analyse des plus importants films *gore* montre des éléments caractéristiques pour le genre en question. Rappelons-les grosso modo : le personnage central du psychopathe souvent masqué ; l'atrocité des crimes décrits de façon très détaillée ; l'accumulation des scènes de massacres ; l'évocation des objets de tortures diversifiés et sophistiqués ; la folie du criminel ; des meurtres, fréquemment à l'origine sexuelle, d'après un schéma prémédité, dans son milieu social très proche ; le cadre spatial réduit soit à un lieu désert, à une communauté close, soit à une grande ville avec ses mythes urbains. Ces éléments emblématiques du *gore* peuvent également constituer des ingrédients d'un jeu postmoderne. Essayons, à l'aide des exemples qui suivent, de montrer la réalisation littéraire du genre analysé.

La nouvelle *La rumeur programmée* de Jean-Pierre Bastid semble s'inscrire dans le courant du *gore*. Le protagoniste, au nom tant ironique que significatif : Saint-Just, est le plus jeune juge de France, l'époux — en apparence — très dévoué à sa femme, le père et le grand-père, semble-t-il, exemplaire. Et, en même temps, il est un véritable psychopathe. D'ailleurs, il en est conscient lui-même et fait souvent des allusions à cet aspect morbide de sa personnalité, par exemple en parlant de son cabinet de travail il constate : « Une digne épouse de Barbe-Bleue l'aurait plutôt appelé le cabinet de l'ogre » (BASTID, J.-P., 2002 : 33). Cette double référence est très

significative. Tout d'abord, le héros se compare à Barbe-Bleue, le meurtrier de jeunes filles innocentes — ses femmes trop curieuses, du conte de Charles Perrault qui s'est probablement inspiré du personnage historique de Gilles de Rais. Ensuite, il se compare à l'ogre, c'est-à-dire un géant sauvage et vorace se nourrissant de la chair et du sang des enfants. Et, c'est justement le cas de Saint-Just : comme ses victimes il choisit avant tout des enfants et des adolescents de son village natal et même de sa famille très proche. Il les enlève et les fait prisonniers dans son cabinet de travail toujours fermée pour sa femme (encore un parallèle avec Barbe-Bleue) où, avant de leur donner la mort, il les torture à l'aide des outils très divers, comme par exemple des bistouris, des scalpels, des aiguilles à tricoter, des tenailles, des ciseaux, des couteaux à désosser. En perpétrant ses crimes, le protagoniste prend en considération chaque détail : dans son cabinet il fait installer, pour faciliter et diversifier les tortures, un fauteuil de dentiste, une table roulante et deux tabourets. Le sol du cabinet est cimenté et, comme l'explique sereinement le héros, « sa forme d'entonnoir permet de drainer l'eau vers un écoulement central, de manière à pouvoir effectuer un nettoyage rapide » (BASTID, J.-P., 2002 : 36). L'atrocité de ses crimes est énorme, ils sont présentés dans les détails les plus choquants. Par exemple, il enferme dans son cabinet un enfant mongolien qu'il soumet aux tortures étranges : « [...] je l'empoigne par les cheveux, le tire sur le cheval d'arçons et le sodomise » (BASTID, J.-P., 2002 : 37). Mais, ce qui scandalise le plus dans cet acte odieux, c'est le fait que le bourreau est le grand-père de la victime. Après avoir tué l'enfant, Saint-Just découpe son corps, nettoie tranquillement le cabinet à l'eau de Javel, revient dans sa chambre de nuit où, toujours très excité par le crime, il s'aime avec sa femme.

Comme nous l'avons remarqué, le psychopathe *gore* porte le plus souvent le masque pour voiler son identité et pour angoisser plus la victime. Saint-Just ne se cache pas derrière un masque au sens propre du mot, mais il est possible de constater que sa profession de juge, le respect social qui l'entoure, enfin sa réputation irréprochable lui servent de masque et lui permettent d'agir impuni. D'autant plus le héros tire la pleine jouissance de ses crimes et se moque de toute la société qu'il perçoit comme stupide et naïve :

Tous me font confiance. Impossible de leur donner tort, j'ai mis au point un programme infailible. J'en passe en revue les chapitres principaux, prévois objections et les réponses imparables...

BASTID, J.-P., 2002 : 38

En profitant de sa fonction de magistrat, le héros réussit même à faire arrêter et accuser de ses propres meurtres un innocent, ce qui augmente encore sa joie perverse³.

Le psychopathe *gore* choisit ses victimes toujours d'après un schéma prémédité, par exemple Michael Myers (*Halloween*) ne tue que des jeunes filles qu'il juge débauchées. Saint-Just voit aussi son activité criminelle comme une sorte de mission garantissant le bonheur de l'humanité : il élimine de la société ceux qui ne sont pas, d'après lui, utiles et qui empêchent son fonctionnement, par exemple des enfants malades physiquement et mentalement, des adolescents qui abusent de la drogue et de l'alcool, des filles immorales etc.

Un autre texte littéraire qui peut être qualifié comme un exemple de *gore* est *Marie l'Égyptienne* de Jean-Pierre Bours. Le héros emblématique du *gore*, un jeune psychopathe, tue les membres de sa famille : ses parents et son frère. Pour le faire, il choisit des outils caractéristiques pour le genre analysé, la tronçonneuse et la « Black and Decker »⁴ (BOURS, J.-P., 1980 : 91). Les descriptions de ces meurtres, où l'horreur et le macabre s'alternent, abondent dans le récit. Citons à titre d'exemple :

[...] il était à la fenêtre, le menton appuyé sur l'espagnolette, le nez faisant pression sur la vitre, la gorge ouverte au rasoir, tandis que dans les plis du rideau, le sang traçait de longues coulées.

BOURS, J.-P., 1980 : 96

Ces crimes atroces ne lui servent que d'un pur divertissement, leur mystère n'est pas résolu par la police, le psychopathe jouit de son impunité.

Sauf ces éléments du *gore* cités plus haut, le récit exploite encore le cadre spatial très particulier qui caractérise une partie de productions littéraires et cinématographiques du genre en question, à savoir la figure de *giant city* (la ville géante) avec toutes sortes de légendes urbaines. La ville géante, surtout par ses dimensions énormes, est un cadre de prédilection des histoires insolites car elle favorise le sentiment de la peur et de l'aliénation des victimes. Chaque grande ville contemporaine, comme par exemple Paris ou New York, possède sa mythologie de l'horreur, il s'agit avant tout des rumeurs étranges répétées par les habitants des métropoles et qui sont liées à la réalité de la vie citadine. Parmi ces histoires mystérieuses, inexplicables et macabres, nous pouvons énumérer comme exemple les ré-

³ Il faut noter que cette perversité des juges est d'ailleurs un des motifs récurrents dans le fantastique du XIX^e siècle. Cf. les héros de Guy de Maupassant, de Bram Stoker, de Nathaniel Hawthorne.

⁴ Black and Decker est une entreprise produisant des outils, comme par exemple tronçonneuse, perceuse etc.

cits récurrents de *conspiracy thriller*, de la faune souterraine, des voleurs d'organes et, ce qui est important pour notre propos, les récits *gore* de tueurs en série fous (*serial killers*). Le psychopathe de la nouvelle de Bours habite une telle grande ville dont les habitants se racontent des légendes urbaines. Cette mythologie moderne englobe des histoires de groupes de nouveaux barbares qui la nuit gouvernent la ville et tuent ceux qui quittent imprudemment leurs domiciles ; ou bien un récit d'une embaumeuse des cadavres capable de réparer le corps le plus massacré ; ou encore une histoire d'un vengeur à la cicatrice qui persécute les pécheurs. Le protagoniste lui-même fait partie de cette mythologie en tant que figure maléfique du tueur en série fou. Une nuit, le héros sort la nuit et s'aventure dans la partie la plus dangereuse de la ville : il erre dans les couloirs obscurs du métro — le cœur de la ville et l'enfer moderne à la fois. Le protagoniste ne croit pas aux signes avertisseurs du danger, des affiches, qui annoncent sa fin : 'Killer', 'Monster', 'Let him die', 'The Blood Beast Terror', 'Beginning of the End'. Et pourtant, ce personnage dangereux ne sortira jamais du métro et y trouvera la mort cruelle et mystérieuse qui deviendra peut-être une des légendes urbaines.

Le *gore* littéraire, tout comme les films *gore*, ne veut pas uniquement répéter des clichés, il recherche aussi un renouvellement. Et, c'est par exemple le récit *Celui qui pourrissait* de Jean-Pierre Bours qui en constitue une preuve convaincante. L'auteur propose un hybride de deux genres populaires, à savoir du *gore* et du *steampunk*. Ce dernier terme désigne des textes dont l'action se passe dans l'Angleterre Victorienne, leurs héros souvent se recrutent parmi des personnages historiques, parfois des événements présentés sont des épisodes de l'histoire. Mais, il faut souligner qu'il ne s'agit pas des ouvrages historiques proprement dit car les histoires *steampunk* sont des histoires alternatives, montrent une version différente, imaginée, réécrite de l'histoire. Jean-Pierre Bours par exemple propose sa vision du personnage de Jack l'Eventreur et de l'origine de ses crimes. L'action du récit commence en 1888 à Londres, le protagoniste est un jeune médecin gynécologue, Jack Davidson, un homme tout à fait ordinaire, content de son existence et amoureux de sa fiancée Mary. Et, pourtant cette situation initiale change quand Jack commence à souffrir successivement de plusieurs étranges maladies inguérissables (comme l'eczéma, l'herpès, l'érysipèle, le pemphigus, la syphilis, la lèpre) qui déforment son corps, lui causent de souffrances énormes et détruisent sa vie. Il ne peut plus travailler, sa fiancée épouse son rival, Jack doit solitairement garder sa chambre pour ne pas contaminer son entourage et pour ne pas provoquer la répulsion par son corps défiguré. Le héros, aliéné et rejeté, devient donc un être nocturne, « Jekyll avait profité de la nuit pour devenir Hyde » (BOURS, J.-P., 1977 : 10). Cette référence à Mr. Hyde, dont

le nom fait penser au mot anglais « *hidden* » — caché, suggère que les maladies déformant le physique de Jack font apparaître la vraie nature corrompue du héros, jusqu'alors cachée sous un masque d'honorabilité imposée par la société victorienne. Quand Jack fait ses promenades nocturnes dans les plus obscurs quartiers de Londres — scène de meurtres atroces de prostituées, il porte un masque caractéristique du psychopathe *gore*, un badigeon de blanc de céruse qui cache son visage horrible et qui fait peur à ses victimes. La cruauté de ses crimes effraye, ses penchants sadiques dégoûtent et font penser au *gore* :

L'abdomen avait été entièrement ouvert. Les intestins, séparés de leurs ligaments mésentériques, avaient été sortis et posés sur l'épaule du cadavre. L'utérus et ses appendices, ainsi que la région supérieure du vagin et les deux tiers postérieurs de la vessie, avaient été entièrement enlevés. On n'a pu retrouver aucune trace de ces organes. Les incisions étaient franches : elles avaient évité le rectum et la division du vagin avait été effectuée suffisamment bas pour ne pas endommager le col de l'utérus.

BOURS, J.-P., 1977 : 27

Il est évident que le héros utilise son savoir anatomique pour causer la plus grande douleur à ses victimes. Comme le criminel *gore*, Jack agit d'après un schéma prémédité : il ne tue que les prostituées des quartiers les plus misérables de Londres. En croyant en une superstition populaire d'après laquelle le sang humain a un pouvoir thérapeutique, pour s'en procurer, il sacrifie des êtres débauchés du niveau le plus bas de l'échelle sociale.

Ce récit qui possède tous les éléments emblématiques du *gore*, semble quand même plus original grâce à l'apport du *steampunk*. Les hybrides et les échanges de genres populaires sont d'ailleurs un phénomène relèvent de la culture des masses dans laquelle s'inscrit le *gore*.

À travers les analyses des films et des textes *gore* qui précèdent, nous avons essayé de montrer la spécificité du genre en question. Né et distribué au début uniquement grâce au cinéma, il envahit successivement la littérature néofantastique. Aussi bien le *gore* cinématographique que littéraire semblent posséder des caractéristiques pareilles, que nous énumérons dans la présente étude, et tous les deux, en état de constant développement, ne se réduisent pas aux clichés, en introduisant des ingrédients nouveaux tels des jeux postmodernes (*Scream*), des mythes modernes (*Candyman* ; *Marie l'Égyptienne*), des hybrides de genre (*Celui qui pourissait*). Il faut aussi souligner que la littérature et le cinéma *gore* se déconnectent du surnaturel pur, en favorisant ses formes plus ambiguës et, par cela, plus vraisemblables pour le public contemporain. La source princi-

pale d'horreur est, dans les deux cas, la figure maléfique du psychopathe, sa soif de sang montrée ou décrite de façon très détaillée et l'accumulation des moyens d'expressions choquants mais attirants pour un public de masses. C'est pourquoi, il nous semble que le déclin du *gore* — l'un des plus importants phénomènes populaires interdisciplinaires — appartient encore au domaine de l'avenir éloigné.

Bibliographie

- BOURS, Jean-Pierre, 1977 : « Celui qui pourrissait ». In : *Celui qui pourrissait*. Verviers, Marabout.
- BOURS, Jean-Pierre, 1980 : « Marie L'Égyptienne ». In : *L'oreille contre les murs*. Paris, Denoël.
- BASTID, Jean-Pierre, 2002 : « La rumeur programmée ». In : *Bleu, Blanc, Sang*. Paris, Fleuve Noir.
- FINNÉ, Jacques, 1991 : « Du fantastique érotique ou gore pornographique ». In : *Eros*. T. 11. Congrès de CERLI, Science Fantastique & Fiction. Aix-en-Provence, Université de Provence.
- GOIMARD, Jacques, 2003 : *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris, Pocket.
- MILLET, Gilbert, LABBÉ, Denis, 2005 : *Le fantastique*. Paris, Belin.

MICHAŁ KRZYKAWSKI

Université de Silésie

Au nom de la chair : manger, regarder et lire à cru

ABSTRACT: The aim of this paper is to elaborate on the fluid border that exists in French between *la chair* (flesh) and *la viande* (meat) as well as between *la chair* (flesh) and *le corps* (body). This blurry distinction spurs us to analyze the impact of the discovery of paintings in the Lascaux cave on our perception of art as connected to the realm of spirit. The uncanny character of the Lascaux cave paintings, a homage paid to animality, as well as an aspiration to the sacred, is identical with an irruption of the heterogeneous in the text. It turns art and literature into a space of excessive communication, which originates in flesh.

KEY WORDS: Meat, flesh, body, steak, cannibalism, omophagy, blood, blood drinker, slaughterhouse, heterogeneity, cave.

Dans son éblouissante analyse de la mythologie sanguine à laquelle participe le bifteck, Roland Barthes nous fait croire que le prestige de celui-ci tient à sa quasi-crudité (BARTHES, R., 1957 : 73). Que ce soit le bifteck saignant, qui évoque le flot artériel de l'animal égorgé, ou le bifteck bleu, qu'il est bien tentant d'associer au sang pléthorique des veines, on ne parle jamais de sa cuisson sans ambages : « [...] à cet état contre-nature, il faut un euphémisme : on dit que le bifteck est à *point*, ce qui est à vrai dire donné plus comme une limite que comme une perfection » (BARTHES, R., 1957 : 73).

Au premier abord, parler de viande dans le volume dont le titre nous propose de méditer sur l'influence de l'art sur la littérature peut sembler fort incongru, tout comme la présence des mangeurs de viande dans un café végétarien par exemple. En fait, l'art ainsi que la littérature sont communément pris pour le domaine de l'esprit tandis que la viande se situe du côté de la chair. Cependant, la cuisine (dite haute) n'est-elle pas un haut-lieu de la culture française (dite haute elle aussi), dont l'art et la littéra-

ture sont une partie intégrante ? Chez Proust, la cuisine est un art tout comme la peinture, la musique ou l'écriture. De surcroît, une œuvre d'art se mange comme un bon repas. Rappelons un étrange aveu de Mme Verdurin qui confie à Swann qu'elle « mange » la vigne qui orne ses chaises :

Les petites chaises aussi sont des merveilles. Tout à l'heure vous regarderez cela. [...] Rien que les petites frises des bordures, tenez là, la petite vigne sur fond rouge de l'Ours et les Raisins. Est-ce dessiné ? Qu'est-ce que vous en dites, je crois qu'ils le savaient plutôt, dessiner ! Est-elle assez appétissante cette vigne ? Mon mari prétend que je n'aime pas les fruits parce que j'en mange moins que lui. Mais non, je suis plus gourmande que vous tous, mais je n'ai pas besoin de me les mettre dans la bouche puisque je jouis par les yeux. [...] Mais, monsieur Swann, vous ne partirez pas sans avoir touché les petits bronzes des dossiers. Est-ce assez doux comme patine ? Mais non, à pleines mains, touchez-les bien.

PROUST, M., 1946—47 : 349

Cette contemplation des ornements appelle Eros. Swann est initié aux arcanes de l'art qu'on mange et qu'on touche à pleines mains jusqu'à en jouir avec les yeux, tout comme la jeune Eugénie que Mme de Saint-Ange se propose d'introduire, avec succès, aux voluptés du libertinage (voir SADE, D.A.F., de, 2000). Par conséquent, la chaise de Mme Verdurin peut être considérée comme un objet de sublimation. Elle est valorisée comme un produit suggérant l'élévation de l'esprit, qui a pourtant sa partie liée à la pulsion sexuelle déplacée vers un but non sexuel (voir ROUDINESCO, E., PLON, M., 2006 : 1038). En effet, chez les Verdurin, le passage de la table au boudoir par le biais de l'art se fraie imperceptiblement : « Les Verdurin n'invitaient pas à dîner : on avait chez eux “ son couvert mis ” » (PROUST, M., 1946—47 : 317). Cependant, les plaisirs de la bonne chère se confondent vite avec les plaisirs de la chair. Saisie d'admiration envers les bronzes, Mme Verdurin, raillée par son mari d'avoir trop peloté la chaise, dit à Swann : « Au fond, [...] on nous défend à nous autres femmes des choses moins voluptueuses que cela. Mais il n'y a pas une chair comparable à cela ! » (PROUST, M., 1946—47 : 350).

Il se peut que cette chair soit la clé du roman de Proust, la clé de ce qui est toujours déjà manqué : le plaisir de posséder l'objet qui nous échappe, et qui, par conséquent, n'est saisissable que dans la jouissance qui entraîne la perte de soi. L'élégance de la vie à Combray est avant tout synonyme du luxe qui donne sur la dépense. Derrière des conversations mondaines, des soirées galantes, des dîners accompagnés de la musique jouée par un jeune pianiste, il y a une quête de l'inconnu dont la phrase proustienne, dans sa capacité illimitée, est une traversée. Au fond, le monde léger

du plaisir est le monde lourd de la jouissance impossible, la fête des esprits étant une activité purement physique qui appelle la chair dont l'art n'est qu'une hypostase. L'art qui devient viandeux, qu'on mange tout en s'y consumant.

