

# L'ART DE VIVRE, DE SURVIVRE, DE REVIVRE

L'arte di vivere,  
di sopravvivere,  
di rivivere

El arte de vivir,  
de sobrevivir,  
de revivir

**Approches littéraires**

50<sup>e</sup> anniversaire des études romanes à l'Université de Łódź

50<sup>o</sup> anniversario degli studi di romanistica all'Università di Łódź

50<sup>o</sup> aniversario de los estudios románicos en la Universidad de Łódź

sous la direction de Magdalena Koźluk et Anita Staroń

**L'ART DE VIVRE,  
DE SURVIVRE,  
DE REVIVRE**

**L'arte di vivere,  
di sopravvivere,  
di rivivere**

**El arte de vivir,  
de sobrevivir,  
de revivir**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

# **L'ART DE VIVRE, DE SURVIVRE, DE REVIVRE**

**L'arte di vivere,  
di sopravvivere,  
di rivivere**

**El arte de vivir,  
de sobrevivir,  
de revivir**

**Approches littéraires**

50<sup>e</sup> anniversaire des études romanes à l'Université de Łódź

50<sup>o</sup> anniversario degli studi di romanistica all'Università di Łódź

50<sup>o</sup> aniversario de los estudios románicos en la Universidad de Łódź

sous la direction de Magdalena Koźluk et Anita Staroń

Magdalena Koźluk (ORCID: 0000-0001-7775-3594)  
Anita Staroń (ORCID: 0000-0002-4968-885X) – Université de Łódź, Faculté de Philologie  
Institut d'Études Romanes, 90-236 Łódź, rue Pomorska 171/173

CRITIQUE

*Joanna Pietrzak-Thebault, Joanna Dimke-Kamola, Renata Jakubczuk, Joanna Janusz  
Jan Kucharski, Sylwia Kucharuk, Barbara Łuczak, Barbara Marczuk-Szwed, Paweł Matyaszewski  
Anna Maziarczyk, Anna Sawicka*

ÉDITEUR

*Urszula Dzieciatkowska*

MISE EN PAGE

*Munda – Maciej Torz*

RÉDACTEUR TECHNIQUE

*Wojciech Grzegorzczak*

COUVERTURE

*Monika Rawska*

Révision rédactionnelle effectuée en dehors des Presses Universitaires de Łódź

© Copyright by Authors, Łódź 2022

© Copyright for this edition by University of Łódź, Łódź 2022

<https://doi.org/10.18778/8220-877-1>

Publication de Presses Universitaires de Łódź

1<sup>ère</sup> édition. W.10447.21.0.K

Feuilles d'édition 29,2; feuilles d'impression 30,0

ISBN 978-83-8220-877-1

e-ISBN 978-83-8220-878-8

Presses Universitaires de Łódź  
90-237 Łódź, rue Matejki 34A  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
téléphone 42 635 55 77

## Table des matières/Indice/Índice

<b>Préface</b> .....	9
<b>L'art de vivre, de survivre, de revivre.../L'arte di vivere, di sopravvivere, di rivivere.../El arte de vivir, de sobrevivir, de revivir...</b> .....	25
<b>Sous le fardeau des calamités/Sotto il peso delle calamità/Bajo el peso de las calamidades</b> .....	27
Jadwiga Czerwińska, Gli aspetti metaforici e storici della peste nella letteratura greca antica: Omero, Sofocle, Tucidide .....	29
Maria Ángeles Llorca Tonda, Hagiographie et pandémie : analyse de la vie de Saint Roch .....	45
Marta Elżbieta Trębska, La peste – maladie ou activité démoniaque ? Les récits des pestes dans les <i>Histoires admirables</i> de Benoît Gonon .....	59
Magdalena Koźluk, L'Aromathérapie au temps de la « peste » en France (XVI <sup>e</sup> -XVII <sup>e</sup> siècles) .....	71
<b>Par la force des sentiments/Con la forza dei sentimenti/Por la fuerza de los sentimientos</b> .....	85
Witold Konstanty Pietrzak, La jalousie dans <i>Les Diversitez</i> de Jean-Pierre Camus .....	87
Monika Kulesza, <i>Le Journal pour Mlle de Menou</i> : exemple de l'art de vivre en réclusion .....	105
Małgorzata Sokołowicz, « Un vif sentiment de plaisir ». L'art de vivre à la marocaine selon Eugène Delacroix et Tahar Ben Jelloun .....	117
<b>Dans le monde moderne/Nel mondo moderno/En el mundo moderno...</b>	129
Krzysztof Jarosz, La tentation du mal. À propos d' <i>Un roi sans divertissement</i> de Jean Giono.....	131
Anna Ledwina, L'art beauvoirien de (re)vivre la mutilation sous le diktat de l'Histoire et du temps.....	145