Manger au lieu de regarder, manger au lieu de lire jusqu'à en jouir. Que l'on veuille bien se rappeler la bonne table lors du mariage d'Emma Bovary :

Il y avait dessus quatre alloyaux, six fricassées de poulets, du veau à la casserole, trois gigots et, au milieu, un joli cochon de lait rôti, flanqué de quatre andouilles à l'oiselle. Aux angles, se dressait l'eau-de-vie, dans des carafes. Le cidre doux en bouteilles poussait sa mousse épaisse autour des bouchons et tous les verres, d'avance, avaient été remplis de vin jusqu'au bord.

FLAUBERT, G., 1961 : 44—45

Tout est inutile dans cette description. Ces menus détaillés de mets sophistiqués, surchargés de sens et marqués par un supplément secret, sont, en s'aventurant un peu dans la terminologie bataillienne, « la part maudite » du romanesque. C'est le lieu où le discours du narrateur extradiegetique défaille. L'œil de l'observateur, celui qui était censé connaître/posséder, qui croit avoir réduit la pluralité du monde à un ensemble harmonieux, l'avoir possédé en la coupant et en se coupant d'elle, jouit et co-naît¹, c'est-à-dire partage la chair du texte avec les joyeux convives lecteurs.

Il est sans doute extravagant de croire que le secret de la (bonne) littérature soit dans la viande. Cependant, comme l'aurait peut-être voulu Proust, un bon livre et un livre viandeux. C'est du moins ce qu'il attendait de son chef-d'œuvre. Dans une lettre adressée à sa cuisinière, Proust écrit :

Je vous envoie vifs compliments et remerciements pour le merveilleux bœuf mode. Je voudrais bien réussir aussi bien que vous ce que je vais faire cette nuit, que mon style soit aussi brillant, aussi clair, aussi solide que votre gelée — que mes idées soient aussi savoureuses que vos carottes et aussi nourrissantes et fraîches que votre viande. En attendant d'avoir terminé mon œuvre, je vous félicite de la vôtre.

ERMANN, M., 1988 : 66—72

C'est déjà une autre dimension de la communion dans la chair. Voilà un artiste subtil qui prolétarise son génie et trouve ses forces créatrices non pas auprès des dieux ou de sa bien-aimée, mais dans un bon morceau de viande fraîche. Il paraît que ce bœuf est pour Proust ce qu'est le bif-

¹ Le terme emprunté à SMART, P., 1988.

teck pour les intellectuels dans l'analyse de Barthes citée déjà au début du texte : « [...] le bifteck est pour eux un aliment de rachat, grâce auquel ils prosaïsent leur cérébralité et conjurent par le sang et la pulpe molle, la sécheresse stérile dont sans cesse on les accuse » (BARTHES, R., 1957 : 73). La substance sanguine du bifteck, qui s'épanche sous la fourchette comme le sang sous le couteau de boucher, peut nous faire venir à l'esprit l'image de la chair. Certes, on est assez loin de croire que manger du bifteck, ou même du steak tartare, appelle l'omophagie rituelle et que tout amateur de bifteck élève en lui un petit cannibale. Si, au premier abord, la ressemblance entre le sang du bifteck et le sang tout court ne pourrait être trop évidente aujourd'hui que pour un végétarien militant, c'est parce que le langage a fait une ligne de démarcation entre la viande et la chair bien que la différence entre les deux soit plutôt vague. D'après *Le Petit Robert*, la viande est un « aliment dont se nourrit l'homme » tandis que la chair est une « substance molle du corps de l'homme ou des animaux, essentiellement constituée des tissus musculaire et conjonctif ». Ce qu'est la 'viande' n'est saisissable que par opposition à la 'chair', comme le précise la définition de Littré : « les animaux carnivores se nourrissent de chair, l'homme mange de la viande ». Cette chair de bête, dûment préparée dans la boucherie, qui est devenue viande, appelle le passage de l'animal à l'homme, qui a eu lieu une fois pour toutes. Cette expression 'une fois pour toutes', l'une des plus belles de la langue française, comme l'a remarqué Jacques Derrida dans une interview accordée au *Monde de l'Éducation*², est d'une importance capitale. Premièrement, parce que le passage en question est ahistorique voire atemporel et, deuxièmement, parce que, se voulant réitérable, il réapparaît toujours déjà sous des formes et dans des contextes nouveaux bien que, en principe, il se manifeste par deux interdits majeurs qui touchent l'activité sexuelle et la mort, deux domaines intimement liés à la violence (BATAILLE, G., 1957).

Cependant, une fois (pour toutes) que l'homme a goûté de la viande cuite, l'appel de la chair n'a pas cessé de le hanter. Dans ses fameuses *Idols of Perversity*, une très belle étude sur les fantaisies sur le mal féminin de la fin de siècle, Bram Dijkstra rappelle les théories médicales quelque peu abominables de la fin du XIX^e siècle, qui voulaient faire face à l'anémie qui sévissait parmi de nombreuses femmes de la classe moyenne, et qu'on prenait pour la source principale de la faiblesse des hommes effeminés.

² « Elle [l'expression — M.K.] dit de façon fort économique l'événement singulier et irréversible de ce qui n'arrive qu'une fois et donc ne se répète plus, mais en même temps elle ouvre à toutes les substitutions métonymiques qui l'entraîneront ailleurs. L'inédit surgit, qu'on le veuille ou non, dans la multiplicité des répétitions. Voilà ce qui suspend l'opposition naïve entre tradition et renouveau, mémoire et avenir, réforme et révolution » (DERRIDA, J., 2001).

Or, on raisonnait qu'il n'existe meilleure façon de fortifier leur sang que de leur donner à boire du sang des autres, non pas du sang humain, mais du sang d'animaux forts comme un bœuf (DIJKSTRA, B., 1988 : 337) : « This blood should be as fresh as possible. In consequence, slaughterhouses everywhere began to attract 'blood drinkers', anemics who came to ingest their daily cup of ox blood » (DIJKSTRA, B., 1988 : 337)³. Le tableau de Joseph Ferdinand Gueldry, exposé au Salon des Artistes Français en 1898, est un extraordinaire enregistrement de ce phénomène. Comme le rapporte Dijkstra, en évoquant la relation de l'exposition, publiée dans *The Magazine of Art* par son rédacteur en chef, le tableau a fait sensation et été largement reproduit (DIJKSTRA, B., 1988 : 336—337). La parole est au rédacteur :

One of the most popular pictures of the year is undoubtedly Monsieur Gueldry's gorge-raising representation of 'The Blood Drinkers', in which a group of consumptive invalids, congregated in a shambles, are drinking the blood fresh from the newly-slain ox lying in the foreground — blood that oozes out over the floor — while the slaughterers themselves, steeped in gore, hand out the glasses like the women at the wells. What gives point to the loathsomeness of the subject is the figure of one young girl, pale and trembling, who turns from the scene in sickening disgust, and so accentuates our own.

DIJKSTRA, B., 1988 : 337⁴

Quel que soit le dégoût de la jeune femme ou le nôtre, la résistance à la chair est l'épreuve qui nous assure de l'authenticité du désir (BATAILLE, G., 1976 : 82). Si la nausée nous vient de la chair d'un animal abattu, il ne faut pas oublier que la chair en français, sauf qu'elle est ce qui s'oppose à la viande, fait également penser à ce qui est bel et bien humain. D'ailleurs, il en est de même de la distinction entre *flesh* et *meat* en anglais. Comme le remarque Angela Carter, « we make a fine distinction between flesh, which is usually alive and, typically, human ; and meat, which is dead,

³ « Ce sang devait être aussi frais que possible. Par conséquent, les abattoirs de partout ont commencé à attirer les 'buveurs de sang', les anémiques qui venaient ingérer tous les jours leur verre de sang de bœuf ». Trad. — M.K.

⁴ « L'une des photographies les plus populaires de l'année est sans doute la représentation nauséabonde de 'Buveurs de sang' de Monsieur Gueldry, où un groupe de tuberculeux rassemblés en désordre, boivent du sang frais d'un bœuf qui vient d'être tué. Le bœuf est allongé sur le premier plan, le sang suinte sur le sol, tandis que les assommeurs, les mains baignées dans le sang, distribuent les verres comme les femmes au puits. Ce qui accroît le caractère répugnant de la scène, c'est la figure d'une jeune femme qui, pâle et tremblante, s'en détourne dans le dégoût écœurant et, par conséquent, accentue le nôtre ». Trad. — M.K.

inert, animal and intended for consumption » (CARTER, A., 2000 : 137)⁵. Dans ce cas, la chair / *flesh* se réfère au corps qui est mangeable comme tel, au moins sur le plan symbolique. Jésus ne déclare-t-il pas au cours de la Cène « Prenez et mangez, ceci est mon corps donné pour vous » ? Rien d'étrange que ce scandale soit susceptible de véhiculer des élucubrations blasphématoires qui peuvent rapprocher, d'une façon bien soutenable, la sainte communion d'un sacrifice rituel au cours duquel le pieux cannibale mange son prochain, ou d'un sabbat de tuberculeux décadents et avides de sang frais. En outre, si la chair évoque le corps, elle évoque également ce qui est au corps le plus... cher, et que le français familier définit de sorte à chatouiller l'épiderme comme 'les choses'. Eponine, la protagoniste d'un texte de fiction de Bataille, débordant de sa sexualité débridée, est étrangement fascinée par la boucherie et la carrure du boucher : « elle ne cachait pas ses visites, au contraire (même jamais, me disait-elle), elle n'achetait autrement la viande » (BATAILLE, G., 1971 : 281). La boucherie représente ici la vie prise à cru, la vie dangereusement animée et jaillissante dont la pléthore évoque l'incessant va-et-vient des organes gonflés de sang, le repas sacré et le meurtre, car « ce que l'acte d'amour et le sacrifice révèlent est la chair » (BATAILLE, G., 1957 : 102) :

J'allai à la boucherie dont la grille était ouverte. Derrière les rideaux, la salle dallée gardait une fraîcheur agréable. Deux moutons pendaient à des crocs et, la tête en bas, pissaient légèrement le sang ; il y avait sur l'étal une cervelle et de grands os, dont les protubérances nacrées avaient une nudité agressive. Le boucher lui-même était chauve. Il sortit de l'arrière-boutique, il était immense, calme, lent, d'une santé, d'une brutalité évidentes. [...] Il saisit rapidement un couteau étincelant, et il en affûta la lame, en silence, avec attention. Le bruit et l'éclat de l'acier dans ce lieu de sang avaient la dureté résolue du plaisir. [...] La bestialité sournoise de la vie avait, dans ce cadre, une simplicité de meurtre.

BATAILLE, G., 1971 : 282

Il se peut que ces images nous bouleversent. En fait, les plats qu'on sert à table ne nous rappellent en rien la violence du dépeçage ou le meurtrement du bétail qui va à l'abattoir et la volonté de manger son prochain ou de boire son sang ne peut qu'évoquer le pire film d'épouvante. La culture et la religion, refoulant tout paroxysme qui met en question ce qu'on appelle « la nature humaine », nous autorisent à nous croire libérés de la violence originare. Quelqu'un pourrait faire valoir que nos musées, nos

⁵ « [...] nous faisons une distinction subtile entre la chair, qui est d'habitude vivante et typiquement humaine, et la viande, qui est morte, inerte, animale et promise à la consommation ». Trad. — M.K.

peintures et nos arts en sont la meilleure preuve. Peut-être n'aurait-il pas tort. Après tout, les animaux ne font pas de peinture.

Le pur mais très parlant hasard a voulu qu'en 1940, dans une grotte à quelques heures de Paris, en pleine hécatombe de la guerre, un signe éclatant ait été découvert : la caverne de Lascaux avec les peintures que des hommes très anciens ont laissé sur ses parois. L'image présente « un homme au visage d'oiseau, qu'affirme un sexe droit, mais qui s'effondre. Cet homme est allongé devant un bison blessé. Celui-ci va mourir, mais, faisant face à l'homme, il perd affreusement ses entrailles » (BATAILLE, G., 1987 : 587). Probablement, l'animal meurt frappé du javelot de l'homme-oiseau dont la tête se termine par le bec. Pourquoi a-t-il le sexe levé ? Rien ne le justifie mais de ce fait la scène a une marque érotique. Il est significatif que l'homme sur la peinture est ébauché d'une façon schématique pour ne pas dire bâclée tandis que la représentation du bison est plus détaillée. Tout cela nous porte à croire que les peintures laissées par les artistes anonymes de Lascaux sont l'hommage fait à l'animalité et en même temps elles sont ce qui les en démarque. « L'homme, au sens de l'espèce humaine dont nous faisons partie [...], est apparu sur terre avec l'art. Et Lascaux est le premier signe véritablement majestueux de cette apparition » (BATAILLE, G., 1979 : 334). Que le mot « majestueux » ne nous trompe pas. Le commencement que représente cette apparition, le commencement de l'homme, demeure suspendu et troublant. Dans la grotte de Lascaux, l'humanité avoue les circonstances de sa naissance tout en reconnaissant ses limites par l'association du travail à l'interdit. D'après Bataille, le travail existait bien avant la naissance de l'art et devait impliquer l'existence d'un monde du travail d'où la vie sexuelle d'une part, et de l'autre le meurtre, la guerre, la mort, du fait qu'ils constituent, par rapport au monde du travail, de graves dérangements, devaient être exclus (BATAILLE, G., 1957 : 285). Etant donné que le monde du travail repose sur le principe de l'utilité, les peintures des premiers hommes se manifestent comme un acte purement inutile, elles sont le produit d'une transgression sacrée et de l'esprit de fête. La seule fonction de l'art consiste donc en sa parfaite afunctionalité, car la fonction est le propre du monde du travail que l'art — une représentation esthétique de l'appel du sacré — veut transgresser. D'après Jean-Michel Besnier, la caverne de Lascaux « désigne pour la première fois l'irruption d'un refoulé jamais réduit » (BESNIER, J.M., 1998 : 88), elle est l'image de l'humanité toujours déjà vouée à l'altérité, à son autre qui ne cesse de la hanter. Ainsi l'art se révèle-t-il comme communication, et celle-ci ne se fait jamais sans blessure, cette plaie qui ne veut pas se cicatriser. De ce point de vue, tout art appelle un acte esthétique dont le caractère est purement charnel, un acte (é)jaculatoire.

Pour Bataille, la découverte de la grotte de Lascaux a été un miracle. En même temps, elle subvertissait la conception idéaliste que les Grecs, amoureux des formes nobles et irrévocables, se faisaient de l'art :

L'on parlait de miracle grec et c'était à partir de la Grèce que l'homme nous paraissait pleinement notre semblable. J'ai voulu souligner le fait que le moment de l'histoire le plus exactement miraculeux, le moment décisif, devait être reculé bien plus haut. Ce qui différencia l'homme de la bête a pris en effet pour nous la forme d'un miracle, mais ce n'est pas tellement du miracle grec que nous devrions parler que du *miracle de Lascaux*.

BATAILLE, G., 1979 : 9

Ce miracle est l'expression de nos origines et révèle à quel point l'œuvre d'art se rattache au commencement de l'homme qui, engendré en tant que tel par le monde du travail, voire la différenciation du sujet et de l'objet, se livre, une fois pour toutes, à une expérience religieuse. Car, d'après Bataille, l'art s'associe à la religion. La création d'une œuvre d'art, bien qu'elle ne soit possible qu'à l'usage des outils propres au monde du travail, est un acte religieux par le reniement de l'ordre sous l'égide de l'utile. L'homme n'est pas humain par la séparation de l'animal. L'homme est humain par l'hommage fait à ce dont il se sépare, une fois que la séparation a eu lieu. Toute activité humaine a son origine dans l'art qui donne sur le sacré. Le miracle de Lascaux, représentant l'homme-oiseau dans un état d'excitation sexuelle et devant un bison qui perd ses entrailles, en est la première manifestation. Ce miracle nous communique l'essentiel : l'unité du sacré, de l'érotisme et de la mort. L'artiste de Lascaux, en imitant des formes animales et, par conséquent, en reconnaissant sa nature sacrée, révèle ce qui met sa vie en jeu.

L'art d'imiter par la gravure ou la peinture l'aspect des animaux ne put être utilisé avant d'être et que, pour être, il fallut que ceux qui s'y exercèrent les premiers aient été conduits au hasard et par jeu.

BATAILLE, G., 1979 : 37

Le sens profond de l'art n'est saisissable qu'à la suite de l'exclusion de « tout autre » qui, entouré d'interdictions imposées par la culture (pour Bataille l'interdiction est culturogène), ne cesse pourtant pas de provoquer notre désir. De ce point de vue, il est possible de voir dans la création d'une œuvre d'art une activité précisément a-culturelle, car elle entraîne une infraction à la norme que la culture prend pour son fondement, elle est l'image du revers de ce que la culture a sanctionné. En même temps, l'art exprime l'aspiration la plus profonde de l'homme, ce merveilleux qu'il

veut atteindre dans un mouvement extatique sans espérer trouver la vérité ou l'une de ses hypostases. L'homme-oiseau de Lascaux est une antithèse de la conception angélique de l'homme libre de la chair et créateur d'œuvres d'art qui sont pour lui une source de contemplation ainsi qu'un exemple patent de sa spiritualité :

J'insiste sur la surprise que nous éprouvons à Lascaux. Cette extraordinaire caverne ne peut cesser de renverser qui la découvre : elle ne cessera jamais de répondre à cette attente de miracle, qui est, dans l'art ou dans la passion, l'aspiration la plus profonde de la vie. [...] Ce qui nous paraît digne d'être aimé est toujours ce qui nous renverse, c'est l'inespéré, c'est l'inespérable. Comme si, paradoxalement, notre essence tenait à la nostalgie d'atteindre ce que nous avons tenu pour impossible. De ce point de vue, Lascaux réunit les conditions les plus rares : le sentiment de miracle que nous donne aujourd'hui la visite de la caverne, qui tient d'abord à l'extrême chance de la découverte, se double en effet du sentiment d'un caractère inouï qu'eurent ces figures aux yeux même de ceux qui vécurent au temps de leur création.

BATAILLE, G., 1979 : 17

La force de l'impact que les peintures gravées dans la grotte exercent sur la conception que nous nous faisons de l'art est qu'elles ne sont promises à aucune transcendance, mais elles perturbent les (pré)supposés qui conditionnent la possibilité de transcendance elle-même, en principe représentée par l'idée solaire du bien vue de la caverne platonicienne. Pour parler en langue de Bataille, les images de Lascaux manifesteraient l'intrusion de l'hétérogène dans l'homogène. Si la constatation que « homogénéité culturelle, historique [...] est le destin de l'homme [tandis que] hétérogénéité naturelle, originaire [...] est le destin de l'art » (QUIGNARD, P., 2002 : 66) est celle de Pascal Quignard, elle pourrait aussi bien figurer dans l'abondance des notes qui accompagnent les textes de Bataille publiés dans ses *Œuvres complètes*, car les notions *homogène/hétérogène* sont de lui. Dans son essai sur de Sade, qui est sa prise de position envers Breton en ce qui concerne la lecture surréaliste de l'œuvre du Divin Marquis, Bataille prétend que la vie de l'homme est organisée autour « de deux impulsions polarisées, à savoir l'EXCRÉTION et l'APPROPRIATION » (BATAILLE, G., 1970b : 58). Si l'appropriation est généralement liée à l'homogène, l'excrétion appelle l'hétérogène qui englobe les pratiques ou les éléments considérés comme un « corps étranger » (BATAILLE, G., 1970b : 58). L'art envisagé comme une pratique hétérogène entraîne une rupture avec la tradition qui voit dans l'art l'expression de la beauté, tandis que l'artiste, de préférence inspiré par les dieux, est un homme hors de commun qui voit ce que nous, le commun des mortels, ne voyons pas et ne pouvons qu'admi-

rer. Pourtant, une précision s'impose. Non pas que l'art doive désormais mettre sur un piédestal le laid et en faire tomber le beau (après tout, les peintures de Lascaux ne sont-elles pas belles ?). L'art joue le rôle de l'intrus dans la maison qui ne s'y introduit que par irruption, il ouvre et communique la déchirure, cet antre qui nous fascine. Il s'agit d'une démarcation radicale de l'idéalisme qui ferme les yeux devant le revers obscur des grands récits métaphysiques. En identifiant l'art à la culture, l'idéalisme méconnaît que l'art est précisément ce que la culture a impérativement exclu. Pour révolutionnaires qu'ils soient, les surréalistes ne l'ont pas reconnu. Une trentaine d'années après la publication du *Second Manifeste*, quand Philippe Sollers et les telqueliers dénoncent l'idéalisme de Breton et de ses compagnons, les accusations sont les mêmes que celles qu'avait formulées Bataille dans sa polémique avec Breton, où le nom de Sade avait une valeur symbolique. Or Breton, on le sait, était un grand admirateur du Marquis. Le même Breton qui, comme le note le biographe de Bataille, « dit haïr le libertinage, à qui répugnent les bordels (au même titre dit-il, que les prisons et les asiles), qui fait chaque jour l'éloge de l'amour unique et "fou", de la fidélité, et qui pour tout tremblement défend l'érotisme le plus "familial", le moins pervers, le moins détraqué » (SURYA, M., 1992 : 170). De toute façon, dans les milieux surréalistes on citait de Sade, on le vénérât, on le louait, bien qu'aucun de ses apologistes, et surtout pas Breton, n'ait fait entrer en vigueur les pratiques chères aux tortionnaires de Justine. De Sade, on s'est fait une idée onirique, une idole, un dieu primitif qui a su s'affranchir de l'oppression bourgeoise du XVIII^e siècle. Dans l'ambiance sinistre des propriétés libertines, des couvents ou des sous-sols profonds et séparés du monde, parmi les sommets monstrueux couvertes de neige, qui entouraient le château Silling, les surréalistes cherchaient l'image d'un au-delà et du merveilleux. Pour Bataille une telle attitude envers l'auteur des *120 journées de Sodome* est une supercherie. Dans *Le Bleu du ciel*, Troppmann crie comme dans la démence : « ceux qui admirent Sade sont des escrocs ». Et dans les lignes qui suivent une question essentielle est posée : « est-ce qu'ils avaient mangé de la merde, oui ou non ? » (BATAILLE, G., 1971 : 428). Si Breton, « le vieux esthète, faux révolutionnaire à tête de Christ », comme l'appelle BATAILLE (1970 : 218), cherche à dépister dans la folie du texte sadien une esthétique, un langage capable de la transmettre, s'il croit y déceler un dépassement de la conscience où les contradictions s'abolissent, ce qui doit conduire au changement révolutionnaire de l'homme, Bataille y voit l'irruption des forces excrémentielles dont la méconnaissance ou l'occultation entraîne une imposture idéaliste encore.

Une question qu'on ne tarde plus à poser est la suivante : comment l'acte esthétique, envisagé comme une pratique purement inutile, une in-

trusion de l'hétérogène dans l'homogène, peut-il se réaliser sur le plan littéraire ? Certes c'est Bataille lui-même qui y donne la réponse. Dans son très bel essai sur *Wuthering Heights* il démontre on ne peut plus clairement que « *la littérature est communication* » (BATAILLE, G., 1957b : 8). Tout comme l'homme de Lascaux qui se dresse contre son destin homogène, la littérature communique ce qui « renonce à la recherche calculée de la durée » (BATAILLE, G., 1957b : 24) et fait réitérer l'obsédante image de l'humanité qu'on retrouve dans la grotte. On mesure mieux aujourd'hui l'importance de cette réponse dont l'impact sur les recherches littéraires en France est loin d'être négligeable. Si la métaphore de la caverne platonicienne a en quelque sorte immobilisé, jusqu'à Nietzsche, la philosophie dans la perspective idéaliste, de laquelle l'institution du commentaire littéraire n'a jamais su ni voulu se libérer, la caverne de Lascaux pourrait être envisagée comme une métaphore évoquant le passage de la littérature à l'écriture, de l'œuvre au texte, qui s'est frayé le chemin dans la France poststructuraliste grâce aux travaux de *Tel Quel*. Lorsqu'on lit de très savantes analyses de Kristeva sur la présence du refoulé dans le texte, on peut y retrouver de l'esprit bataillien. Pour Kristeva, le refoulé est la condition de l'instauration du symbolique que le texte a pour fonction de dissoudre à travers le langage dans l'acte dit esthétique. Par conséquent, le texte corrompt le symbolique et avec lui la sublimation par le processus de sémiotisation, le rejet qui se réintroduit et se réitère dans un langage qui, quant à lui, n'a pu se constituer que par un rejet écarté (KRISTEVA, J., 1997 : 70—75). Or le sémiotique ne se met en place qu'à travers le symbolique, ce qui évoque l'hétérogène qui ne peut s'investir que dans l'homogène, celui-ci toujours déjà établi, une fois que séparé de tout ce qui risque de le perturber. Cette relation « implique qu'on ne considère plus la fonction symbolique comme supra-corporelle, supra-biologique et supra-matérielle, mais comme produite par une dialectique entre deux ordres (KRISTEVA, J., 1997 : 76). Le sens dans le langage ne se découvre donc plus par la dénotation d'un objet ce qui nous mènerait à une vérité scientifique. Le langage est une pratique et dire cela, « c'est précisément entendre comment le symbolique, et avec lui le sens, se déplace sous la pression du sémiotique » (KRISTEVA, J., 1997 : 14).

Nul doute que le texte soit le meilleur espace à rendre cette irruption du sémiotique la plus palpable possible. Si la polémique de Bataille avec les surréalistes autour de Sade a été évoquée ci-dessous, c'est parce que c'est dans l'œuvre du Marquis que cette irruption est on ne peut plus clairement visible. Cette hécatombe amoureuse, cette monstrueuse figure grammatico-érotique et, enfin, toute une constellation des corps sans début ni fin, qui ne fait penser qu'à une phrase à n'en pas finir, constituent une impossible représentation de l'hétérogène qui sévit le discours homogène et

rationnel des Lumières en faisant l'intrusion dans la logique que produit ce discours lui-même. Il n'en résulte pourtant pas que l'hétérogène se situe du côté de l'irrationnel, car celui-ci, pour satisfaire à la logique binaire, serait ce que l'homogène rationalisant doit condamner à l'inexistence. C'est la littérature tout comme l'art (la grotte de Lascaux et le texte de Sade en sont des preuves manifestes) qui constituent l'espace qui fait travailler l'hétérogène. Ce que le texte a d'excès révèle précisément du caractère de l'hétérogène qui est toujours développant et jamais enveloppant, et dont les artistes de Lascaux ont donné une impossible représentation qui est celle de l'homme voué une fois pour toutes à son « tout autre ». En ce sens, la littérature et l'art se découvrent non pas dans ou à travers le corps, que ce soit le corps du texte ou un corps exquisément sculpté, mais dans la chair dont il n'est pas possible de dire où elle commence ni où elle se termine, et qui est toujours plus qu'elle-même.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, 1957 : *Mythologies*. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1957a : *L'Érotisme*. Paris, Minuit.
- BATAILLE, Georges, 1957b : *La littérature et le mal*. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1970a : « Le lion châtré ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1970b : « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1971a : « Le bleu du ciel ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1971b : « L'abbé C ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1976 : « L'Histoire de l'érotisme ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 8. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1979 : « Lascaux ou la naissance de l'art ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 9. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1987 : *Les larmes d'Eros*. In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 10. Paris, Gallimard.
- BESNIER, J.M., 1998 : « Lascaux ou la révélation de l'inattendu ». In : *Eloge de l'irrespect*. Paris, Descartes & Cie.
- CARTER, Angela, 2000 : *The Sadeian Woman*. Londres, Virago Press.
- DERRIDA, Jacques, 2001 : « Autrui est secret parce qu'il est autre ». *Le Monde de l'éducation*, N° 284.
- DIJKSTRA, Bram, 1988 : *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York, Oxford University Press.
- ERMANN, M., 1988 : « Proust et les métamorphoses du goût ». *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, N° 38.

- FLAUBERT, Gustav, 1961 : *Madame Bovary*. Paris, Gallimard.
- KRISTEVA, Julia, 1997 : *Polylogue*. Paris, Seuil.
- PROUST, Marcel, 1946—47 : *Du côté de chez Swann*. 2^e partie. Paris, Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal, 2002 : *Les ombres errantes*. Paris, Gallimard.
- ROUDINESCO, E., PLON, M., 2006 : *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris, Fayard.
- SADE, D.A.F., de, 2000 : *La Philosophe dans le boudoir*. Paris, Gallimard.
- SURYA, M., 1992 : *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*. Paris, Gallimard.

EWELINA SZYMONIAK

Universidad de Silesia

Los jóvenes escritores hispanoamericanos : literatura y cultura de masas

ABSTRACT: The presence of materials and structures derived from mass culture is considered one of the distinctive features for South American literature in the *post* period. However, while more experienced writers (that is those associated with the *boom*) had been clearly denoting the inferior character of mass culture in comparison to high culture (literature), this distinction started to vanish gradually over the 1990s. This paper is to demonstrate that the dexterity of young South American novelists in exploring the *fast-culture* world (Paz Soldán) can be explained in the light of the *theory of literary generations* by Kazimierz Wyka. It transpires that the so-called period of *rooting in society* (Spranger), overlapping the 1970s and 1980s, coincided with a rapid development of mass media in South America. Being the fundamental source of *mediated experiences* (Giddens), mass media have become a looking glass for the perception of reality and an individual's identity. This is reflected in the writing of young authors: in *Por favor, rebobinar* (1994), Alberto Fuguet represents the life of young generation Chileans connected with the mass media world, using its diverse discourses.

KEY WORDS: South American literature, mass culture, young generation writers.

Al abordar la narrativa del *post* en Hispanoamérica, entre sus características fundamentales José Luis de la FUENTE (2005 : 19—20) menciona la « novedad en lo que se refiere a la adopción de materiales y estructuras procedentes de los medios de comunicación de masas — cómic, cine, televisión, música popular — [...], no sólo por parte de los narradores más jóvenes sino incluso por los ya consagrados ».

Basta recordar la creación literaria de los clásicos hispanoamericanos — Julio Cortázar, Manuel Puig o Mario Vargas Llosa, entre otros — para comprobar que la tesis del investigador vallisoletano resulta del todo justificada. Entre las numerosas obras de los autores referidos encontramos libros que constituyen una mezcla de novela y cómic de super-héroes ;

y otros productos narrativos de tema o forma similares a los de las películas o los folletines radiofónicos. Novelas como *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), *El beso de la mujer araña* (1985) o *La tía Julia y el escribidor* (1977) constituyen tan sólo tres ejemplos — tal vez los más emblemáticos — de una larga serie de narraciones escritas por los novelistas del *boom*, en cuyo interior han entrado distintos aspectos de la cultura popular.

No obstante, es imprescindible tomar también en consideración el hecho de que — si bien las obras arriba mencionadas toman como fuente de inspiración, temática o formal, las manifestaciones artísticas propias de la cultura popular (el cómic, el cine o el folletín de la radio, respectivamente) — la cultura mediática solamente se establece firmemente dentro del campo de la literatura hispanoamericana a finales del siglo XX. Antes, como indica con razón Ana María AMAR SÁNCHEZ (2000 : 165), los autores sudamericanos se dejaban « seducir » por la cultura masiva, pero repetidas veces lo hacían « para luego marcar las necesarias distancias entre el espacio de la cultura alta — la literatura — y el de la cultura de masas — los medios — ». De todas formas, no cabe duda, sus novelas deben ser consideradas como una especie de anuncio o como el primer reflejo de los cambios que se estaban produciendo en el mundo a partir de los años cincuenta — cuando las cada vez mayores facilidades de comunicación contribuían a que la cultura de los medios de masa empezara a « invadir » la vida humana.

La conciencia de que ya no es posible separar la cultura letrada de la mediática — ya que ésta ya « lo ha invadido todo » (AMAR SÁNCHEZ, A.M., 2000 : 165) — la adquieren plenamente aquellos novelistas que irrumpen como una generación en el año 1996 en el panorama de las letras sudamericanas. Son todos ellos jóvenes creadores¹ relacionados con la realización de dos proyectos literarios : la publicación de la antología de relatos breves titulada *McOndo*² y la presentación al público del llamado « Manifiesto del *Crack* »³. En la definición de la generación en cuestión, sus propios representantes subrayan la soltura con la que ésta « se mueve en un mundo de *fast-food* y *fast-culture* » (PAZ SOLDÁN, E., 2004 : 149) ; así, la

¹ Los *mcondinos* son : Jaime Baily, Martín Casariego Córdoba, Antonio Domínguez, Gustavo Escanlar, Juan Forn, Rodrigo Fresán, Alberto Fuguet, Santiago Gamboa, Sergio Gómez, Ray Loriga, José Ángel Mañas, Martín Rejtman, Edmundo Paz Soldán, Jordi Soler, Rodrigo Soto, David Toscana, Leonardo Valencia y Naief Yehya.

Y los *craqueros* son : Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivill, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palau, Eloy Urroz y Jorge Volpi.

² FUGUET, A., GÓMEZ S., eds., 1996.

³ Publicado originalmente en *Descripción*, n° 5, agosto, pp. 32—43.

atracción por la cultura de masas se convierte en una marca distintiva de los *mcondinos* y *craqueros*.

La novela paradigmática en este sentido — puesto que explora el paisaje latinoamericano de los medios de comunicación, y porque, además, pone en juego sus diferentes discursos — será *Por favor, rebobinar* de Alberto Fuguet (1994)⁴. Edmundo PAZ SOLDÁN (2004 : 149—151) a propósito de la obra, en lo que se refiere a la forma y al contenido, indica lo siguiente :

« La novela de Fuguet tiene la forma de un mosaico de ocho piezas (capítulos), que, junto a los ocho anexos que separan un capítulo de otro, van armando una historia, una especie de retrato de familia : la de un grupo de jóvenes de la clase acomodada santiaguina, todos ellos conectados con la economía de servicios generada por la industria cultural (la moda, la televisión, la radio). En la novela hay cabida, a través de los anexos, para todo tipo de discursos de la cultura de masas, escritos por los propios personajes : entrevistas a escritores y músicos, reseñas de libros y películas y *compact discs*, columnas que dan cuenta de la vida nocturna santiaguina, etc. »

En la misma estructura formal de su novela, Fuguet pone en juego el « espejo trizado » en el que se mueve, el Chile neoliberal del pasado fin de siglo, un grupo de jóvenes miembros de « una generación desencantada, idiotizada, apática, solitaria, traumada, sobreestimulada y adicta » (FUGUET, A., 1998 : 86). Estos jóvenes están al día con los artefactos de la cultura pop(ular) norteamericana (películas, series de televisión, revistas, etc.), tienen el culto de la imagen y persiguen la fama. Son sujetos descentrados, de identidades fluidas y transitorias ; pese a haber internalizado las fantasías de triunfo social generadas por los medios de masa, deambulan en un presente perpetuo, en una constante crisis de afectos — familiares, fraternales —. En la era de la información, sufren del exceso de ésta, se pierden en un mar de trivialidades, saben « cosas realmente insólitas, absolutamente inútiles [...] demasiadas cosas que no debería[n] y no s[aben] demasiadas cosas que [les] hacen falta » (1988 : 19—20).

Pese a los reproches que dirigen al autor de la obra los críticos literarios (y ante todo los de la generación anterior), acusándole de haber debilitado, debido a una excesiva fragmentación, la visión de conjunto de la novela (CÁNOVAS, R., 1997 : 150) — muy probablemente a un lector medio, y en particular a un joven, le resultarán fácilmente aceptables tanto la temática como la estructura de la narración. Y su accesibilidad se debe supuestamente al hecho de que simplemente se limita a dar testimonio — en los planos de la forma y del contenido — del modo que tienen los jóvenes de percibir y vivir la realidad actual ; una realidad en la que los

⁴ Buenos Aires, Alfaguara.

medios de comunicación de masas — en la medida en que facilitan y garantizan un trasvase de ideas continuo — desempeñan un papel fundamental en cualquier campo de la actividad humana.

No obstante, a pesar de la constante presencia de la cultura de masas en la narrativa latinoamericana de aquel período, en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX la actitud de los escritores hispanoamericanos hacia lo que Edmundo Paz Soldán denomina *fast-culture* cambió significativamente. Se produjo un paso : de los esfuerzos para aprovechar sus potencialidades (emprendidos por los autores del *boom* con el fin de renovar el arte de escribir novelas) a la adopción natural, por parte de los jóvenes escritores, de una peculiar *ecología mediática* (PAZ SOLDÁN, E., 2004 : 149).

Para explicar la razón de tal transformación resulta particularmente interesante recurrir a la *teoría de las generaciones literarias* elaborada por Kazimierz Wyka⁵.

Pero antes de aplicar dicho enfoque metodológico a nuestro breve estudio, recordaremos en pocas palabras sus presupuestos teóricos fundamentales. Basándose en la definición de *grupo generacional* propuesta por Wilhelm Dilthey⁶, Kazimierz WYKA (1989 : 25) insiste en que la comunión de los miembros de una generación no se debe a circunstancias exclusivamente biológicas (a la fecha de su nacimiento), sino, ante todo, al hecho de haber estado sometidos todos ellos, en su adolescencia, a las mismas influencias. En ese sentido, considerada desde la perspectiva de su intervención en el mundo, la generación está constituida por personas de edad similar incluidas en un grupo cuya génesis está estrechamente relacionada con dos tipos de factores : los cambios y acontecimientos históricos que se produjeron en el período de su juventud, por una parte, y, por otra, las posturas y reacciones ante estos hechos, que influyen en su vida adulta.