Tomasz Kaczmarek, Écrire la fragilité de l'existence humaine ou comment exprimer l'agonie ( <i>Bataille navale</i> de Reinhard Goering, <i>Pique-nique en campagne</i> et <i>Guernica</i> de Fernando Arrabal) .....	155
Krystyna Modrzejewska, Le personnage houellebecquien dans le monde décadent .....	167
Annie Urbanik-Rizk, L'écriture dans <i>Le Lambeau</i> de Philippe Lançon est-elle témoignage, <i>pharmakon</i> ou salut existentiel ? .....	179
<b>Au beau milieu de la catastrophe/Nel mezzo della catastrofe/En medio de la catástrofe</b> .....	189
Dariusz Krawczyk, Enjeux littéraires, bibliques et rhétoriques dans le discours liminaire des épopées apocalyptiques renaissantes .....	191
Laure Lévêque, <i>L'Horloge des siècles</i> (1902) d'Albert Robida. <i>No future</i> ou la vie à rebours .....	205
Kawthar Ayed, Dans les méandres de la littérature dystopique : le pouvoir de l'art contre l'art du pouvoir .....	225
Jean Bebdika, Vivre la fin du monde, survivre à l'apocalypse : trois romans apocalyptiques, de la fiction à la réalité .....	241
<b>En quête d'identité/Alla ricerca dell'identità/En busca de identidad</b> .....	253
Jędrzej Pawlicki, L'art de vivre ensemble. Le quotidien des chrétiens et musulmans au temps de la guerre civile algérienne dans les écrits de Christian de Chergé .....	255
Ewa Kalinowska, Post-mémoire de <i>Légitime Défense</i> .....	265
Anna Szkonter-Bochniak, La post-mémoire et le problème de l'identité nationale et individuelle présentés dans la littérature mauricienne contemporaine d'expression française .....	279
<b>Dans la solitude/Nella solitudine/En la soledad</b> .....	293
Stefano Cavallo, Il comunista solo e la sua luce. Un'indagine sulla solitudine in <i>Il comunista</i> , di Guido Morselli .....	295
Małgorzata Puto, La mimesi dell'Altro nella narrativa di Giuseppe Licchia .....	307
Dominika Kobylska, L'arte di vivere ne <i>Il professore di Viggiù</i> di Aldo Nove. Uno studio sulla vita umana sulla base di un'intervista mai avvenuta .....	315
Karolina Kopańska, La crisi delle relazioni amorose nell'opera di Giovanni Agnoloni .....	325
Amán Rosales Rodríguez, Tiempo malgastado. Sobre el aplazamiento de la escritura en tres novelas hispanoamericanas .....	337
<b>Dans l'ombre/Nell'ombra/En la sombra</b> .....	351
Agnieszka Kłosińska-Nachin, Estudios subalternos postransicionales como propuesta de acercamiento comparativo a la narrativa polaca y española contemporánea .....	353

Ewa Kobyłecka-Piwońska, “Sobrevivió [...] la imagen judía de la ciudad”. Representaciones literarias de Łódź en dos autores latinoamericanos.	365
Mylène Mandart, Lo fantástico como vía de supervivencia para Ana Blاندiana; vivir, recordar y soñar .....	379
Luca Cerullo, Vivir en tiempos de odio. Concha Castroviejo y la ficcionalización del malestar femenino en <i>Víspera del odio</i> (1958) .....	389
<b>À travers l’art et la littérature/Attraverso l’arte e la letteratura/A través del arte y la literatura</b> .....	401
Davide Artico, L’ebrea errante. Uso popolare della <i>Megillat Ester</i> a Roma dopo Shoah e Liberazione.....	403
Beata Baczyńska, <i>Esta primavera fugitiva</i> de Alberto Conejero (2021). <i>El príncipe constante</i> de Calderón de la Barca como el arte de vivir, sobrevivir y revivir .....	413
Valérie Cavallo, Entre vivre et survivre, la rencontre d’ <i>Hiroshima mon amour</i>	425
Anna Miller-Klejsa, La ricezione dei film di Roberto Rossellini nei periodici cinematografici polacchi dal 1946 al 1956 .....	441
Joanna Warmuzińska-Rogóż, L’histoire de la Pologne revisitée ou le jeu de l’implicite et de l’explicite dans la traduction française de <i>Jak zawsze</i> de Zygmunt Miłoszewski .....	451
Index des noms/Indice dei nomi/Índice de nombres.....	471





**50<sup>e</sup> anniversaire des études  
romanes à l'Université de Łódź  
L'art de vivre, de survivre, de revivre  
Préface**

L'histoire de la philologie romane de Łódź commence juste après la Seconde Guerre mondiale, lorsque, en 1945, la première unité de recherche dans le domaine de la langue et de la littérature françaises a été créée. Pendant quelques années, ce département s'est développé de façon très intense. Pourtant, en 1951, à l'époque du stalinisme et de la guerre froide et des événements politiques qu'ils impliquaient, les autorités communistes ont suspendu l'enseignement des disciplines néophilologiques, y compris celui des études romanes, tout en permettant, néanmoins, de poursuivre les recherches dans ce domaine. En 1960, le Département de Philologie Romane a été incorporé au Département de Théorie de la Littérature. L'enseignement à la philologie romane de Łódź n'a repris qu'en 1971 et, deux ans plus tard, à la suite de la réorganisation administrative de l'Université, le département a été transformé en Chaire de Philologie Romane. Les célébrations de l'année en cours visent donc à commémorer 50<sup>e</sup> anniversaire de la réactivation des études romanes à l'Université de Łódź en tant qu'unité d'enseignement et de recherche autonome. La même année 2021 est également marquée par le 10<sup>e</sup> anniversaire de la création du Département de Philologie Italienne au sein de l'Institut d'Études Romanes. L'occasion de célébrer est donc double.

\*

Mais avant de présenter notre volume commémoratif, il convient de faire un parcours rapide des recherches en littératures romanes qui ont été menées dans notre faculté. L'après-guerre n'était pas une période favorable

à l'étude : l'Université de Łódź vient à peine d'être créée, les structures institutionnelles sont en train de s'établir, les bibliothèques n'existent pas encore. C'est pourquoi il faut attendre le début des années 1950 pour voir paraître les premiers travaux en littérature. Ils sont tous le fruit du labeur d'une femme, Lidia Łopatyńska (1909-1954). En tant que chercheuse, elle avait un goût particulier pour le drame et le théâtre français, et ses intérêts scientifiques s'étendaient du Moyen Âge à la dramaturgie du XX<sup>e</sup> siècle. Ses études sur la *Farce de maître Pathelin*, le théâtre humaniste et classique, Victor Hugo, Musset ou sur le drame français de l'entre-deux-guerres, ainsi que ses éditions critiques des « grands » auteurs français sont de toute évidence pionnières dans la Pologne de cette époque-là<sup>1</sup>. En outre, en 1947, elle participe aux travaux préparatoires du comité scientifique du *Dictionnaire des genres littéraires* ; elle sera responsable des notices concernant la littérature française. Cette œuvre monumentale, conçue par l'éminente théoricienne de la littérature Stefania Skwarczyńska, ne sera publiée qu'un demi-siècle plus tard<sup>2</sup>.

Dans les années 1960, on peut observer le développement scientifique de celui qui, à partir de 1971, et pour vingt ans, allait devenir le directeur de la Chaire de Philologie Romane, Kazimierz Kupisz (1921-2003). C'est alors qu'il rédige ses deux thèses, de doctorat et d'habilitation, qui portent sur la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle, et en particulier sur la littérature féminine. L'œuvre de Louise Labé et celui de Marguerite de Navarre sur lesquels il s'y penche respectivement seront deux phares dans ses recherches au cours de vingt années de sa carrière universitaire ultérieure. En 1979, le professeur note sa première réussite didactique : Ewa Janiszewska-Kozłowska, sa disciple, soutient avec succès sa thèse de doctorat sur Estienne de La Boétie. Les suivantes tarderont à peine à venir : en 1984 Krystyna Antkowiak soutient sa thèse sur les *Poèmes* de Ronsard, et en 1993, Witold Konstany Pietrzak la sienne sur l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre<sup>3</sup>. Or, à la fin

<sup>1</sup> *Dramat i scena francuska XVI i XVII wieku* [Le Drame et la scène française aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles], Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1954; *Rodzaje dramatyczne we Francji w XX wieku* [Genres dramatiques en France au XX<sup>e</sup> siècle], Łódź, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1953; *Bohater francuskiej tragedii klasycznej* [Le Héros de la tragédie classique française], Łódź, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1956; éditions critiques : J. de La Fontaine, *Bajki* [Fables], trad. S. Komar, Wrocław, Biblioteka Narodowa, 1951; A. de Musset, *Nie igra się z miłością* [On ne badine pas avec l'amour], trad. T. Żeleński-Boy, Wrocław, Biblioteka Narodowa, 1953; V. Hugo, *Hernani, dramat w pięciu aktach* [Hernani, drame en cinq actes], trad. K. Wągrowska, Wrocław, Biblioteka Narodowa, 1953.

<sup>2</sup> *Słownik rodzajów i gatunków literackich* [Dictionnaire des genres littéraires], red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Kraków, Universitas, 2006 ; sur Lidia Łopatyńska, voir p. IX.

<sup>3</sup> M. Gajos, „Z kart historii Katedry Filologii Romańskiej Uniwersytetu Łódzkiego” [« Quelques pages de l'histoire de la Chaire de Philologie Romane de l'Université de Łódź »], *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria Polonica* 9, 2007, p. 348-349.

des années 1970, Kazimierz Kupisz noue des rapports personnels avec le milieu des littéraires de l'Université Lumière Lyon 2. Heureuse rencontre, car elle va donner lieu, en 1980, au premier colloque franco-polonais organisé en coopération à Łódź. Les trois premiers colloques portent sur la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle, mais, à partir de 1987 où les chercheurs se réunissent à Lyon, cette formule va s'étendre à toutes les périodes historiques en offrant ainsi aux littéraires de toutes les spécialisations la possibilité de communiquer leurs travaux<sup>4</sup>. Désormais, les colloques seront organisés tous les deux ou trois ans, en alternance tantôt à Lyon, tantôt à Łódź.