Como son las experiencias de juventud las que componen el prisma desde el cual se percibe la realidad circundante — independientemente de que las condiciones de la edad madura las ratifiquen o las nieguen (WYKA, K., 1989 : 55) —, será interesante ver de qué factores depende el carácter es-

⁵ Esta ponencia no ofrece en nuestra opinión el lugar adecuado para configurar todo el mosaico de ideas con las que Kazimierz Wyka construye su teoría. En todo caso, hemos tratado ya este tema de manera más exhaustiva en la tesis doctoral titulada *Los manifiestos y la cuestión del compromiso literario en las nuevas generaciones de escritores hispanoamericanos*, de 2007 (pp. 27—51).

⁶ 1924 : *Gesammelte Schriften*. Y ésta es la definición : « [...] la generación es un círculo limitado de individuos que, por depender de los mismos grandes acontecimientos y cambios ocurridos en su juventud, y, a pesar de la variedad de factores que se unan más tarde, están ligados entre sí formando un conjunto homogéneo » (citamos por K. WYKA (1989 : 25) ; la traducción es nuestra).

piritual de la generación a la que pertenecen los autores hispanoamericanos que debutan en el campo de la narrativa en la última década del siglo XX. Quizás estos factores nos aclaren, de algún modo, de dónde surge la relación tan estrecha entre algunas de las creaciones literarias latinoamericanas más recientes y la cultura de masas.

Para determinarlos es necesario situar a los escritores en cuestión en el contexto que, para las experiencias de su juventud, se convirtió en un sistema de impulsos que más tarde acabaría distinguiéndolos de otros grupos generacionales. Con tal fin, recurramos primero a la cita del « Prólogo » a *McOndo* (FUGUET, A., GÓMEZ, S., eds., 1996 : 14) para ver cuál es el criterio de selección — relacionado con la edad — que guió a Alberto Fuguet y Sergio Gómez, iniciadores del proyecto, a la hora de elegir a los autores que iban a participar en la antología :

« Optamos por establecer una fecha de nacimiento para nuestros autores que nos sirviera de colador y acotara una experiencia en común. Nos decidimos por una fecha que fuera desde 1959 (que coincide con la siempre recurrida revolución cubana) a 1962 (que en Chile y en otros países, es el año en que llega la televisión). La mayoría, sin embargo, nacieron algún tiempo después ».

Y cabe subrayar que en los mismos marcos temporales nacieron también todos los *craqueros*.

Los años setenta y ochenta son por tanto los que, en el caso de los jóvenes escritores hispanoamericanos, coinciden con el período que Eduard Spranger⁷ denomina *arraigarse en la sociedad* —período en el que el aparato psicológico humano presenta, por un lado, una mayor sensibilidad, y aparece, por otro, suficientemente formado como para permitir reaccionar ante la realidad de un modo completamente consciente (WYKA, K., 1989 : 54).

Teniendo en cuenta el objetivo que guía este análisis, creemos que no tendría sentido enumerar todos los acontecimientos históricos que a lo largo de esas dos décadas orientarían a los escritores hispanoamericanos actuales hacia el futuro, contribuyendo a consolidar el sistema de referencias que ellos iban a desarrollar en todas sus experiencias posteriores. No obstante, hay uno que sí merece la pena mencionar, dada la influencia que tuvo en la actitud que muestran los jóvenes novelistas latinoamericanos hacia la cultura de masas : una vez incorporado el continente sudamericano a los procesos globalizadores, también en Hispanoamérica, « a partir de la década del 60, y tumultuosamente después del 70, son los medios audiovisuales, las comunicaciones a distancia — no solamente la televisión en el futuro — las que reorganizan la esfera cultural » (SARLO,

⁷ 1925 : *Psychologie des Jugendalters*.

B., 1997 : 19). Este hecho encuentra su confirmación en las palabras de Ignacio PADILLA :

« Lectores voraces y precoces, los futuros escritores del siglo XXI alternamos nuestras horas de televisión con la lectura de clásicos y modernos. [...] Habitados a la convivencia con los medios masivos de comunicación, aprendimos que la literatura no puede estar al margen de la tecnología, pero entendimos también que, ante la volatilidad mediática, la literatura tiene el don de fomentar la permanencia » (2004 : 168—169).

El fragmento citado es interesante desde dos puntos de vista. Primero, porque indica que el carácter espiritual de la generación de *McOndo* y del *Crack* no nace exclusivamente en función de las condiciones político-sociales del período que coincidió con la edad juvenil de sus miembros ; por el contrario, el extracto recogido pone de relieve que dicho carácter depende también de todo un conjunto de formas culturales existentes en la época de su formación. Segundo, porque entre dichas formas, aparte de las tradiciones literarias, menciona la televisión — marca distintiva del mundo moderno.

A la influencia de la televisión en la generación de los jóvenes escritores hispanoamericanos se refieren ya Alberto Fuguet y Sergio Gómez en el « Prólogo » a *McOndo*. No obstante, el papel desempeñado por este medio de comunicación en el proceso de consolidación del espíritu generacional lo explica de manera más clara Jorge FRANCO :

« No fue sólo cuestión de compartir telenovelas, el género televisivo por excelencia en Latinoamérica, sino programas que se veían en el mundo entero : *Plaza Sésamo*, *Viaje a las estrellas*, *Dimensión desconocida*, programas que junto al cine no permitieron que como niños soñadores que éramos, quedáramos relegados de un imaginario universal » (2004 : 44).

Para concluir, con la llegada de la televisión a los países latinoamericanos se inició un proceso cuya apertura no captaron entonces los futuros novelistas, pero cuyos resultados — al leer novelas como *Por favor, rebobinar* — perciben hoy en día tanto ellos mismos, como los críticos literarios.

Llegados a este punto, quizás sea imprescindible poner énfasis en un problema más, ya señalado en el transcurso de nuestro discurso, pero tal vez de una manera no suficientemente clara. Si la televisión — en tanto que medio de difusión más importante para las grandes mayorías en la región latinoamericana — « ha tenido y sigue teniendo las dimensiones de una televisión-institución, una televisión-medio, una televisión-cultura, una televisión-lenguaje, una televisión-referente, pero sobre todo una televisión-mercado y una televisión-política » (OROZCO GÓMEZ, G., coord., 2002 : 7), ¿por qué este carácter todopoderoso de este medio de comunicación (y, ampliando el espectro, también de otros medios de masa) no ha dejado en la creación literaria de los autores de las generaciones anterior-

res un rastro tan visible como el que ha dejado en las obras de los jóvenes novelistas, si aquéllos también han participado en la instalación de los nuevos códigos — los mediáticos — en el ambiente cultural hispanoamericano?

La explicación de este estado de cosas se encuentra en lo que Wilhelm Pinder⁸ llama la *falta de simultaneidad de los que viven simultáneamente* (WYKA, K., 1989 : 57). Por un lado, está claro que, en principio, los tiempos colectivos se suceden ; pero, por otro, no hay que olvidar que existen también paralelamente. En efecto, en cualquier época vive toda una serie de grupos, cada uno de los cuales tiene su propio tiempo colectivo y asigna distinto valor al período en cada caso considerado. Lo que une a los miembros de una generación no es, pues, el acaecimiento de unos determinados episodios históricos — éstos, de hecho, afectan también a los miembros de otras generaciones, causándoles, no obstante, efectos totalmente diferentes. Se trata más bien de una manera peculiar de vivir esos acontecimientos que es exclusiva de los integrantes del grupo generacional en cuestión.

Dadas tales circunstancias, no es nada extraño que lo que para los jóvenes escritores hispanoamericanos se ha convertido en una parte integral de su identidad (GIDDENS, A., 2002 : 8) y constituye — en las palabras de Ana María AMAR SÁNCHEZ (2000 : 165) — « la vía de acceso a la representación », para sus compañeros mayores represente solamente una de las opciones, una posibilidad. No hay que olvidar que — como pone de relieve Carlos OSANDÓN BULJEVIC (2002 : 162) — « en el siglo XIX y buena parte del XX fue el impreso, la escritura así como las conminaciones propias del “raciocinio” o del “discurso” fundado lo que estructuraba una vida pública restringida [...] ». En consecuencia, la conciencia de los escritores que nacieron para la literatura en la época del *boom* todavía no se hallaba mediatizada por los medios de comunicación de masas, sino por « una cultura libresca, humanística, en el sentido más tradicional » (VILLANUEVA, D., VIÑA LISTE, J.M., 1991 : 354).

En el estudio titulado « Los inicios de la “cultura de masas” en Chile » Carlos OSANDÓN BULJEVIC (2002 : 161—162) indica que « [a]nálisis recientes insisten en la completa reorganización que habría experimentado el campo cultural en América Latina. En estas últimas décadas, se haría ostensible una importante reorganización de dicho campo a partir de la esfera audiovisual ».

En este contexto, para terminar, será interesante ver de qué manera exactamente ha influido en el arte de escribir novelas en Hispanoamérica la convivencia, desde la infancia, de los jóvenes creadores con los me-

⁸ 1928 : *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*.

dios de la comunicación masiva. Está claro que en este caso no vamos a referirnos al hallazgo técnico del montaje o a otras sugerencias técnicas y argumentales procedentes de la cinematografía, de las que solían aprovecharse ya los novelistas del *boom*. Estamos convencidos de que la revolucionaria innovación mediática que empezaba a introducirse en América Latina desde mediados del siglo XX, y que se aceleró súbitamente en las décadas de los años ochenta y noventa con el desarrollo de los medios electrónicos, ha tenido consecuencias en el campo de la narrativa que van mucho más allá. Estas consecuencias las menciona en una manera muy general Carlos OSANDÓN BULJEVIC :

« No se trataría sin embargo tan sólo de nuevas tecnologías y formatos comunicacionales. Serían más bien las nuevas mediaciones, modos de significación y de circulación de los signos, en el marco de la expansión del capitalismo globalizado, lo que estaría representando una transformación en las matrices cognitivas o de comprensión del mundo, en las experiencias cotidianas del tiempo y del espacio como en los procesos de construcción de identidades » (2002 : 162).

Teniendo como base esta cita y sirviéndonos de las consideraciones teóricas en el campo de la sociología de Anthony Giddens, intentaremos explicar y justificar brevemente las elecciones temáticas y estructurales de Alberto Fuguet, a la hora de crear la ya mencionada *Por favor, rebobinar* — novela-modelo si uno desea explorar las relaciones entre la narrativa hispanoamericana más actual y los medios de la comunicación de masas.

Anthony GIDDENS (2002 : 8) explica que en las condiciones de la modernidad altamente desarrollada, ejercen cada vez una mayor influencia en el ser humano acontecimientos lejanos (en el tiempo y en el espacio) — difundidos entre las mayorías, claro está, por los medios masivos. De este modo, los medios de comunicación de masas han llegado a definir lo que constituye, de hecho, la realidad misma, ya que estas *experiencias prestadas* de las que proveen a un ciudadano medio modelan no sólo las relaciones sociales, sino incluso también las identidades de los propios individuos. En este contexto — y si tomamos en consideración la cantidad de información que se transmite cada día —, la conciencia dominada por el caos, la conciencia esquizofrénica que la crítica literaria atribuye a los protagonistas de la novela, reflejará tan sólo los esfuerzos que emprenden dichos jóvenes para construir su propia identidad — lo que exige superar la desintegración y escoger unos cuantos elementos de entre todas las opciones implicadas por las experiencias prestadas.

Las reflexiones del sociólogo británico sobre la modernidad y la identidad humana abarcan también otra cuestión que, desde nuestra perspectiva, parece tener una peculiar importancia : Anthony GIDDENS (2002 : 38) señala que las experiencias prestadas están relacionadas con el llama-

do efecto de collage. Con este término se denomina la forma adoptada por las presentaciones mediáticas — entrelazamiento de historias y acontecimientos entre los cuales no hay ninguna conexión, salvo una convicción común de que son importantes. No obstante, aunque parezca que los medios de la comunicación de masa han destruido toda noción de orden, no hay que olvidar que lo que los rige es simplemente una nueva lógica social en la que — según Timothy Druckrey⁹, citado por Edmundo PAZ SOLDÁN (2004 : 150) — « [l]a información [...] aparece como un abanico de opciones y no de manera secuencial ». De ello se puede deducir que este efecto, imitado con mucha soltura por Alberto Fuguet en *Por favor, rebobinar*, no lo debemos tratar, en ningún caso, como una simple desaparición de la narración — según sugieren, como ya hemos visto, los críticos literarios. En efecto, el collage no puede ser analizado como una narración, pero tampoco consiste en una confusión caótica de signos. Anthony GIDDENS (2002 : 38) recuerda que en su esencia se encuentra una transformación de la esfera de las relaciones espacial-temporales en la que el lugar ha dejado de ocupar una posición central.

Como conclusión queremos resaltar un aspecto más en el que los jóvenes escritores hispanoamericanos — representados por Alberto Fuguet y su novela *Por favor, rebobinar* — coinciden con Anthony Giddens e incluso, según todos los indicios, con los autores de las generaciones anteriores. Se trata de la confianza en el valor de la escritura / reflexión / literatura (respectivamente) en el mundo contemporáneo. Seguramente, los *mcondinos* y *craqueros* no comparten la opinión de sus compañeros mayores sobre la superioridad de la cultura letrada sobre la de masas ; reconocen sin embargo — repitamos las palabras ya citadas de Ignacio Padilla — su permanencia « ante la volatilidad mediática ». Hasta en la novela de Alberto Fuguet, los protagonistas se dan cuenta de que la escritura — y ante todo la autobiográfica — ayuda a centrar al sujeto y, en consecuencia, a asumir la realidad : para ayudarlo a superar una crisis, el psicoanalista recomienda a Lucas que escriba las ideas que le gustaría discutir. Es éste un recurso que, por decirlo así, pone en práctica el presupuesto de Anthony Giddens según el cual en el orden postradicional de la modernidad — dadas las nuevas formas de ganar experiencias —, la identidad es una *empresa reflexiva*. El proyecto reflexivo del « yo » consiste en intentar, a toda costa, mantener coherentes nuestras narraciones biográficas — que hoy en día, ante la mar de experiencias prestadas, exigen una continua verificación. En este sentido resultan casi proféticas las palabras de Lucas, protagonista de *Por favor...*, cuando dice que « una vida es como un guión. Lo que necesito es un director. [...] Y una estructura, un orden.

⁹ 1996 : « Fatal Vision ».

Necesito una historia para poder llegar a alguna parte. Para así llegar al final » (FUGUET, A., 1998 : 17). Parece que de esta manera peculiar, a la literatura le atribuyen y le abren los jóvenes novelistas latinoamericanos un nuevo espacio « entre el caos de ruidos massmediáticos de nuestro alterado momento histórico » (PAZ SOLDÁN, E., 2004 : 158).

« En la competitiva ecología massmediática del fin de siglo, la tecnología escritural sería, así, desplazada de su tradicional rol de proveedora de ficciones a través de la literatura : Fuguet parecería sugerir en *Por favor...* que medios como el cine y la televisión son más adecuados para producir ficciones para consumo masivo — con las que todos pueden identificarse —, y que la escritura debería, más bien, concentrarse en el individuo » (PAZ SOLDÁN, E., 2004 : 166).

Bibliografía

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, 2000 : *Juegos de seducción y traición : Literatura y cultura de masas*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- CÁNOVAS, Rodrigo, 1997 : *Novela chilena, nuevas generaciones : El abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica.
- FRANCO, Jorge, 2004 : « Herencia, ruptura y desencanto ». En : *Palabra de América*. Barcelona, Seix Barral : 38—46.
- FUENTE, José Luis, de la, 2005 : « La narrativa del “post” en Hispanoamérica : Una cuestión de límites ». En : *La nueva narrativa hispanoamericana. Entre la realidad y las formas de la apariencia*. Valladolid, Universidad de Valladolid : 19—39.
- FUGUET, Alberto, GÓMEZ, Sergio, eds., 1996 : *McOndo*. Barcelona, Mondadori — Grijalbo.
- FUGUET, Alberto, 1998 : *Por favor, rebobinar*. Buenos Aires, Alfaguara.
- GIDDENS, Anthony, 2002 : *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- OROZCO GÓMEZ, Guillermo, coord., 2002 : *Historias de la televisión en América Latina*. Barcelona, Gedisa.
- OSANDÓN BULJEVIC, Carlos, 2002 : « Los inicios de la “cultura de masas” en Chile ». *Historia y Comunicación Social*, Vol. 7 : 161—167.
- PADILLA, Ignacio, 2004 : « El Crack a través del espejo ». En : *Crack. Instrucciones de Uso* (R. Chávez, A. Estivill, V. Herrasti, I. Padilla, P.Á. Palou, T. Regalado, E. Urroz y J. Volpi). Barcelona / México D.F., Random House Mandadori, S.A. : 163—174.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo, 2004 : « La literatura latinoamericana en la era de la saturación mediática ». En : *Palabra de América*. Barcelona, Seix Barral : 148—167.
- SARLO, Beatriz, 1997 : « “En la cultura del zapping”, entrevista de Faride Zerán ». *La Época*, junio : 18—20.
- VILLANUEVA, Darío, VIÑA LISTE, José María, 1991 : *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del «realismo mágico» a los años ochenta*. Madrid, Espasa-Calpe S.A.
- WYKA, Kazimierz, 1989 [1978] : *Pokolenia literackie*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.

MALGORZATA PUTO

Università della Slesia

Videogame che legge nel pensiero

ABSTRACT: Alessandro Militi, by means of his protagonist, who plays the videogame called Fuffa, presents his vision of the society overwhelmed by technological progress, and in consequences deprived of real moral values. The author presents the existing sociocultural phenomena in a very realistic-mimetic and reliable way, expressing his reluctance towards the objects suppressing human sensitivity and the need to communicate with other people not only by means of internet and mobile phone. Economic development, improving of the conditions of living, bigger selection of goods entail negative aspects. A man distances himself from spiritual values and becomes a handicapped and indifferent creature. The coexistence of the elements of virtual and real is plain and clear; a man being between these opposing poles cannot fully free himself from the artificial. The only way out from this situation appears when the game is over.

KEY WORDS: Videogame, virtual, real, mimesis.

« Mi chiamo Matteo Principe. Faccio marketing in una multinazionale. Produco FUFFA™. Tutto il giorno. Tutti i giorni. Se questo è un videogioco allora mi scelgo la colonna sonora. Comincio la partita » (MILITI, A., 2007). Questa è una concisa ma altresì laconica presentazione del protagonista del romanzo *FUFFA*™ di Alessandro Militi¹, che racconta i fatti della propria vita aprendo uno a uno i quadri, muovendosi a scatti sullo schermo, premendo i tasti rossi per continuare, prendendo pure extra time se occorre per colpire nemici, raggiungere bersagli, fino all'esaurimento, continuando la sua vita adrenalinica, affinché non veda la scritta GAME OVER, gioco finito.