La dernière décennie du communisme en Pologne est pour Kazimierz Kupisz une période où il publie son recueil d'études sur la littérature féminine du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> ainsi que son livre sur la femme chez Montaigne<sup>6</sup>, et surtout dirige l'édition des actes de colloques lodzézens<sup>7</sup>. Or, en 1984, l'équipe de la Chaire est renforcée par l'arrivée d'Aleksander Milecki (1931-1993), vingtiémiste et théoricien de la littérature. Il venait de publier son importante contribution à l'étude générique du journal<sup>8</sup> et semblait

<sup>4</sup> Une exception cependant : le colloque de 1992 organisé à Łódź par Kazimierz Kupisz et consacré à l'œuvre de Marguerite de Navarre. Mais cette exception se justifie largement par le fait que le colloque célébrait le 500<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de la reine. *Marguerite de Navarre*, Actes du colloque international, du 14 au 16 septembre 1992, éd. K. Kupisz, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 38, *Romanica*, 1997.

<sup>5</sup> *Studia z literatury kobiecej XVI stulecia we Francji [Études de littérature féminine au XVI<sup>e</sup> siècle en France]*, Łódź, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1980; rééd. *W kręgu feminizmu: studia z literatury kobiecej XVI stulecia we Francji*, Wrocław, Ossolineum, 1990. À noter que, passé à la retraite, Kazimierz Kupisz poursuit son travail de recherche et publie encore deux ouvrages : *Wokół form dramatycznych: studia z literatury kobiecej XVI stulecia we Francji [Autour des formes dramatiques]*, Łódź, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1995; et *Twórczość dramatyczna Marcelego Aymé: analiza tekstów [Production dramatique de Marcel Aymé : analyse de textes]*, Łódź, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2001.

<sup>6</sup> *Elles et lui – problématique féminine des Essais*, Łódź, *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 12, *Romanica*, 1985.

<sup>7</sup> *Montaigne*, Actes du colloque international organisé par la Chaire de Philologie Romane, 21-23 octobre 1980, éd. K. Kupisz, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 8, *Romanica*, 1982 ; *La Femme à la Renaissance*, Actes du colloque international organisé par la Chaire de Philologie Romane, 8-11 novembre 1982, éd. K. Kupisz, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 14, *Romanica*, 1985 ; *Ronsard et Kochanowski*, Actes du colloque international organisé par la Chaire de Philologie Romane, 22-24 octobre 1984, éd. K. Kupisz, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 20, *Romanica*, 1987 ; *Voies, voyages, voyageurs dans la littérature*, Actes du colloque international, 9-12 mai 1988, éd. K. Kupisz, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, *Acta Universitatis Lodziensis*, t. I, *Folia Litteraria* 33, *Romanica*, 1992 ; t. II, *Folia Litteraria* 35, *Romanica*, 1994.

<sup>8</sup> *Forma dziennika w literaturze francuskiej: z dziejów form artystycznych w literaturze francuskiej*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1983.

poursuivre ses recherches sur les questions de théorie littéraire, quand un accident tragique, survenu en 1993, lui a ôté la vie. Avant de mourir, il a cependant donné le témoignage de ses préoccupations humanistes en faisant paraître un ouvrage de synthèse sur François Mauriac<sup>9</sup>.

La décennie qui suit la chute du mur de Berlin apporte un souffle nouveau aux études littéraires à la Chaire de Philologie Romane. Zbigniew Naliwajek, qui allait bientôt publier son étude magistrale sur *Le Grand Meaulnes*<sup>10</sup>, devient, en 1993, le directeur de la section littéraire de la Chaire et encourage les recherches sur la littérature moderne ; d'où trois thèses de doctorat dont les titulaires vont donner un contrepoids aux intérêts exclusivement seiziémistes de Kazimierz Kupisz : celles d'Agneszka Kłosińska-Nachin soutenue en 1999<sup>11</sup>, de Tomasz Kaczmarek soutenue en 1999<sup>12</sup> et d'Anita Staroń soutenue en 2003<sup>13</sup>. Apparaissent ainsi trois champs de recherches nouveaux : le roman espagnol du XX<sup>e</sup> siècle, le roman français de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle et le drame en France dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le cadre de la coopération avec l'Université Lumière Lyon 2, Zbigniew Naliwajek organise aussi deux colloques, en 1996 et en 2000<sup>14</sup>.

12

Au XXI<sup>e</sup> siècle, les recherches littéraires parmi les romanisants lodziens ont tendance à se spécialiser autour de deux axes temporels : l'Ancien Régime, surtout les XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et la modernité, surtout fin XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Trois personnes ont soutenu leurs thèses d'habilitation : Witold Konstancy Pietrzak (2007), Tomasz Kaczmarek (2011) et Anita Staroń (2015). Dans sa thèse<sup>15</sup>, Witold Konstancy Pietrzak analyse les nouvelles du XVI<sup>e</sup> siècle pour découvrir les manifestations du tragique. Tomasz Kacz-

<sup>9</sup> *François Mauriac: życie i dzieło*, Lublin, Daimonion, 1993; *François Mauriac, ou la liberté de l'esprit*, traduit du polonais par J. Kochan, Paris, L'Harmattan, 1999.

<sup>10</sup> *Alain-Fournier romancier. Le Grand Meaulnes*, Orléans, Paradigme, 1997.

<sup>11</sup> *Monólogo interior. Técnica narrativa y visión del mundo*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Romanica* 2, 2001.

<sup>12</sup> *Henri-René Lenormand et l'expressionnisme dramatique*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, *Folia Litteraria Romanica* 5, 2008.

<sup>13</sup> *L'Art romanesque d'Octave Mirbeau. Thèmes et techniques*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013.

<sup>14</sup> *La Lettre*, Actes du colloque international franco-polonais organisé par la Chaire de Philologie Romane avec la coopération de l'Université Lumière Lyon 2, Łódź, du 7 au 9 octobre 1996, éd. Z. Naliwajek et W. K. Pietrzak, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Romanica* 1, 1997 ; *Littérature de la misère, misère de la littérature*, Actes du colloque franco-polonais organisé par la Chaire de Philologie Romane avec la coopération de l'Université Lumière Lyon 2, Łódź, du 18 au 19 septembre 2000, éd. Z. Naliwajek et W. K. Pietrzak, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Romanica* 3, 2004.

<sup>15</sup> *Le Tragique dans les nouvelles exemplaires en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2006.

marek examine dans son étude<sup>16</sup> l'œuvre dramatique de plusieurs auteurs, et en particulier d'Octave Mirbeau, de Simon Gantillon et de Jean-Victor Pellerin, en se penchant sur la construction du personnage dans la perspective de l'expressionnisme européen. Anita Staroń étudie dans sa thèse<sup>17</sup> l'œuvre romanesque de Rachilde, une écrivaine non pas inconnue, mais méconnue, et jette une lumière nouvelle sur ses techniques narratives, bien plus diversifiées que l'admettait la critique antérieure. Ces trois chercheurs déterminent les champs d'intérêt scientifique les plus importants explorés au département de littérature : poétique et rhétorique du récit bref au XVI<sup>e</sup> siècle, évolution des techniques narratives dans le roman français au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, esthétique de la décadence et du symbolisme, avant-gardes dramaturgiques et théâtre de contestation de la fin du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En 2014, l'équipe littéraire des romanisants de notre Université est renforcée par Magdalena Koźluk<sup>18</sup> qui avait déjà travaillé pendant sept ans à la Chaire de Philologie Classique. Ses intérêts scientifiques gravitent autour du discours médical, de l'art emblématique, de la rhétorique et de la réception de l'Antiquité aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Enfin, les études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle seront représentées à partir de 2008, date à laquelle Sebastian Zacharow soutient sa thèse de doctorat<sup>19</sup> ; depuis 2013, il travaille au côté de Łukasz Szkopiński qui soutient alors la sienne<sup>20</sup>. L'esthétique et l'art romanesque des Lumières qu'ils ont disséqués complètent ainsi les questionnements sur l'Ancien Régime.

13

Les littéraires romanisants ont perpétué la tradition des rencontres cycliques en coopération avec l'Université Lumière Lyon 2 : ils ont organisé trois colloques, en 2005, 2011 et 2018<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> *Le Personnage dans le drame français du XX<sup>e</sup> siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010.

<sup>17</sup> *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.

<sup>18</sup> Thèse soutenue en 2007 ; *L'Esculape et son art à la Renaissance. Le discours préfaciel dans les ouvrages français de médecine (1528-1628)*, Paris, Classiques Garnier, 2012. La thèse d'habilitation, toute récente, porte sur *L'Art de vivre longtemps sous le nom de Médée* de P. Jacquolot (Paris, Classiques Garnier, 2021).

<sup>19</sup> *La Rhétorique dans la théorie de l'art à l'époque des Lumières en France*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.

<sup>20</sup> *L'Œuvre romanesque de François Guillaume Ducray-Duminil*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

<sup>21</sup> *Manipulation, endoctrinement, mystification*, Actes du colloque international, Łódź, du 19 au 21 septembre 2005, éd. A. Staroń et W. K. Pietrzak, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Romanica* 5, 2008 ; *Pluralité des cultures : chances ou menaces ?*, éd. J. Giernatowska et W. K. Pietrzak, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Romanica* 9, 2014 ; *Le Mépris dans la littérature française du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle*, éd. M. Koźluk et W. K. Pietrzak, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Romanica* 15, 2020.

Enfin, il faut souligner que, depuis un certain temps, les chercheurs de l'Institut d'Études Romanes préparent des éditions critiques d'œuvres anciennes et modernes<sup>22</sup> : activité scientifique très importante qui complète les recherches historiques littéraires.

\*

« L'art de vivre / de survivre / de revivre » : tel est le thème conducteur du volume que nous remettons aujourd'hui dans les mains du lecteur. Sa valeur principale est de combiner l'histoire de la philologie romane de Łódź, inscrite dans une série d'événements historiques tumultueux, avec celle des expériences pénibles du moment présent, marqué par la pandémie : dans les deux cas, nous observons le phénomène de rupture qui, d'un tracé épais, sépare ce qui a été de ce qui est et de ce qui sera. La rupture chasse nos habitudes confortables ou neutralise les sources antérieures de nos maux et chagrins, et nous contraint incessamment à réfléchir sur les formes de vie de l'individu dans une nouvelle réalité et, par la force des choses, à réévaluer son actuel *modus vivendi*. Bien sûr, nous n'apprendrons pas à bien vivre du jour au lendemain ; pour le faire, nous avons besoin de distance temporelle et de sa fonction cognitive dont Marcel Proust parlait d'une manière si suggestive. Cependant, on peut dire avec certitude que l'art de vivre / de survivre / de revivre suppose une réflexion ancrée dans un axe temporel. Mais qu'est-ce que le temps ? Ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore, mais aussi ce qui est à la frontière entre le passé et l'avenir, ce moment insaisissable qui meurt aussitôt qu'il naît. Ce nihilisme philosophique peut certes être atténué par la conception bergsonienne de la durée, la seule forme réelle de l'expérience du temps. Mais l'humaniste ne manquera pas de trouver, dans ces considérations, l'horizon intellectuel de ses propres réflexions et de s'interroger sur le quoi, le comment et le pourquoi. Il se penchera sur ce qui est et ce qui dure et sur les formes que la durée peut revêtir. Enfin, il donnera libre cours à son imagination pour modeler la vision de son propre avenir et celui de la communauté dont il fait partie.