L'insolito modo di esporre il testo letterario aprendo così una nuova prospettiva di vedere la realtà fa subito pensare alla cultura dei videogame.

¹ Alessandro Militi è nato nel 1971, vive a Roma. Attualmente lavora nel marketing di una Tv. *FUFFA*™ è il suo romanzo d'esordio.

mes che rappresenta una nuova forma dell'espressione e della comunicazione. Il videogioco ha delle caratteristiche di un qualsiasi gioco, il che implica la riproduzione di un determinato contesto culturale, estrapolato dal suo ambito ed applicato a contesti e situazioni che possono essere simulati oppure riprodotti in maniera meno fedele. Inoltre si svolge con partecipazione di uno o più giocatori che sono obbligati ad attenersi alle regole gestite automaticamente da un apparecchio elettronico che gli permette mediante vari tipi di comandi di comportarsi in un determinato modo che dipende dal tipo di gioco e può ad esempio simulare vari giochi sportivi oppure altri ideati appositamente. Lo schermo che viene utilizzato è quello di un televisore ordinario o quello di un monitor². La storia del videogioco comincia negli anni '50 all'Università di Cambridge dove per la prima volta avviene la trasposizione del gioco tris³ per computer. Anche se questo non viene poi considerato il vero e proprio videogioco giacché non viene sviluppato per intrattenimento ma per scopo scientifico. Le prove che seguono sfruttano la possibilità di simulare ad esempio un incontro di tennis per spiegare alcune leggi fisiche come avviene nel 1958 grazie al fisico Willy Higinbotham⁴ del Brookhaven National Laboratory. Il primo vero videogioco nasce nel 1962 al Massachusetts Institute of Technology e si chiama « Spacewar ». Il primo uomo invece che concepisce l'idea di videogiocare, nel senso che oggi noi conosciamo è un inventore americano Ralph Baer⁵. Il concetto di un giocatore, un gioco, un televisore, ed una scatola ad essa collegata in cui inserire i videogiochi è suo. Videogiochi degli anni '70 erano certo meno sofisticati di quelli di oggi, dotati di una console con video in bianco e nero ed allestiti nei locali pubblici.

Dalla nascita fino ad oggi i videogiochi sono soggetti ad una continua evoluzione, diversificandosi genericamente, con meccaniche del gioco di-

² Per la definizione del videogioco si veda: ZINGARELLI, N., 2007, e pure si consulti: MADONALDO, T., 2007.

³ Il tris (noto anche come 'filetto, crocetta e pallino', 'cerchi e croci' o, nel mondo anglosassone, 'tic-tac-toe', in polacco chiamato 'kółko i krzyżyk') è un popolarissimo e semplicissimo gioco di carta e matita. Si gioca su una griglia quadrata di 3×3 caselle. A turno, i giocatori scelgono una cella vuota e vi disegnano il proprio simbolo (di solito un giocatore ha come simbolo una « X » e l'altro un cerchio). Vince il giocatore che riesce a disporre tre dei propri simboli in linea retta orizzontale, verticale o diagonale. Se la griglia viene riempita senza che nessuno dei giocatori sia riuscito a completare una linea retta di tre simboli, il gioco finisce in parità.

⁴ Per approfondimento sulla storia e sui dettagli del gioco chiamato « Tennis for Two » si veda il sito <http://www.pong-story.com/1958.htm>.

⁵ Ralph H. Baer nato in Germania nel 1922, inventore che ha contribuito in modo notevole allo sviluppo dei videogiochi. Nel 2006 ha ricevuto il premio National Medal of Technology per inventare una console domestica per videogiochi. Per approfondimento o contatto si veda il suo sito: <http://www.ralphbaer.com/>.

verse, che richiedono diverse abilità del giocatore. I principali gruppi nei quali si possono dividere i videogiochi sono due: simulativo o « arcade ». Un gioco simulativo si basa sulla simulazione delle regole del mondo reale, e può rappresentare ad esempio una battaglia di guerra, una partita di calcio. Il gioco « arcade » invece è l'opposto del gioco simulativo. I generi più comuni dei videogiochi sono quelli di avventura, di azione, tipo quiz, rompicapo, videogioco di ruolo o di simulazione, sportivo, strategico, musicale.

Il videogioco, oltre ad essere un semplice passatempo è diventato un nuovo fenomeno culturale di massa, paragonabile al cinema ed alla televisione nel momento della loro massima espansione. Visto che è indiscutibile l'interdipendenza tra i videogiochi, il cinema e la televisione giacché molti film sono diventati i videogiochi e viceversa, non stupisce neanche il fatto che anche la letteratura venga « contaminata » da questo diffusissimo oggi mezzo di rappresentazione. Gli scrittori di successo come ad esempio Paulo Coelho⁶ sono diventati autori dei videogiochi che considerano « strumento narrativo particolare » (ASSANTE, E., 1998), alcuni tipi dei videogame come quelli d'avventura sono considerati concettualmente legati ai libri, più degli altri. Inizialmente il rapporto tra romanzo e videogioco è stato abbastanza diretto e semplice. I creatori dei videogiochi trattavano i romanzi, specie grandi racconti, di fantascienza, polizieschi, fantastici o d'avventura come un'immensa fonte di temi e argomenti. Così grazie allo strumento elettronico il romanzo veniva adattato e trasposto in videogioco. Poi gli scrittori che col tempo acquistavano capacità di lavorare con il computer e pure appassionandosi ai videogiochi, conoscendo le possibilità che offre il software, hanno capito come questo mezzo permette non solo una diversa prospettiva di raccontare ma che il racconto videoludico allarga i confini del racconto ordinario.

La storia dei videogiochi⁷ sottolinea alcuni importanti passi avvenuti grazie a questa forma di comunicazione come la trasformazione dello spettatore passivo in un giocatore attivo in grado di cambiare la propria vita all'interno del gioco, l'introduzione della terza dimensione con stupefacenti effetti visivi il che permette di simulare in modo preciso il mondo reale, l'introduzione di una dimensione emotiva consentendo ai giocatori di creare dei legami reali, compreso il matrimonio, attraverso un gioco virtuale che li aiuta a fuggire da un mondo dominato da violenza e terrore.

⁶ Per l'approfondimento si rinvia all'articolo di Ernesto Assante: « Paulo Coelho e Tom Clancy dal bestseller ai videogiochi » su *La Repubblica* del 15 agosto 1998.

⁷ Per l'approfondimento si rinvia a: *Storia del videogame*, un documentario in 5 puntate a partire dal 18 marzo 2007 su Discovery Channel.

Il fenomeno della realtà virtuale ha aperto il discorso sul rapporto reale/virtuale e su come definire in queste nuove condizioni il concetto della realtà. Il videogioco simulando in alcune sue forme la realtà diventa mimetico in quanto capace di riprodurre fedelmente spazio, persone, contesti culturali. Paul RICOEUR nella trilogia *Tempo e racconto* (1983) concepisce mimesi come operazione, definendola come attività mimetica, insistendo sull'intelligenza mimetica, perché costruire vuol dire far nascere l'universale dal singolare. Sia Northrop FRYE in *Anatomia della critica* (1996) che Paul Ricoeur sottolineano che la mimesi è collegamento col mondo. Secondo RICOEUR « il racconto è il nostro modo di vivere il mondo, rappresenta la nostra conoscenza pratica del mondo, dà forma alla successione degli eventi, così che il tempo diventi tempo umano, non è più copia statica, ma un'attività cognitiva, esperienza del tempo » (1983), sottolineando che si tratta del carattere di « sintesi, praxis dinamica che invece di imitare, produce ciò che rappresenta e incrementa il senso comune » (RICOEUR, P., 1983). La mimesi dunque viene rimessa in relazione con il mondo, capita come una particolare forma di conoscenza del mondo umano che include il tempo di riconoscimento. I concetti di imitazione e di finzione si uniscono nella tesi di Cesare SEGRE che li definisce in rapporto reciproco e imprescindibile l'uno dall'altro per cui « ricorrere alla finzione è allargare per un momento lo spazio del reale, muovere i nostri passi in zone normalmente vietate » (1985). Oltre ciò Segre sostiene che « uscendo dalla realtà, la finzione rende più raffinata e sensibile la nostra percezione del reale, corrobora le nostre facoltà critiche, rivela, attraverso il paradosso, forze e motivazioni. Tanto più che la realtà da cui si esce può esser proprio interpretata dall'irrealtà in cui si entra » (SEGRE, C., 1985). Così le esigenze che si pone al testo letterario della narrativa non sono quelle di un grado di verità assoluta cioè di aderenza al reale, maggiore ma di « mantenere in un sistema coerente di rapporti tra possibile e impossibile, [...] presentare gli elementi impossibili in una logica narrativa che possa essere assunta come valida entro un sistema dato, [...] in base alle regole di coerenza » (SEGRE, C., 1985).

« Virtuale e realtà appartengono a quella categoria di espressioni che, per la loro ambiguità di fondo, hanno creato, e continuano a creare, malintesi di ogni genere » (MADONALDO, T., 2007). Basti ricordare che il videogioco si basa sulla realtà virtuale, che agli inizi veniva definita come « spazio tridimensionale, generato o modellato al computer, in cui un soggetto, munito di protesi ottico-tattilo-auditive, poteva "entrare" esplorandolo dall'interno » (MADONALDO, T., 2007). Tomas Madonardo nel suo saggio *Reale e virtuale* denuncia una tendenza a valutare la realtà virtuale non come dispositivo tecnico con rilevanti possibilità conoscitive e comunicative ma soprattutto come parte di una « catena probatoria » destina-

ta a dimostrare che da un lato il mondo reale è un'illusione dall'altro che solo il mondo illusorio, appunto virtuale è reale, e che la realtà virtuale, convenzionalmente chiamata così, viene presa alla lettera, e diventa anche l'oggetto di dibattito filosofico. Questo rapporto tra reale e virtuale è anche importante per il suo contributo terminologico. La nozione della realtà virtuale viene spesso sostituita per maggior chiarezza e per evitare dei fraintendimenti con « sistema di ambiente virtuale » e « sistema della realtà aumentata » che insieme cosituiscono « sistema di ambienti sintetici »⁸. Madonaldo sostiene la definizione del virtuale come illusorio il che è carico di conseguenze, giacché nell'inglese colloquiale « virtual » ossia « being in fact, acting as, what is described but non accepted openly or in name as such » (*Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English*, 1998) significa « effettivo, vero e proprio », ma invece nelle terminologie specialistiche sia in italiano come in inglese « virtual » coglie il senso di apparente, di illusorio, come in filosofia, dove virtuale significa potenziale, in termodinamica dove esiste una nozione dell'entropia virtuale, in ottica come immagine virtuale, in meccanica — lavoro virtuale, in informatica – memoria virtuale, macchina virtuale, anche in e-learning dove gli studenti formano classi virtuali.

D'altro canto però la capacità di immaginare, raffigurare, produrre mondi illusori è altrettanto distintiva per la specie umana come la capacità di seguire, copiare, riprodurre fedelmente. Il mondo simbolico svolge un ruolo di mediazione tra l'uomo e il mondo reale, dando così via alla rappresentazione creativa che fornisce la nostra versione del mondo reale. Ian Hacking nel suo saggio *Conoscere e sperimentare* ribadisce che « gli esseri umani sono rappresentatori. Non homo faber, ma homo depictor » (HACKING, I., 1987). Basta pensare alla storia della rappresentazione visiva della specie umana con l'esempio più evidente delle Grotte di Altamira⁹ che inoltre è illuminante sotto l'aspetto dei mezzi tecnici usati per eseguire le pitture. In ogni momento storico l'uomo ha prodotto dunque la sua specie della realtà virtuale, rispondendo così alla necessità di averla.

Oggi si conoscono diverse aree dell'applicazione della realtà virtuale che spazia dall'intrattenimento, come videogiochi appunto, abbracciando l'animazione televisiva, il campo militare dove viene sfruttata per armamenti e varie tecnologie, ricerca scientifica, specie biologia molecolare,

⁸ La definizione della realtà virtuale proposta nel rapporto conclusivo del Committee on Virtual Reality. Research and Development degli Stati Uniti intitolato *Virtual Reality. Scientific and Tehnological Challenges*.

⁹ Grotte di Altamira sono delle caverne famose per le pitture rupestri del Paleolitico superiore raffiguranti mammiferi selvatici e mani umane. Si trovano in Spagna, nei pressi di Santillana del Mar in Cantabria, 30 chilometri ad ovest di Santander. Queste grotte sono state incluse tra i patrimoni dell'umanità dell'UNESCO.

biomedicina, astrofisica, astronomia, astronautica, poi anche modellistica progettuale, telelavoro e teledidattica. Il costruito del virtuale non è dunque una novità. Ci si può chiedere se esista la differenza di percezione tra un oggetto reale e un oggetto virtuale di elevata fedeltà. Un oggetto virtuale può essere più o ugualmente affidabile alla percezione in certe condizioni ma la differenza sta nell'uso corrente del mondo, che è più persuasivo per l'uomo, inoltre gli elementi con cui viene costruito il virtuale non sono gli stessi con cui si costruisce il reale. La realtà virtuale è soggetta alla limitazione del tempo, infatti ci si immerge, ma dopo un determinato tempo si riemerge, perché non esiste la virtualità capace di penetrare la vita di tutti noi per tutto il tempo.

Anche *FUFFA*¹⁰ è un videogioco condotto dal protagonista, ma è anche un esercizio interattivo con il lettore. Il nome del gioco fa ricorso alla voce dialettale milanese che significa discorso vuoto, inutile, descrive una merce scadente, oppure viene usata per dire imbroglio, inganno¹⁰. La parola è significativa in quanto attira l'attenzione a quello che non è reale, ma potenziale, con accezione di inganno, falsità. Il romanzo-videogioco è dunque una simulazione della realtà in cui il protagonista attraverso diversi comportamenti e azioni acquista i punteggi, raggiungendo i propri obiettivi, elimina nemici, realizza gli scopi che si era prefissato, a volte perde per continuare. Il gioco è chiaramente soggetto ai limiti temporali. Comincia alle 9.48 del 1 luglio e finisce il 2 di settembre. Inoltre c'è una netta ripartizione in giorni attraverso una specie di diario che ha funzione aggiuntiva in questo gioco.

Sarebbe interessante menzionare già all'inizio come sia facile riconoscere nel testo la diversità dei caratteri tipografici: classici per la maggior parte del testo, in grossetto per i comandi del videogioco. Anche la divisione in quadri che sono dieci avviene con le scritte in grossetto con l'uso delle maiuscole. Inoltre, per introdurre i quadri si scelgono le pagine in nero che assomigliano lo schermo di un monitor spento.

Il gioco è di tipo simulativo, che oltre a riportare il grado di autenticità dello spazio, si serve delle espressioni che ci fanno pensare alla situazione reale. Il protagonista « ha una vita sola » ma più possibilità di condurla. Infatti « può seguire il sentiero principale » oppure « le vie secondarie » ed a lui appartiene la scelta. Oltre al protagonista ci sono altre persone nel gioco e ci sembra di « trovarsi di fronte a una persona » per quanto è veritiera la loro partecipazione nella vita del protagonista.

La strategia del gioco consiste nel conquistare il maggior numero di donne che rappresentano tipi umani diversi, inducendo poi il protagonista ad uno stato emotivo diverso. Il gioco prosegue gradualmente il che

¹⁰ Per la definizione si consulti: ZINGARELLI, N., 2007, voce: *fuffa*.

viene espresso attraverso ventidue livelli. La posta in gioco è alta, giacché subendo diverse fluttuazioni sentimentali il protagonista alla fine s'innamora e muore nel senso del gioco, perché non vorrà più continuare con le conquiste. Le donne che Matteo riesce a sedurre sono Valentina, Miss S, Sveva, Veronica, Francesca P, Ilaria Martini, Cristiana D'Ussaro, Clara, Flaminia e Giulia che sono « obiettivi del gioco » e i rapporti erotici ma anche sociali e sentimentali con loro rappresentano il sentiero principale del gioco di Matteo. Inoltre non essendo questa una sola occupazione del ragazzo, viene esposta la sua vita sociale e lavorativa ambientata a Roma contemporanea.

Attraverso la descrizione dello spazio, degli elementi di cultura materiale, delle professioni degli amici di Matteo si acquista una crescente sicurezza di una perfetta simulazione della realtà virtuale nel gioco. Per chi conosce la città di Roma è come passeggiare per le vie, entrare nei negozi, prendere un caffè al bar. Vanno nominate le vie come via Flaminia, via Cassia, ponti come Ponte Milvio, quartieri: Eur, Parioli, piazze come Piazza di Spagna, luoghi e monumenti della capitale come la Trinità dei Monti, il Pincio, la Villa Borghese, il Lungotevere, il Pantheon, ma in più, il modo di menzionare questi posti è tale da trasmettere questa particolare e speciale caratteristica della città di Roma in cui convivono la storia e la modernità uno accanto all'altra. Non si ha dunque una descrizione da turista incantato, oppure da guida modello che sicuramente sarebbero più informative, colme di dati e informazioni, ma si ha subito impressione di trovarsi là, in mezzo alla gente, accanto al protagonista. Attraverso qualche parola detta tra le righe si riconoscono le caratteristiche di questi posti; « lusso » e « chic » descrivono un ristorante di Parioli, uno dei più eleganti quartieri di Roma, l'abitazione a Collina Fleming, che è nel Roma Nord significa lo status economico e sociale del protagonista, un chiosco sul Ponte Milvio sulle sponde del Tevere con tavolini e sedie di ferro dove si soleva bere delle grattachecche allude alla tradizionale bevanda italiana, e all'abitudine di uscire per socializzare, di sedersi ai tavolini, di osservare la gente, parlare. Il Ponte Sisto descrive la topografia di Roma, trovandosi vicino a Trastevere, « il traffico immenso di via Cassia » svela quanto frenetica sia la vita della capitale.

Paradossalmente dunque questa mancanza di dettagli accresce le possibilità di immersione nel quadro della realtà di cui uno si sente subito parte integrale, un solo aggettivo può sostituire tutto quello che si sa su un determinato luogo estraendo ed aumentando la caratteristica più cospicua di esso.

Sarebbe fondamentale annotare anche i numerosi elementi di cultura materiale e non materiale presenti nel romanzo. Vi troviamo prima di tutto le invenzioni tecniche e tecnologiche di uso personale. Il telefonino

è un oggetto con cui il protagonista non si separa mai, che « vibra e squilla » e grazie al quale manda i messaggini anche per lusingare le donne. Il pc dotato di internet è ormai un equipaggio standard del suo appartamento e del suo posto di lavoro, manda e riceve le mail personali e quelle dei clienti. Il videogioco a cui gioca è possibile grazie ad un apposito dispositivo elettronico. La musica, che rappresenta una grande passione di Matteo, lo accompagna ovunque grazie al modernissimo iPod che gli serve anche mentre viaggia. Ascolta la musica a casa, in macchina, suona la chitarra, possiede il televisore a cristalli liquidi. La macchina e l'aereo gli servono da mezzo di trasporto quotidiano. L'ambiente di Matteo è dunque high tech, moderno, oggetto di culto per alcuni, motivo di disprezzo, spesso colpevolizzato dagli altri. I negozi che frequenta Matteo e i suoi amici sono ad esempio la Diesel store, un elegante negozio di abbigliamento, i ristoranti, i bar con i tavoli di ferro sul Lungotevere sono luoghi di ritrovo di persone che formano determinati gruppi sociali. Vi si incontrano per bere un cocktail, per mangiare i tipici piatti italiani anche se a casa spesso mangiano anche cibi spazzatura come « Quattro Salti in Padella Findus », uno dei piatti più pubblicizzati alla tv italiana, di un marchio molto conosciuto e popolare.