Witold Konstanty Pietrzak

<sup>22</sup> O. Mirbeau, *Wśród nieba*, opracowanie i redakcja A. Staron i Ł. Szkopiński, Łódź, Primum Verbum, 2017 ; *La Folie au théâtre, ou l'esthétique de l'épouvante selon André de Lorde*, textes choisis, établis et présentés par T. Kaczmarek, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018 ; *André de Lorde et son théâtre de la peur*, textes choisis, établis et présentés par T. Kaczmarek, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019 ; F. G. Ducray-Duminil, *Victor, ou l'Enfant de la forêt*, éd. crit. Ł. Szkopiński, Paris, Classiques Garnier, 2019 ; P. Jacquolot, *L'Art de vivre longuement sous le nom de Médée*, éd. crit. M. Koźluk, Paris, Classiques Garnier, 2021.

Nous avons regroupé les contributions en huit parties. En parcourant le sommaire, le lecteur s'imaginera peut-être que nous avons réuni les articles selon leur langue d'expression. Qu'il se détrompe. Le critère retenu est bien thématique et l'impression créée totalement fortuite. Il est néanmoins plaisant de s'abandonner à l'idée que les langues elles-mêmes ont leurs sujets de prédilection et que nous autres, universitaires, n'en sommes que les vaisseaux. Ainsi vivons-nous avant tout, à travers les langues avec lesquelles nous naissons, et à travers celles que nous nous choisissons.

L'art de vivre, de survivre, de revivre. S'il est un domaine dans lequel ces notions s'imposent avec le plus de force et de vérité, c'est bien celui des catastrophes épidémiques, choses que l'Histoire, dans sa grande générosité, nous fait vivre et revivre par générations interposées. Nous ouvrons ce volume avec la partie intitulée **Sous le fardeau des calamités** dans laquelle les Auteurs réfléchissent aux origines des pandémies, à leurs causes et aux moyens de s'en prémunir. De la Grèce antique à l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle, elles cherchent ainsi à trouver les traces écrites de la peste dans l'épopée, la tragédie, l'hagiographie et le discours médical. **Jadwiga Czerwińska** examine les aspects métaphoriques et historiques de la peste (« Gli aspetti metaforici e storici della peste ») dans l'Antiquité. Dès les origines, nous trouvons dans les textes littéraires des descriptions terrifiantes de cette maladie et pouvons y voir le creuset d'une topique de la peste. L'Auteure se propose de comparer les descriptions les plus connues de ce fléau (chez Homère, Sophocle et Thucydide) afin d'analyser les schémas de composition littéraire proposés par le poète, le dramaturge et l'historiographe. Il s'avère alors que les modèles descriptifs liés à ces différents contextes et genres littéraires dévoilent les aspects les plus atroces de la nature humaine (*anthropeia physis*) et aboutissent en définitive à une réflexion plus large sur la vie elle-même. La littérature religieuse, en particulier hagiographique, est une autre source importante de renseignements sur la réalité pandémique et plus encore sur les conséquences subies par les populations. **Maria Ángeles Llorca Tonda**, dans son article intitulé « Hagiographie et pandémie : analyse de la vie de Saint Roch », retrace ainsi le culte de ce saint emblématique des épidémies de peste dans l'Europe du Moyen Âge. En s'appuyant sur le texte de Jehan Phelipot de 1494, l'Auteure compare les relations entre les différents épisodes qui marquent la vie de saint Roch et le motif de la peste qui ravage le continent. La figure de saint Roch et la maladie s'entrelacent alors pour constituer l'une des histoires hagiographiques les plus reconnaissables et surtout les plus révérees par les masses populaires. Depuis l'Antiquité, on cherche donc à comprendre