Le professioni di Matteo e dei suoi amici sono: l'imprenditore, il consulente in una multinazionale, il dirigente marketing della Demon Italia, che sono delle professioni emergenti che rispondono alla domanda del mercato testimoniando allo stesso tempo il livello dello sviluppo tecnologico della società di oggi. Inoltre viene anche menzionata la professione di velina, una giovane valletta televisiva che si esibisce nel corso di una trasmissione televisiva, pure questa una professione di origine recente.

Il giocatore della FUFFA™ dunque non viene privato di nessun oggetto che potrebbe aver possibilità di usare nel mondo reale. Ha a disposizione tutto quello che gli serve. Il quadro sociale che emerge dalla descrizione è di una generazione dei giovani professionisti, economicamente soddisfatti, il che fa subito pensare ad una opposizione rispetto ad un altro ceto emergente, la generazione di mille euro¹¹, che si concretizza nei dipendenti precari, con la busta paga di circa mille euro al mese, il che non permette loro di condurre una vita decente nonostante che siano ben istruiti e che abbiano anche dei valori grazie ai quali riescono comunque ad andare avanti senza soddisfazione economica. Matteo invece produce fuffa, che è un bluff, organizza, inventa, parla, ma non si capisce nemmeno quale sia il reale oggetto del suo lavoro. I valori non sembra di averli

¹¹ Per l'approfondimento sulla generazione mille euro si rinvia a: INCORVAIA, A., RIMASSA, A., 2006, si veda pure l'articolo sull'*Espresso* « Generazione mille euro » di Paola Pilati, scaricabile anche sull'indirizzo: <http://espresso.repubblica.it/dettaglio-archivio/1291023&m2s=e>.

molti, non ha dubbi di natura morale, ne domande sul campo professionale. Non mostra certo di avere rispetto per il proprio direttore che per lui è « una merda », che non vale niente perché non ha idee, è poco creativo, non sa comunicare e inoltre è un raccomandato, spende soldi ma non fa niente di utile.

Conducendo una vita al di sopra della media nazionale, Matteo può permettersi una vacanza mordi e fuggi a Formentera, la meta preferita delle vacanze chic dei personaggi pubblici, una gita a Siena o un volo a Milano sono per lui a portata di mano. Osservando il gioco del protagonista si vede però che lui non solo cerca di guadagnare i punti nel gioco ma combatte anche contro se stesso. Il gioco che conduce esige da lui determinate caratteristiche come indifferenza sentimentale, mancanza di empatia e di ogni coinvolgimento emotivo, che lui però non sa tenere sotto controllo.

Il testo è intrecciato dei ricordi. La definizione linguistica di « ricordo » mette a fuoco « la memoria di persone, cose, fatti o eventi trascorsi che permane nella mente, il richiamo alla mente di questi elementi oppure ciò che serve a fare ricordare qualcuno o qualcosa o a rinnovarne la memoria » (ZINGARELLI, N., 2007).

Il ricordo occupa un posto particolare anche nella letteratura. Per Giacomo Leopardi il ricordo prende forma di una riflessione storico-culturale di un'immensa profondità umana (LEOPARDI, G., 1997). Basti pensare poi agli scrittori delle memorie, dei *mémoires*, il genere che, a distanza del tempo narra i fatti vissuti, e che era conosciuto già nell'antichità da Senofonte e Cesare¹². Le memorie sono un valido documento personale per i sociologi, giacché costituiscono un'espressione di coscienza sociale, presentano aspettative, valori, modi di capire e valorizzare il mondo caratteristici per determinati ambienti. Anche Matteo quando ricorda il passato che comprende i ricordi d'infanzia, i sentimenti per la sua ex fidanzata, perde i punti nel gioco, si distrae.

Il modo in cui il gioco scopre i due lati della figura del giocatore che da una parte vuole vincere, dall'altra però non sa evitare, respingere e annientare i ricordi che lo avvolgono, non sa mascherare il disprezzo per alcuni fatti e il fascino per gli altri, avvicina lo spazio virtuale alla realtà che conosciamo.

Inoltre come avevo già accennato il videogioco è un'attività interattiva, il che nel caso del romanzo di Militi viene allargato al lettore. Infatti lo scrittore ha creato appositamente il sito internet con l'omonimo titolo FUFFA™ visitabile sull'indirizzo: <http://www.fuffa.eu> che non è solo la pubblicità del libro e mezzo di comunicazione con il pubblico attraverso il

¹² Per la definizione del genere dei ricordi si consulti: GŁOWIŃSKI, M., KOSTKIEWICZOWA, T., OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, A., SŁAWIŃSKI, J., 2000.

blog, ma anche uno spazio dove si trovano delle informazioni aggiuntive sul contenuto del romanzo.

Infatti l'autore vi ha messo IL MANIFESTO FUFFA™ pubblicato il 24 aprile 2007 in cui si esprime palesemente «Contro le corporazioni, gli albi professionali, il protezionismo, il nepotismo, il clientelismo» invece per « la meritocrazia nuda e cruda », dove inoltre postula « mettere alla prova le competenze, sconfiggere la mafia dei circoli chiusi, siano essi partitici o familiari », chiamando *fuffa* « una resistenza attiva, metafora, azione simbolica, stimolo agli individui, che vuole spazio, felicità e potere. Ma solo perché se lo merita ».

Il videogioco di Matteo può essere anche capito come exemplum di quel frammento della realtà che si vede in giro che però non viene valutato positivamente. Paradossalmente il romanzo che è un gioco agisce da stimolo di come ribellarsi contro le regole del gioco. In questo non bisogna essere per forza un ludologo per capirlo. Inoltre il sito internet dedicato al romanzo *FUFFA*™ usa dei filmati e dei clip, sfruttando il sito youtube.com il più popolare sito dove si possono mettere i video amatoriali, che insieme al blog rinviano dal testo letterario ad altri mezzi di comunicazione moderni, legando così la narrazione con l'immagine, il movimento, la conversazione interattiva in tempo reale, che potrebbero allargare lo spazio del testo attraverso alla possibilità di dare vita ad una interconnessione di più persone fra loro comunicanti. Grazie a questa scelta il testo letterario viene catapultato ad un altro livello di comunicazione, livello digitale, dove può essere anche scaricato e dove dà origine al dialogo col pubblico. Inoltre possiamo osservare nel romanzo il modo in cui il linguaggio del testo viene adattato alla realtà del gioco. Oltre ai comandi, troviamo nel testo le parole di origine inglese, del registro informatico: *press the button, stop, game over, download*, il che significa anche che l'informazione videoludica viene raccontata con linguaggio adeguato il che accresce l'autenticità della rappresentazione. Il testo procede per quadri, la quale caratteristica è anche una contaminazione dal mondo dell'informatica dei giochi, che sottolinea l'identità multipla dei giocatori, la quantità dei livelli e delle piattaforme del gioco, la poliedricità di forme e strutture e la versatilità dei giocatori, ma anche palesa e afferma la frammentazione, la velocità, e il modo schizofrenico di percepire la realtà dal giocatore. Infatti ogni quadro è come un racconto, un frammento di vita, « un bagliore di luce », che induce ai pensieri e valutazioni approssimative, rapide, brusche, che fa pensare per scorciatoie, non sviluppa troppo l'argomento, stimola, fa da spunto senza dettagliata spiegazione però, spinge alla reazione in due secondi, prima che sia troppo tardi e si finisca con perdere i punti.

La scelta di introdurre nel testo letterario una struttura di videogioco di simulazione serve a mostrare gli schemi e le regole della vita di una tec-

nogenerazione che per sopravvivere sceglie di giocare, accettando le regole, che però non sente proprie, ma piuttosto temporanee come in un videogioco. Infatti è una voce che si ribella contro questi schemi che trova troppo rigidi, ingiusti, deludenti sotto l'aspetto morale. Lo spazio del videogioco e lo spazio reale sono nel testo intrecciati e sembrano inseparabili, li divide però una netta limitazione temporale nel caso del videogioco che finisce, da cui si può uscire. Inoltre nel videogioco c'è la possibilità di prendere extra time, tornare indietro per cambiare, che non esiste nella vita reale di opportunità perse. Ci sono anche degli elementi che non sembrano appartenere alla realtà virtuale, come già menzionato ricordo. Questo significa che il videogioco elimina, toglie ed evita i moti dell'anima, che Matteo però non sa cancellare nella vita reale. Anche conoscendo le regole del gioco l'uomo non riesce sempre adeguarsi, perché la vita prende il suo corso.

Il messaggio del romanzo, nonostante che la realtà virtuale che racconta sembri priva di valori, spogliata dall'umanità, dalla pietà, dall'amore vero, è positivo giacché serve da esempio che mostra una potenziale realtà, probabile e veritiera, che però è soltanto una di tante, e la scelta spetta all'uomo. La scelta dell'autore di raccontare una storia per mezzo di un videogioco apre anche un discorso sull'identità dell'uomo nel mondo di oggi che vivendo in un'epoca dei turbamenti, della precarietà di tutto, anche dell'identità persa e spezzata, cerca comunque di sopravvivere, usando diversi trucchi, difendendo il proprio equilibrio psichico. L'uomo dunque si rifugia nel disimpegno emotivo, nelle situazioni estreme, nel vittimismo o nell'impotenza affettiva, nel sofisticato gioco di simulazione rifiutando tutto quello che è duraturo, implica delle radici e il senso dell'appartenenza. Zygmunt Bauman nel suo saggio sull'identità spiega un nuovo concetto di « identità-puzzle » che considera frutto della globalizzazione del mondo odierno, in cui il processo della formazione dell'identità dell'uomo è guidata dal passaggio dalla fase « solida » alla fase « fluida » della modernità. La fluidità significa l'incapacità di mantenere a lungo una forma, la necessità di essere preparati a ogni eventualità, di cambiare, mutare spesso, giacché le autorità rispettate oggi, sono disprezzate domani, e la società non è più ritenuta rigida, in grado di valutare, giudicare degli errori umani in modo intransigente. Secondo Bauman:

« La potenza della società e il suo potere sugli individui risiede oggi, in effetti [...] nella sua evasività, versatilità e volatilità, nella disorientante imprevedibilità delle sue mosse, nell'abilità alla Houdini con cui fugge dalla più difficile delle gabbie, e nella destrezza con cui sfida le aspettative e si sottrae alle sue promesse, apertamente pronunciate o abilmente lasciate intendere. La strategia giusta per affrontare un giocatore così sfuggente ed evasivo è batterlo al suo stesso gioco... Don Giovanni può essere definito un inventore e un pioniere di questa strategia. Il segreto delle con-

quiste del Don Giovanni di Molière consiste nel cambiamento incessante. Il segreto delle conquiste del Don Giovanni di Mozart era il suo dono di finire rapidamente e ripartire da un altro inizio: Don Giovanni era in uno stato di perpetua autocreazione. Secondo la visione di Ortega y Gasset, Don Giovanni era un'autentica incarnazione della vitalità del vivere spontaneo e ciò faceva di lui la prima manifestazione del fondamentale disagio, delle umane inquietudini e ansietà degli uomini moderni. [...] La strategia del *carpe diem* è una risposta a un mondo svuotato di valori che pretende di essere duraturo. [...] Un'identità saldamente inchiodata e solidamente costruita, sarebbe un fardello, un vincolo, una limitazione alla libertà di scegliere. *Inflessibilità* è una condizione continuamente biasimata, ridicolizzata o condannata da quasi tutte le vere o presunte autorità dei nostri giorni (mezzi di comunicazione, esperti di problemi umani e leader politici) » (BAUMAN, Z., 2006).

Il videogioco di Matteo va d'accordo con questa tesi in maniera perfetta. Infatti Matteo cerca di evitare in tutti i modi ogni legame duraturo con le donne, per evitare alcun progetto di fedeltà per sempre. Non si sottrae però ai legami d'amicizia, che vediamo anche rappresentata in modo diverso, che regge sui messaggini piuttosto che sulle lunghe conversazioni. Grazie alla scelta dello scrittore di introdurre nel romanzo un videogioco si ha l'opportunità di capire che cosa rappresenti infatti questa tecnica che evidentemente non significa solo il modo di divertirsi. Oltre all'alludere « all'imperialismo dell'immagine » (FULCHIGNONI, E., 1964) della nostra società il videogioco di Matteo è un costume per raccontare la società delle persone private della loro identità costruita su basi solide. Invece, come in un gioco, uno può avere molte identità, che dipendono dal livello del gioco, dal sentiero che un giocatore sceglie, da come procede. Tutto con lo svolgimento in pochi secondi, in cui bisogna decidere quale bottone premere per rimanere in gioco, per non perdere. Matteo ci sa fare, procede con destrezza, ma in un momento la vita vera prende il suo corso e il gioco finisce. GAME OVER.

Bibliografia

- ANDREOLI, Vittorino, 2007 : *La vita digitale*. Milano, Rizzoli.
ASSANTE, Ernesto, 1998 : « Paulo Coelho e Tom Clancy dal bestseller ai videogiochi ». *La Repubblica*, 15 agosto.
AUGÉ, Marc, 2000 : *Il senso degli altri. Attualità dell'antropologia*. Torino, Bollati Boringhieri.
BAUMAN, Zygmunt, 1999 : *La società dell'incertezza*. Bologna, Mulino.

- BAUMAN, Zygmunt, 2006 : *Intervista sull'identità*. Roma—Bari, Laterza.
- BITTANTI, Matteo, 2002 : *Per una cultura dei videogames. Teorie e prassi del videogiocare*. Milano, Unicopli.
- FRYE, Northrop, 1996 : *Anatomia della critica*. Torino, Einaudi.
- FULCHIGNONI, Enrico, 1964 : *La moderna civiltà dell'immagine*. Roma, Armando.
- GŁOWIŃSKI, Michał, KOSTKIEWICZOWA, Teresa, OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra, SŁAWIŃSKI, Janusz, 2000 : *Słownik terminów literackich*. Kraków, Ossolineum.
- HACKING, Ian, 1987 : *Conoscere e sperimentare*. Roma—Bari, Laterza.
- HORNBY, A.S., 1980 : *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. London, Oxford University Press.
- INCORVAIA, Antonio, RIMASSA, Alessandro, 2006 : *Generazione mille euro*. Milano, Rizzoli.
- JOHNSON, Steven, 2005 : *Everything bad is good for you: How today's popular culture is actually making us smarter*. London, Riverhead-Penguin Group.
- LASCH, Christopher, 2004 : *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*. Milano, Feltrinelli.
- MADONALDO, Tomas, 2007 : *Reale e virtuale*. Milano, Feltrinelli.
- MILITI, Alessandro, 2007 : *FUFFA™*. Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- RICOEUR, Paul, 1983 : *Temps et récit*. T. 1. Paris, Seuil.
- SEGRE, Cesare, 1985 : *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino, Einaudi.
- ZINGARELLI, Nicola, 2007 : *Vocabolario della lingua italiana su CD-ROM*. Bologna, Zanichelli.

Documentari

La storia del videogame. Una serie televisiva su Discovery Channel a partire dal 18.03.2007.

Pagine web

<http://www.ludologica.com/>

<http://www.ralphbaer.com/>

<http://espresso.repubblica.it/dettaglio-archivio/1291023&m2s=e>.

<http://www.gamersquarter.com/tennisfortwo/>

<http://www.fuffa.eu/>

Comptes rendus



« *Histoire de la littérature québécoise* »
de Michel Biron, François Dumont
et Élisabeth Nardout-Lafarge
Montréal, Éditions du Boréal, 2007, 689 p.
ISBN 978-2-7646-0529-5

La parution de *L'Histoire de la littérature québécoise* — que signent aux Éditions du Boréal Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe — constitue un véritable événement. Il y a en effet plus de quarante ans qu'une histoire aussi ambitieuse, axée principalement sur les œuvres, n'avait été publiée, la dernière étant celle que Pierre de Grandpré avait fait paraître dans les années 1967—1969. Mais plus important encore, ce nouveau grand récit de la littérature du Québec, qui va des écrits de la Nouvelle-France aux œuvres et problématiques d'aujourd'hui, se caractérise par une intelligence du propos et une qualité d'écriture peu communes. À côté de l'érudition manifeste dont témoigne cette synthèse, il faut d'abord, je crois, souligner le plaisir que l'on éprouve à sa lecture.

Les trois auteurs ont réussi le pari de lier leurs savoirs et leur style de telle façon qu'aucune rupture de ton n'est perceptible. Le fait qu'ils viennent d'horizons différents a certainement contribué à la réussite et à la richesse de l'entreprise : Michel Biron est titulaire de la chaire de recherche en littérature québécoise et en littératures francophones à l'Université McGill, François Dumont enseigne la poésie et l'essai à l'Université Laval et Élisabeth Nardout-Lafarge s'intéresse particulièrement à l'Université de Montréal au roman français et québécois du XX^e siècle. Tous trois avaient déjà publié des ouvrages marquants : Biron, *L'absence du maître* (Presses de l'Université de Montréal 2000), Dumont, *La poésie québécoise* (Boréal 1999), Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du dé-*

bris (Fides 2001). Leur Histoire tire une grande part de sa force de cette conjugaison d'expériences et de sensibilités et sans doute aussi des nombreux et fructueux échanges qu'a permis leur collaboration.

La lecture proposée se fonde principalement sur des critères formels, esthétiques, mais tout en ne négligeant pas les conditions sociales dans lesquelles les œuvres ont vu le jour. Il s'agit d'un projet différent de l'histoire de *La vie littéraire au Québec*, série de volumes réalisée sous la direction de Maurice Lemire et de Denis Saint-Jacques (Presses de l'Université Laval), qui privilégie une approche institutionnelle inspirée des travaux de Pierre Bourdieu et de Jacques Dubois. *L'Histoire de la littérature québécoise* que proposent Biron, Dumont et Nardout-Lafarge s'inscrit davantage, pourrait-on dire, dans une herméneutique sensible aux enseignements de la sociocritique.