les causes de la peste ; les uns les trouvaient autrefois dans la colère divine, les autres dans l'ordre naturel des choses. D'autres encore, comme Benoît Gonon, allaient plus loin en y voyant l'intervention du Diable en personne. **Marta Elżbieta Trebska**, dans son travail « La peste – maladie ou activité démoniaque ? Les récits des pestes dans les *Histoires admirables* de Benoît Gonon », propose de découvrir cet auteur méconnu qui se pencha au XVII<sup>e</sup> siècle sur les phénomènes naturels et humains ordinairement hors de portée de la raison, tels les catastrophes, les guerres, les crimes et les calamités. L'Auteure étudie l'image de la peste présentée par Gonon et en souligne le sens métaphysique. La peste est en effet perçue « comme une maladie spirituelle » frappant les infidèles et les païens. En outre, les sources chrétiennes marquant l'œuvre de Gonon (Orose, Eusèbe, Grégoire de Nysse) imposent une tonalité d'historien au discours, l'éloignant du statut de nouvelliste qu'on lui attribue traditionnellement. Indépendamment des hypothèses sur les causes de la peste, la cruelle réalité des maladies infectieuses se résume souvent pour les vivants dans la somme des détails et moyens pratiques pour s'en protéger au quotidien. Survivre à la peste est le sujet des réflexions de **Magdalena Koźluk** qui, dans « L'Aromathérapie au temps de la "peste" en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », ne cherche toutefois pas à répondre aux difficultés épistémologiques médicales liées à la peste, mais essaie avant tout de démontrer l'importance des arômes dans les stratégies thérapeutiques individuelles. Maints traités de l'époque sont en effet riches de renseignements prophylactiques sur cette maladie – la qualité de l'air, le climat, l'hygiène du foyer, leurs altérations et les moyens de les corriger (fumigation, encens), ainsi que sur sa cure, notamment par des compositions aromatiques. Hérités de la pharmacopée galénique, tous ces remèdes font preuve d'une richesse olfactive adaptée tant aux pauvres qu'aux riches.

L'art de vivre, de survivre, de revivre, de tenir son quant-à-soi, dans l'inconfort de ses désirs, de vivre au péril de son tribunal intime, de survivre à ses passions mauvaises ou de revivre ses souvenirs dans la joie ou l'amertume. La deuxième partie, **Par la force des sentiments**, rassemble les réflexions des Auteurs sur les passions de l'âme et sur les moyens d'en accepter la tragédie : comprendre leur nature et les sublimer par les actes. C'est ainsi que **Witold Konstanty Pietrzak** s'intéresse à la jalousie dans *Les Diversitez* de Jean-Pierre Camus, texte profondément inspiré des *Essais* de Montaigne. La « méditation camusienne » sur ce sentiment si complexe est héritière de la casuistique scolastique, riche d'intertextes venant de la Bible et des lettres classiques. Tout en soulignant la qualité littéraire du traité, l'Auteur met l'accent sur le caractère dichotomique de la jalousie que l'évêque introduit dans son répertoire des passions. En effet, celui-ci développe, face à la jalousie profane, néfaste et corruptrice, l'idée d'une ja-

lousie divine, positive, censée servir son dessein évangélique et concourir à l'enseignement de la Charité. Le théologien donne alors toute la mesure de son talent argumentatif quoique l'Auteur y relève quelque imperfection. L'exercice de l'écriture semble un remède efficace, non seulement pour l'auteur du récit bref qui s'efforce de comprendre les méandres de la nature humaine, mais aussi pour les personnes soudainement arrêtées et privées de tout commerce avec la société. Tel fut le cas d'Henriette-Julie de Castelnau, comtesse de Murat. Accusée d'homosexualité en 1708 et condamnée à l'exil, cette « femme du monde et femme de lettres » invente à Loches, comme le montre **Monika Kulesza**, une forme littéraire hybride et y organise des activités littéraires et sociales qui, grâce à son talent, s'avèrent possibles même en réclusion. La rédaction de son *Journal pour Mademoiselle de Menou* devient ainsi une façon de concevoir la vie en exil, une douce consolation face à la solitude et un acte d'opposition à l'oppression du pouvoir royal. Si intense, fécond et salutaire que puisse être l'exercice de la pensée à l'écart du monde, d'aucuns se tournèrent vers des plaisirs extérieurs. Pourquoi, en effet, ne pas se perdre dans le voyage, prendre le large, partir loin des tourments et s'ouvrir à la découverte, par exemple, du monde marocain ? Dans sa contribution intitulée « "Un vif sentiment de plaisir" ». L'art de vivre à la marocaine selon Eugène Delacroix et Tahar Ben Jelloun », **Małgorzata Sokołowicz** compare les représentations d'Eugène Delacroix qui émergent de ses carnets (*Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*), de ses lettres et de son manuscrit inachevé et celles présentes dans la *Lettre à Delacroix* de Tahar Ben Jelloun. Il est ainsi intéressant de voir comment les deux auteurs – issus de deux époques (1832 vs 2005), deux nations (France vs Maroc) et deux sensibilités esthétiques différentes (œuvre originale vs réécriture postmoderne) – perçoivent les Marocains, leur mode de vie, leurs mœurs et leurs traditions.