Si elle ne propose pas à proprement parler une Histoire littéraire radicalement nouvelle sur le plan de la méthode historique, *L'Histoire de la littérature québécoise* de Biron, Dumont et Nardout-Lafarge a l'immense mérite d'offrir une synthèse complète et actuelle du corpus québécois et de pointer les grandes tensions qui le dynamisent depuis les origines. La conclusion relève à cet égard la récurrence de motifs (sentiment de précarité matérielle et linguistique, héritage de pauvreté, inventivité, etc.) qui au fil des siècles ont conféré sa singularité à cette littérature française d'Amérique. En outre, l'ouvrage regorge d'aperçus neufs. Maintes fois, le lecteur s'arrête ravi de découvrir une nouvelle piste de lecture, une hypothèse inédite, une formulation qui lui fait découvrir sous un nouveau jour ce qu'il croyait connaître.

La périodisation, qui constitue l'épine dorsale d'une pareille entreprise, paraît non seulement exemplaire mais également construite dans une perspective évolutive qui n'exclut ni les œuvres plus marginales ni les enjeux propres à chacune des oeuvres recensées. On retiendra l'importance accordée aux écrits de la Nouvelle-France qui apporte une profondeur historique à une littérature longtemps considérée davantage comme un projet que comme un « héritage de lectures » et qui réhabilite fort utilement des textes dont les thèmes et très souvent les bonheurs d'écriture méritaient d'être redynamisés par une lecture contemporaine. Chacune des périodes retenues se trouve associée à une préoccupation majeure : la question du destinataire français pour les Écrits de la Nouvelle-France (1534—1763) ; celle de l'intérêt national pour la période qui suit la Conquête anglaise (1763—1895) ; « le conflit entre l'ailleurs et l'ici » pour les années 1895—1945. On remarquera que la période consacrée à « l'invention de la littérature québécoise » s'allonge jusqu'aux années 1980. La distance temporelle permet en effet de considérer que la période de la Révolution tranquille, au cours de laquelle s'affirment conjointement l'identité québé-

coise et une nouvelle modernité formelle, s'amorce bien avant les années 1960 et qu'elle ne se clôt dans les faits qu'avec l'émergence de certains phénomènes qui provoquent à partir de 1980 un nouveau « décentrement de la littérature ». Décentrement qui perdure encore aujourd'hui avec le brouillage des frontières du littéraire (qui n'est pas propre qu'à la littérature québécoise), l'apport significatif d'écrivains issus de cultures étrangères, l'essor fulgurant et très médiatisé d'une littérature plus populaire, ainsi que l'exploration de nouvelles formes de fictionnalisation d'une subjectivité postmoderne.

Parmi les nouveautés qu'apporte cette nouvelle *Histoire de la littérature québécoise*, il faut signaler l'espace réservé tant à la nouvelle francophonie canadienne (principalement acadienne et franco-ontarienne) qu'à la production anglo-québécoise (abordée ici par le biais de la traduction), qui constituent des réalités avec lesquelles la littérature québécoise doit désormais composer. Ces considérations contribuent à donner à cette vaste et précieuse synthèse les contours d'une histoire en marche.

Le lecteur, qu'il soit québécois ou étranger, chercheur ou simple curieux, trouvera assurément dans cet ouvrage majeur matière à enrichir ses connaissances et à stimuler sa réflexion sur les enjeux littéraires contemporains. Précisons à cet égard la présence en fin de volume d'un index, d'une chronologie qui va de 1534 à 2005 et d'une bibliographie critique qui font de cette toute nouvelle *Histoire de la littérature québécoise* un ouvrage de référence de premier plan.

Marie-Andrée Beaudet
Université Laval, Québec

Roland Bourneuf : « Pierres de touche »
Québec, L'instant même, 2007, 394 p.
ISBN 978-2-89502-240-4

L'essai littéraire, par définition, nous met en contact avec ce sage qui questionne, qui se questionne. Si de Diderot à Arendt en passant par Lukács, l'essai se donne une apparence plus objective, scientifique, ou alors totalement ludique chez Perec, peu de livres disent aussi clairement et bellement que *Pierres de touche*, de Roland Bourneuf, à quoi sert la littérature, ce rien concret qui est un tout abstrait. Peu de livres, aussi, nous font douter avec eux que les propositions qu'ils recèlent soient satisfaisantes. Et comment, dans ce cas-ci, croire qu'un seul mot puisse rendre compte de ce que nous procurent des millions d'autres ? Et le mot auquel nous fait penser cet essai littéraire est sans doute encore plus embêtant sur ce plan : *lucidité*.

J'insiste sur l'expression essai littéraire, car nous avons peu l'occasion d'en lire de nos jours, au Québec du moins ; par véritable j'entends ceux dont l'auteur, à travers un discours construit autour de propos sur les livres, a fait de « [lui]-même la matière de [s]on livre » à l'instar de Michel de Montaigne. Des essais comme *Nous autres icitte à l'île* de Pierre Perreault ou *Le monde sur le flanc de la truite* de Robert Lalonde. Mais il n'est pas question ici de broder autour d'une collection de citations, ou de s'appuyer sur nombre d'auteurs pour asseoir sa propre pensée. Au contraire. D'une part, les livres qu'a choisis de nous présenter Roland Bourneuf sont ici plus souvent qu'autrement des ouvrages de fiction, et on suit donc des personnages plutôt que des pensées et, d'autre part, si Roland Bourneuf nous parle des livres qui ont représenté pour lui « des repères et des sources », il questionne surtout le processus même de la lecture, celui qui nous

fait rencontrer des archétypes et nous aide à « dessin[er] notre mythe personnel dans sa direction et ses exigences ».

Il croit d'abord que ceux-là sont « [u]ne vingtaine, tout au plus », mais ils se révéleront former une immense bibliothèque. Et se trouvent dans tout cela surtout des romans, on l'a dit, mais aussi des essais, littéraires ou philosophiques, des recueils de poésie, des journaux de voyage, des journaux, des pièces de théâtre, des autobiographies, etc. Comment alors organiser toute cette matière vivante, ce matériau à la fois fluide et vapoureux car si l'auteur relit certains de ces ouvrages, il n'en oublie pas moins les perceptions liées à sa première, ou à ses premières lectures et il nous offre partout la résonance de telle œuvre dans telle autre qui, à son tour... L'ouvrage se présente découpé en sections, quatorze, qui semblent à première vue thématique. Et le découpage l'est parfois, thématique, d'entrée de jeu. Il est même souvent chronologique, partant des plus anciens souvenirs de lectures, pour remonter jusqu'aux plus récents, dans l'organisation générale du moins. Mais il en va souvent autrement, car dans son projet de partir d'une « surface de contact entre l'œuvre littéraire et [lui] » pour la circonscrire et la caractériser, la caractérisation se révèle plus ou moins détaillée selon les titres, de même que la circonscription qui, on s'en doute, se révèle le plus souvent poreuse par la magie des renvois de diverse nature. D'autant plus que s'ajoutent à ce projet une série de réflexions sur le roman, sur le rapport à la réalité, sur la beauté ou encore sur la connaissance de soi.

Vu le vaste parcours livresque entrepris par cet homme, qui par ailleurs le qualifie de « revue » qui « ne pouvait, et ne peut encore être que provisoire et aléatoire », il serait futile de tenter de donner un aperçu des ouvrages ou même des auteurs mentionnés. Un tel exercice ne saurait rendre justice au travail d'une exceptionnelle générosité auquel Roland Bourneuf s'est livré. Le mot *bibliothèque* doit être entendu dans ce cas-ci comme dans la distinction que font les linguistes entre *vocabulaire* et *lexique* — l'un désigne ce qui appartient à un individu et l'autre, à la collectivité des locuteurs ; il s'agit ici des œuvres qui ont marqué un être, mais l'expérience dont elles rendent compte dans *Pierres de touche*, profondément humaine et transcendante, se voit offerte à tous, et appartient désormais à tous ceux qui voudront tenter l'aventure, que ce soit pour servir d'exemple, de modèle, de prolongement de notre propre réflexion sur l'impact que les livres ont sur qui nous sommes, qui nous voulons devenir, sur les sens du mot *humanité*. Que Roland Bourneuf en soit remercié.

Marc Rochette

Collège François-Xavier Garneau, Québec

Raphaël Baroni :
« *La Tension narrative. Suspense,
curiosité et surprise* ». Paris, Éditions
du Seuil, coll. « Poétique », 2007, 442 p.
ISBN 978-2-02-090677-7

Longtemps dominants dans l'analyse du récit, les modèles structuralistes ont atteint leurs limites, soit parce qu'ils réduisaient les séquences narratives à des « segments existentiels » soumis à la chronologie de l'action, en négligeant à la suite de Propp le travail textuel de la « mise en intrigue », soit parce qu'ils figeaient la narrativité dans le schématisme d'une structure purement formelle, en occultant à la suite de Greimas la coopération déterminante du destinataire dans la production dynamique du récit. Dans *La Tension narrative*, Raphaël Baroni part de ce constat pour proposer l'élaboration, solidement argumentée, d'une narratologie renouvelée par la psychologie cognitive et les théories de la réception. À l'opposé des approches réductrices de la narratologie structuraliste, l'objectif est de repenser le récit en fonction à la fois de la poétique qui lui est propre (l'effet visé par la configuration du texte) et de sa dimension émotionnelle et communicationnelle (le contexte d'une interaction discursive). Le récit n'est rien sans les affects d'un sujet — le lecteur, l'auditeur ou le spectateur, c'est-à-dire « l'interprète » — qui anticipe, qui s'interroge, qui craint ou qui espère. De sorte que l'enjeu consiste à reconsidérer, comme principe moteur de toute intrigue narrative, la part essentielle de l'émotion, du plaisir et de la curiosité. Identifier ce rôle des « passions » dans toute mise en intrigue, dès lors, ce n'est pas revenir au sens commun en réhabilitant un *pathos* longtemps refoulé par des théories du récit sensibles au seul *logos* ; c'est s'engager dans un travail de conceptualisation

ambitieux et largement inédit qui ouvre à la narratologie ainsi refondée des perspectives très prometteuses.

Après un avant-propos de Jean-Marie Schaeffer, dont les travaux sur l'intrigue fictionnelle (*Pourquoi la fiction ?*, Seuil 1999) dessinent l'horizon théorique dans lequel se situe Baroni, l'ouvrage est construit en quatre parties. La première (« Tension narrative et mise en intrigue ») redéfinit la notion d'*intrigue* en corrélation avec le concept central de *tension* : l'auteur adopte une définition étroite de l'intrigue, inspirée de la relecture critique de Paul Ricœur par Françoise Revaz (*Les Textes d'action*, Klincksieck 1997), pour faire du couple *nœud*—*dénouement* l'axe structurant du récit. La deuxième partie (« Compétences "endo-narratives" et transtextualité ») montre que la production de la tension narrative suppose toujours que soient mobilisés des codes préexistants (« préjugés » ou « compétences » déterminés par l'expérience, par la culture, par la connaissance préalable d'autres textes, etc.) qui orientent et conditionnent l'interprétation. La troisième partie (« Fonctions thymiques du récit ») fait l'inventaire des « différents types d'émotions (ou de fonctions thymiques) qui sont susceptibles d'accompagner l'actualisation d'un récit » ; elle précise ainsi les différences entre *curiosité*, *suspense* et *surprise*. La quatrième partie (« Analyses empiriques ») met enfin à l'épreuve les modèles théoriques proposés en les appliquant à quelques récits de types divers : affiche publicitaire, bande dessinée, cinéma, conte. La réflexion, aspirant à une théorie générale de la narrativité, ne se limite pas en effet à un seul système sémiotique. Et si aucun exemple n'est emprunté au théâtre, l'auteur s'en explique dans l'introduction : il s'agit précisément de dépasser une conception restreinte de la « tension », trop longtemps limitée au domaine « dramatique ».

La thèse centrale de l'ouvrage concerne donc la définition de la tension narrative. Celle-ci naît d'une « réticence » du discours qui crée chez l'interprète l'attente d'informations. Le *nœud* de l'intrigue correspond au questionnement qui déclenche la tension, le *dénouement* à la réponse qui résout la tension en mettant fin au questionnement de l'interprète. Entre le nœud et le dénouement, entre la « dysphorie passionnante » qui crée la tension et l'« euphorie conclusive » qui l'abolit, il faut un *retard* de la réponse pour susciter une *attente impatiente* ; et c'est cette impatience qui assure la participation du sujet, participation émotionnelle (ou « thymique ») autant que cognitive. L'*incertitude* est donc nécessaire à la mise en intrigue — soit qu'elle concerne le devenir de l'action racontée (« que va-t-il se passer ? »), et la stratégie discursive mise en œuvre relève du *suspense*, soit qu'elle porte sur une « représentation provisoirement obscure ou ambiguë de la situation narrative » (« que se passe-t-il ? »), et l'effet produit est alors la *curiosité*. Dans le premier cas, l'interprète cher-

che à lever l'incertitude par l'anticipation du *pronostic* ; dans le second, il cherche à élucider la situation par une démarche de *diagnostic*. Quant à la *surprise*, pensée dans sa relation avec l'attente de l'interprète, elle se situe sur un plan différent : émotion éphémère, elle ne contribue pas comme le suspense et la curiosité à la configuration de l'intrigue.

Le repérage de ces « fonctions thymiques » et de leurs vertus cognitives pourrait paraître schématique s'il n'était accompagné de nombreuses nuances qui confirment sa pertinence et sa fécondité. D'abord parce qu'il s'appuie en permanence sur les recherches des dernières décennies, notamment dans le champ des théories de la réception (Wolfgang Iser, Umberto Eco) et de la transtextualité (Gérard Genette). Ensuite parce que, dans le détail de l'argumentation, il ne manque pas d'affiner les définitions et les schémas d'analyse, par exemple à propos de la distinction entre « tension dramatique » et « tension heuristique », ou du plaisir particulier que produit le « rappel » d'une intrigue déjà connue de l'interprète. Enfin parce qu'il tient compte des problèmes spécifiques que posent les récits littéraires où la recherche de la tension ne paraît pas prioritaire, comme le montre l'analyse d'un texte de Flaubert. On ne peut donc reprocher à l'auteur de négliger l'évolution contemporaine d'une part de la production littéraire vers des récits « sans intrigue ». Il a fourni dans un autre ouvrage une analyse de *La Presqu'île* de Julien Gracq, texte où l'intrigue semble réduite au minimum, qui montre que sa conception de la tension narrative demeure opératoire même pour les récits les plus problématiques (« Presque une île », dans *Lectures de Julien Gracq*, sous la direction de Franck Wagner, Presses Universitaires de Rennes 2007).

La Tension narrative est donc non seulement un essai d'un grand intérêt théorique, mais un outil de travail appelé à renouveler l'analyse des œuvres narratives dans des domaines très divers, littéraires et non littéraires. L'ouvrage est en outre clairement écrit, accessible malgré l'ampleur des questions soulevées et la rigueur de la méthode adoptée. Pour toutes ces raisons, on ne peut que recommander sa lecture.

Denis Labouret

Université de Paris-Sorbonne
Paris IV

Krystyna Wojtynek-Musik :
„« *Terra rhetorica* » w poezji Rimbauda”
Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego,
2006, 160 p.
ISBN 83-226-1589-2

« *Terra rhetorica* » dans la poésie de Rimbaud, ouvrage de Krystyna Wojtynek-Musik est une étude approfondie de la poésie rimbaldienne, consacrée entièrement au fonctionnement rhétorique de la notion de terre. Écrit en polonais, le livre comble sans doute une lacune qui existait dans les publications polonaises portant sur Arthur Rimbaud. Il est pourtant regrettable qu’une étude si importante et érudite, appuyée sur des études littéraires, linguistiques et philosophiques, soit d’un abord difficile à tous ceux qui ne connaissent pas la langue polonaise.

Dans l’introduction, après avoir présenté brièvement des études principales, françaises et polonaises, sur la poésie d’Arthur Rimbaud, l’auteur situe le personnage du poète entre le mythe qui entoure sa personne et les faits avérés concernant sa vie, pour passer ensuite au poète à la recherche de sa propre poétique.

Krystyna Wojtynek-Musik perçoit trois étapes dans l’évolution de la poésie d’Arthur Rimbaud : la première du lyrisme versifié (*Poésies 1870—1872*), la deuxième de la poésie voyante, en vers et en prose, de vengeance et de destruction (*Ce qu’on dit au poète à propos de fleurs, Une saison en enfer*) et la troisième, de la poésie « voyante » créant des fantasmagories et « imagidées » présentes surtout dans *Le bateau ivre* et *Illuminations*.

Ces trois moments évolutifs de l’œuvre rimbaldienne déterminent la composition de l’ouvrage dont l’élément unificateur est l’image de la terre et ses représentations successives.

C'est ainsi que l'étude de Krystyna Wojtynek-Musik s'inscrit dans l'analyse thématique dans laquelle la terre est à la fois génératrice d'images poétiques et source de l'imagination créatrice du poète. Il faut préciser encore que le corpus des poèmes analysés est celui qu'on trouve dans les *Œuvres complètes* de Rimbaud, éditées par Gallimard dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade ».

Dans le premier chapitre l'auteur de l'ouvrage se concentre sur les figures rhétoriques, avant tout macrostructurales, qui permettent de mieux saisir les ambitions créatrices et les projets épistémologiques d'Arthur Rimbaud, lui-même sans aucun doute, *homo rhetoricus* et *homo seriosus* à la fois. Dans cette partie l'auteur se réfère aux imagidées (néologisme créé par A. Borer) unissant deux notions « image » et « idée ») du poète pour parler des figures spécifiques dont s'est servi Rimbaud pour verbaliser son expérience ontologique et plus précisément pour nommer ses contacts avec l'inconnu, voire la transcendance.

Le deuxième chapitre est consacré à la notion de terre en tant que sujet des connotations poétiques. L'auteur de l'étude distingue quatre champs thématiques : ainsi la terre paraît-elle tout d'abord comme une route qui mène le poète d'un lieu dans un autre au sens de déplacement géographique (Krystyna Wojtynek-Musik y trouve l'écho de la jeunesse vagabonde du poète), et ensuite comme un cheminement spirituel (un autre reflet de la vie de ce génie précoce). Les deux conceptions de la route nécessitent, à un niveau différent, les lieux de repos, les nourritures terrestres et le matériau. On peut donc observer diverses conceptions de la terre en tant que figure rhétorique. Influencé aussi bien par la tradition romantique que par celle du Parnasse, Rimbaud passe de représentations quasi mimétiques à ses propres conceptions, originales et arbitraires, frôlant le fantastique.

En analysant l'oeuvre poétique d'Arthur Rimbaud, l'auteur de l'ouvrage insiste, à juste titre d'ailleurs, sur un autre aspect de la personnalité du poète qui est également *homo creator*.

Krystyna Wojtynek-Musik constate une tentation / tentative de découvrir « l'inconnu » à l'aide de la poésie et ses moyens particuliers que sont des figures rhétoriques : comparaisons, métaphores, métonymies, synecdoques, antithèses.

C'est ainsi que la conception de route change, le chemin mène de l'espace extérieur, concret et terrestre, vers l'espace intérieur, donc psychique et imaginaire. Un tel entendement de l'espace intériorisé entraîne le changement de l'idée de lieu de repos qui, de sécurisant, devient angoissant en tant que lieu de solitude et d'exil mental. Il en va de même dans le cas de la nourriture qui cesse d'être terrestre au sens matériel du mot pour devenir spirituelle ou bien se transformer, comme l'a dit Rimbaud

lui-même, en « la nourriture de l’impulsion créatrice ». Une telle « alimentation » est la seule capable d’assouvir l’appétence de plénitude et de perfection, inaccessible sur le plan corporel.

Par voie de conséquence l’intellection du matériau se transforme à son tour. Il ne se compose plus d’éléments terrestres au sens propre du mot que le poète détruit et décompose, mais se transmue en une matière nouvelle, polyvalente et multiforme, composée d’associations hétérogènes et disparates, caractéristiques de la poésie rimbaldienne.

Dans le dernier chapitre de son étude, présentant la transformation de la poésie lyrique de Rimbaud, Krystyna Wojtynek-Musik démontre que le poète, après avoir composé une oeuvre unique dans son genre et après avoir renoncé délibérément à la création poétique, est resté fidèle à lui-même en devenant *homo faber*. La terre, qui a cessé d’être une figure rhétorique récurrente de sa poésie, s’est modifiée une fois encore et tout en lui restant proche, est devenue territoire de travail et base de son existence matérielle.

Magdalena Wandzioch
Université de Silésie

Jeannine Guichardet : « Balzac-mosaïque »
Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal,
2007, 448 p.
ISBN 978-2-84516-342-3

Balzac-mosaïque, ouvrage de Jeannine Guichardet dont le titre dévoilera sa pleine signification en cours de lecture, est un recueil d'articles que l'auteur a publiés durant les trente dernières années. Tous ceux qui s'intéressent à l'oeuvre de Balzac sauront gré à Jeannine Guichardet d'avoir eu l'heureuse idée de réunir en un volume des études dispersées dans plusieurs publications françaises et étrangères.

Le livre *Balzac-mosaïque* est divisé en cinq parties dont chacune révèle un aspect différent de la création balzacienne. Ainsi la première, intitulée « Démon et Merveilles », contenant cinq études (« Le pensionnat balzacien : de la biographie à la fiction romanesque » ; « Châteaux de contes en Balzacie » ; « Balzac et le conte de fées [quelques éléments de réflexion] » ; « Un 'château périlleux' : Les Touches dans *Béatrix* » ; « Vautrin l'Enchanteur »), permet de comprendre la part du biographique dans la fiction romanesque. L'enfance et la jeunesse malheureuse du futur écrivain trouveront leur transposition littéraire non seulement dans *Louis Lambert*, roman d'inspiration autobiographique, mais encore leur écho résonnera dans plusieurs romans de *La Comédie humaine*.

Mais le futur créateur de la fresque grandiose ne signait pas toujours ses textes de son vrai nom, précédé de la particule « de ». Jeannine Guichardet évoque les premiers romans de l'auteur qu'elle relit à la « lumière rétrospective » de *La Comédie humaine* en ouvrant de la sorte de nouvelles pistes de recherche. Les articles compris dans cette partie soulignent la présence constante du merveilleux dans le cycle balzacien, ce merveilleux qui, puisant dans diverses sources, en trouve une, intarissable, à savoir

l'imagination de l'écrivain. Vautrin l'Enchanteur et ses avatars successifs en sont une preuve on ne saurait plus convaincante.

Dans la deuxième partie « Poétique balzacienne » six études (« Du bon usage de l'effacement des genres dans l'élaboration d'une poétique balzacienne » ; « 'Réserves' : quelques exemples de suspens du texte balzacien à l'aube de *La Comédie humaine* » ; « Athanase Granson, corps tragique » ; « *Le Chef-d'oeuvre inconnu* : Sphinx et Chimère » ; « Fameux Sexorama » ; « Attention : une femme peut en cacher une autre. *La Fille aux yeux d'or* au miroir de *La Belle Noiseuse* ») en précisent les traits principaux et en démontrent la spécificité : l'effacement des genres aux règles desquels Balzac n'a jamais su ni voulu se soumettre, l'art du suspens, les énigmes et les ellipses parfois inattendues chez l'écrivain se référant aux explications fournies par des théories scientifiques, les figures du doute et du secret apparaissant et reparaissant dans de nombreux romans.

La troisième partie « Histoire et histoires », composée de huit articles (« Le Moyen-Âge dans *La Comédie humaine* : Masques et Visages » ; « Quelques évocations de 1793 et de ses figures dans *La Comédie humaine* [à partir d'*Un épisode sous la Terreur*] » ; « *Le Maréchal Hulot* : gloire et Malheur » ; « Errance et Folie dans *Adieu* » ; « Les 'porte-voix' de l'Histoire : étude de quelques personnages archéologiques de *La Comédie humaine* » ; « *Le Colonel Chabert* dans le clair-obscur de l'histoire » ; « Doublures historiques en scène parisienne » ; « Une étrange gestion du passé : *L'Envers de l'histoire contemporaine* ») évoque des romans et des nouvelles où des histoires individuelles s'inscrivent dans l'Histoire. Bien que plusieurs époques trouvent leur place dans l'immense oeuvre balzacienne, du Moyen Âge jusqu'à la Révolution et la tragique année 1793, on voit bien que Balzac, admirateur de Walter Scott, a préféré l'histoire du présent et le rôle d'historien des moeurs et de la société. Ancré dans la contemporanéité, il a su mettre en scène des figures tragiques des personnages historiques, celles de Danton et de Robespierre, et créer des portraits emblématiques des personnages fictifs.

Les articles formant la quatrième partie « Espaces et variations » (« Paris, un espace à l'origine du personnage et de son devenir dans les premières *Scènes de la vie parisienne* » ; « Paris dans *La Peau de chagrin* : des espaces contrastés » ; « Un jeu de l'oie maléfique : l'espace parisien du *Père Goriot* » ; « *Illusions perdues* : quelques itinéraires en pays parisien » ; « Territoires incertains en pays parisien » ; « Pages-Paysages romantiques dans le Paris de *La Comédie humaine* et ses environs » ; « *Le Bal des Sceaux* : un espace socio-poétique et ses enjeux » ; « Penser / voir avec Balzac le Paris d'hier et d'aujourd'hui ») présentent essentiellement Paris. La capitale occupe dans l'oeuvre balzacienne une place prépondérante et joue des rôles multiples : celui de personnage à part

entière, celui de décor propice à toutes sortes de destinées et activités, celui de symbole invitant à des interprétations diverses. Balzac, « archéologue de Paris » connaissait et comprenait cette ville mieux que quiconque et a su en faire le vrai héros de *La Comédie humaine*.

Dans la cinquième partie, « Sillages et confluences » (« La présence de Paris dans *Horace* : George Sand dans le sillage balzacien ? » ; « *Metella* au miroir de *La Femme abandonnée* » ; « De *La Comédie humaine* aux *Contes cruels* : Balzac ‘annonciateur’ de Villiers ? » ; « Le Balzac de Des Esseintes » ; « Présence de Balzac dans *La Défense de l’infini* de Louis Aragon ») Jeannine Guichardet attire notre attention sur des écrivains qui d’une façon ou d’une autre, ont été influencés par le créateur de *La Comédie humaine*. Parmi ses contemporains, c’est George Sand, liée à Balzac par des liens d’amitié, qui a suivi son exemple dans deux de ses romans, plus tard Villiers a choisi pour cadre de ses contes cruels le même décor parisien que son célèbre prédécesseur et a porté le même jugement critique sur la société parisienne.

Jeannine Guichardet découvre également l’influence balzacienne dans *À rebours* de J.K. Huysmans, bien que le roman s’inscrive dans une optique foncièrement différente. Cette partie se termine par un article consacrée au jeune Aragon jetant un anathème sur Balzac mais revenant sur son opinion dans son cycle *Le Monde réel*, situé, ironie du sort, dans le sillage balzacien.

Au terme de ce parcours thématique, l’intitulé de l’ouvrage de Jeannine Guichardet, emprunté à Balzac lui-même, prend sa vraie signification. Les articles composant le livre sont comme un assemblage de petites pièces, retenues par un ciment qui s’appelle Balzac, et dont la combinaison figure un dessin / dessein bien précis, celui de nous faire mieux connaître et comprendre le créateur de *La Comédie humaine* tout comme d’ouvrir de nouvelles perspectives aux études balzaciennes. Et il ne faut surtout pas oublier qu’une mosaïque c’est aussi l’art d’exécuter les assemblages.

Magdalena Wandzioch
Université de Silésie

*Lorna Milne : « Patrick Chamoiseau
Espaces d'une écriture antillaise »
Amsterdam—New York, NY,
coll. « Francopolyphonies », 5, 2006, 226 p.
ISBN-13 : 978-90-420-2021-4*

Professeur de langue et de littérature françaises à l'Université Saint Andrews en Écosse, spécialiste de la littérature francophones des Antilles à laquelle elle a déjà consacré plusieurs études, Lorna Milne s'inscrit dans le courant de la critique postcoloniale anglo-saxonne qui reste extrêmement attentive à la déconstruction des discours dominants dans les œuvres littéraires issues du contexte post- ou néo-colonial. Dans sa récente monographie sur l'écriture de l'écrivain martiniquais, Patrick Chamoiseau, le rapport à l'espace, la possibilité de l'habiter et les modalités de le configurer par l'écriture, sert de questionnement central. Le pluriel contenu dans le sous-titre de l'ouvrage annonce déjà la perspective adoptée par Milne : il s'agit à la fois de l'espace comme objet de discours (évoqué à partir des lieux topiques) et comme lieu d'énonciation qui se rapporte métaphoriquement à l'écriture elle-même et au contexte culturel, historique et identitaire de l'écrivain, le lieu d'où il parle : Martinique, cette ancienne « île au sucre » qui a connu l'esclavage et le colonialisme et qui, devenue département français d'outre mer au lendemain de la guerre, subit de nos jours les effets de globalisation économique et culturelle. En se fondant sur les études postmodernes sur l'identité culturelle caribéenne (Antonio Benítez-Rojo, Chrisitne Chivallon, Édouard Glissant, Eric Sellin) et sur la littérature antillaise (Dominique Chancé, Mary Gallagher), Milne rappelle dans son chapitre introductif que dans la psyché des Antillais le rapport à l'espace demeure malaisé, fragilisé par le passé, les anciennes structures hiérarchiques et coloniales ayant creusé des clivages entre le

système totalisant de la plantation et les cultures créoles (forcément synchrétiques), le centre (la métropole) et la périphérie, « là-bas » (supérieur) et l' « ici » (inférieur). Elle signale également à l'appui des travaux en anthropologie du quotidien (Marc Augé, Michel de Certeau), les rapports de coexistence (culturelle et politique) inhérents à la perception des espaces antillais en tant que « lieux anthropologiques » (définis comme identitaires, relationnels et historiques), qui vont nécessairement façonner la représentation littéraire de l'espace-temps chez l'écrivain antillais. Dans le même chapitre, est exposé l'objectif général de l'ouvrage : explorer les stratégies déployées dans le texte « pour exprimer, interroger et pour enfin dépasser ce rapport difficile à l'espace du pays natal ». Ainsi, tout au long du livre, l'imaginaire spatial de Chamoiseau (tel qu'il s'articule dans ses romans et essais) sera traqué dans une relation étroite entre l'espace et un ensemble d'images, thèmes et références qui projettent l'identité culturelle antillaise et se donnent à lire comme un dispositif imaginaire, dynamique, en perpétuelle reconstruction.

Pour aborder les concrétisations sémantiques de l'espace chez Chamoiseau, Lorna Milne privilégie certains lieux à la fois réels et investis d'associations symboliques. Le premier, la cale du bateau négrier, s'inscrit dans l'imaginaire littéraire créole de Chamoiseau sur un mode ambigu, à la fois comme « lieu de mémoire », expérience originelle commune de l'« abîme », vécue comme un traumatisme quasi refoulé, et comme lieu de nouvelle naissance de l'être insulaire, la « matrice » dont émerge l'esclave pour renaître autre. Ces métaphores de l'abîme et de la matrice sont aussi utilisées pour décrire l'espace de l'habitation coloniale, perçue à travers les images du « cachot » et du moulin, éléments du système répressif de la plantation, mais également du milieu culturel où va naître le conteur créole, figure majeure de la résistance à l'esclavage (phase de domination « brutale ») et à l'hégémonie insidieuse de la métropole dans la période postcoloniale (phase de domination « silencieuse »). À partir de cette symbolisation des clivages originelles dont elle voit les traces dans la psyché martiniquaise d'aujourd'hui, Milne dépiste les troubles identitaires et comportementales chez les personnages de Chamoiseau : Solibo, le conteur dans *Solibo Magnifique*, et Pipi, le « djoueur » dans *Chronique de sept misères*. On voit dans cette partie du livre combien cette analyse des configurations spatiales, très suggestive par ailleurs, reste redevable aux idées-images de Glissant (celles du « gouffre » primordial et de la cale « utérine ») et aux lieux-dits de la théorie de la Créolité (forgée par Chamoiseau lui-même) à l'endroit de l'évolution de la littérature antillaise. Vu dans cette optique, le stade de la « cale », associé à la Négritude d'Aimé Césaire et au geste de révolte du nègre marron (esclave fugitif), constituerait le point de rupture avec l'imagerie coloniale et le passage cathar-

tique vers une littérature proprement créole, figurée par le conteur et l'oralité.

Les chapitres suivants, consacrés respectivement à la représentation du marché de Fort-de-France dans *Chroniques de sept misères* et de l'habitat créole dans *Texaco* proposent un enrichissement de perspective par la mise en relation plus rigoureuse de l'espace fictif du récit et de l'espace poétique de la narration de Chamoiseau. Ainsi le marché, ce royaume de « djobeurs » qui représente tout un écosystème identitaire antillais en déclin — après la départementalisation de la Martinique en 1946 et l'imposition des modèles occidentaux de commerce et de consommation — est examiné non seulement comme un thème faisant partie de l'isotopie dysphorique du discours de Chamoiseau, mais comme le lieu même de la subjectivité narrative, là où se trouve brisée l'apparente linéarité du récit (par alternance entre syntaxe claire et confuse et par insertion en annexe des « Paroles de djobeurs »). On doit saluer la même attention aux rapports entre l'espace représenté et l'espace textuel dans l'interprétation du statut du quartier créole dans *Texaco*. Milne démontre que la construction du quartier de Fort-de-France s'est faite historiquement non seulement au cours de combats et d'oppositions entre le centre (associé aux pratiques uniformisantes et assimilationnistes) et ses marges (associé à l'inventivité et l'adaptabilité créoles), mais aussi par la recherche d'un espace de négociation, surtout dans le contexte postcolonial (il faut saluer ici l'usage pertinent du concept de « tiers espace », « in-between », de Homi K. Bhabha) dont elle donne des exemples convaincants (la persistance de « Texaco » comme nom du quartier, l'importance de l'intertexte français — Montaigne, La Fontaine, Rabelais — dans les cahiers de Marie-Sophie Laborieux, recueillis et réécrits par Chamoiseau). L'auteur déploie toute sa compétence herméneutique lorsqu'elle met en parallèle ce principe d'hybridité qui régit l'identité culturelle créole avec l'espace énonciatif du texte, formé d'un tissage complexe de voix, de discours et de multiples figures de l'écrivain, à l'instar de la ville elle-même qui impose sa forme mobile et éclatée au roman.

Dans le dernier chapitre, consacré à la figuration des bois dans *Esclave vieil homme et le molosse* et *Biblique des derniers gestes*, Lorna Milne débouche derrière le symbolisme sylvestre les expériences formatrices, individuelles et collectives (refuge de l'esclave marron, lieu de la quête de soi et de l'initiation politique, parcours vers la liberté recherchée dans le rêve et l'imaginaire). Ces expériences retracent selon elle sur un mode allégorique et métaphorique les métamorphoses de l'identité de l'écrivain créole et l'aventure scriptuaire de Chamoiseau lui-même : la transformation du statut de « marqueur de parole » (« relieur » de la mémoire antillaise et médiateur de l'oralité dans et par l'écrit) en « guerrier de

l'imaginaire » (écrivain qui se bat dans les représentations, placé dans l'interaction constante et dynamique avec le monde). Dans sa conclusion fondée partiellement sur l'analyse de *Biblique des derniers gestes*, l'auteur insiste sur l'investissement du merveilleux dans l'écriture de Chamoiseau. Cette dimension qui marque le point culminant de l'évolution de la représentation littéraire de l'identité et de l'écrivain antillais, l'autorise de parler d'une véritable « poétique du déplacement » chez Chamoiseau, du cheminement de son imagination créative qui dépasse les contingences politiques et sociales et met en relation le pays natal avec le monde (le « Tout-Monde » que Glissant oppose au « Territoire », au sens de zone géographique cadastrée et administrée).

Il est difficile de rendre pleinement justice, en quelques pages, à un ouvrage foisonnant d'analyses minutieuses des textes de Chamoiseau et de mises en perspective fines et utiles du contexte socioculturel antillais. La monographie de Lorna Milne n'est certes pas sans défauts : on regrettera notamment l'absence du corpus autofictionnel que composent les trois volets d'*Une enfance créole* (1990, 1993, 2005), on souhaiterait aussi que l'auteur prenne plus de distance vis-à-vis de l'idéologie de la créolité inhérente aux écrits critiques et les essais de Chamoiseau. Mais le prisme spatial à travers lequel Milne cherche à saisir le questionnement identitaire, en faisant entendre des harmoniques plus souterraines sous les prises de positions explicites, mobilise les ressources d'une pensée critique aiguisée, sensible à toute la cartographie imaginaire de l'écrivain antillais, à la dimension esthétique et éthique de son œuvre. Somme toute, après avoir lu *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*, on comprend mieux les difficultés et les paradoxes d'une écriture créole en quête de sa véritable « créolité », ouverte à l'hybridité des cultures du monde contemporain.

Józef Kwaterko

Université de Varsovie

W ostatnim czasie
nakładem
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
ukazały się następujące publikacje z dziedziny literatury romańskiej:

Quelques aspects de la réécriture. Textes réunis par MAGDALENA WANDZIOCH

« Romanica Silesiana » N° 2 : *Le réécriture dans la littérature québécoise.* Édition établie
par KRZYSZTOF JAROSZ

Redaktor
BARBARA MAŁSKA

Projektant okładki i stron działowych
PAULINA TOMASZEWSKA-CIEPŁY

Redaktor techniczny
BARBARA ARENHÖVEL

Korektor
WIESŁAWA PIŚKOR

Copyright © 2008 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. Ark. druk. 12,0. Ark. wyd. 14,0. Papier offset.
kl. III, 90 g

Cena 22 zł

STUDIO NOA ■ Ireneusz Olsza
ul. Emerytalna 17c/48, 40-729 Katowice

Cena 22 zł



ISSN 0208-6336
ISSN 1898-2433