L'art de vivre, de survivre, de revivre. Le sujet ne perd rien de sa pertinence **Dans le monde moderne**, marqué une fois encore par les plus épouvantables souffrances infligées aux hommes par les hommes. La guerre est au cœur de l'œuvre de nombreux auteurs, écrivains, dramaturges, romanciers et journalistes. **Krzysztof Jarosz** se concentre sur *Un roi sans divertissement* de Jean Giono et analyse la symbolique de ce roman de l'immédiat après-guerre. Tout en pointant la problématique du mal dans cet ouvrage, le chercheur insiste sur la continuelle présence de cette idée chez Giono, y compris dans les romans de sa première période, traditionnellement perçue comme idyllique. S'il est déjà difficile de comprendre la cruauté individuelle, comment expliquer et interpréter celle de l'Histoire ? **Anna Ledwina**, dans son article « L'art beauvoirien de (re)vivre la mutilation sous le diktat de l'Histoire et du temps », s'appuie sur deux ouvrages de Simone de Beauvoir, *Tous les hommes sont mortels* et *Les Belles Images*,

pour examiner l'évolution des vues de l'écrivaine, confrontée à la guerre, sur les rapports homme-femme, la fuite du temps et le développement personnel face à l'engagement. En temps de guerre, les valeurs humanistes s'effondrent pour laisser la place, devant les visions apocalyptiques, aux angoisses existentielles. **Tomasz Kaczmarek** se penche sur l'écriture de la fragilité de l'existence humaine dans le drame expressionniste *Bataille navale* (1917) de Reinhard Goering et dans les premières pièces de Fernando Arrabal, *Pique-nique en campagne* (1952) et *Guernica* (1961). L'absurde cruauté de la guerre, perçue et analysée par les deux auteurs, les conduit à des conclusions d'une extrême noirceur quant à l'avenir de l'humanité. L'appellation « théâtre de l'agonie » se trouve ainsi pleinement justifiée. Comment donc vivre dans cette société qui se dirige sans frein vers le néant ? **Krystyna Modrzejewska** cherche quelques éléments de réponse dans trois romans de Michel Houellebecq (*Plateforme*, *La Carte et le territoire* et *Soumission*), tous mettant en scène un personnage indifférent, froid, misanthrope, vivant dans un monde sans objet ni valeur, dominé par la consommation, l'inaction et la nostalgie. Le style même de Houellebecq se fait le miroir de l'époque qu'il décrit, avec son uniformisation, sa banalisation et son impassibilité. Le vide donc, dans ce monde décadent, pour les uns, la recherche d'une thérapie pour les autres. En effet, ces dernières années, nous avons tous été bouleversés par les attaques terroristes islamistes, notamment celles survenues en France. Le 7 janvier 2015, Philippe Lançon, journaliste à *Libération*, se trouve dans les locaux du journal *Charlie Hebdo*. « Les balles des tueurs arrachent sa mâchoire, atteignent gravement son bras, font basculer son existence, mais il survit ». **Annie Urbanik-Rizk** analyse *Le Lambeau*, ouvrage dont le journaliste commence la rédaction sur son lit d'hôpital pour cerner les étapes de sa lente renaissance physique et psychique. Il s'agit alors de découvrir les fonctions de cette écriture qui peuvent relever d'une perspective purement journalistique, aspirer au rôle d'« un *pharmakon* au sens platonicien, simultanément remède et poison » – ou encore permettre un « compagnonnage littéraire » avec Thomas Mann ou Marcel Proust dont Lançon va jusqu'à « parodier le style ».

L'art de vivre, de survivre, de revivre quand tout est perdu, **Au beau milieu de la catastrophe**. La littérature peut être un miroir cruel des terreurs humaines, mais aussi le moyen le plus pénétrant d'appréhender, dans une perspective eschatologique, les calamités qui frappent le monde. Elle permet souvent, en jouant avantageusement sur une triple temporalité, d'interroger les signes qui ont précédé la catastrophe, de décrire le gouffre qui engloutit hommes et valeurs et d'ébranler les certitudes en annonçant la radicale recomposition future des sociétés. À la suite des recherches de Jean Delumeau sur ce qu'il nomme « la pastorale de la peur », **Dariusz Krawczyk** démontre dans son travail, « Enjeux littéraires, bibliques

et rhétoriques dans le discours liminaire des épopées apocalyptiques renaissantes », que toutes ces considérations étaient présentes, déjà, au XVI<sup>e</sup> siècle. Son étude nous éclaire sur les fonctions didactiques et poétiques de ces épopées en même temps qu'elle nourrit les réflexions sur le discours préfaciel. Par la description intensément suggestive des fins dernières de l'homme, l'objectif est de susciter l'effroi, de culpabiliser en majorant le péché par rapport au pardon et de permettre, en dernier ressort, le choc de la conversion. **Laure Lévêque** analyse, quant à elle, le roman d'Albert Robida (*L'Horloge des siècles*), un curieux récit paru en 1902, dans lequel la Terre se met à tourner en sens inverse après une mystérieuse « Grande Épouvante ». La marche du Temps, réglée sur le même pas, y conduit la société française du XIX<sup>e</sup> siècle, rajeunie et repeuplée de ses morts, vers l'horizon révolutionnaire de 1789 dont elle est l'héritière. L'Auteure met en lumière l'inventive et prolifique réflexion sur l'Histoire et sur les rapports générationnels que Robida organise autour des drolatiques artifices narratifs et sémantiques qui font le sel du roman. Véritable concentré de philosophie politique « à rebours », l'anticipation fantaisiste de Robida dessine une eschatologie antiprogressiste promise à un bel avenir. **Kawthar Ayed** propose d'étudier dans l'article « Dans les méandres de la littérature dystopique : le pouvoir de l'art contre l'art du pouvoir » la manière dont l'Histoire, l'Art et la Littérature peuvent être instrumentalisés pour abolir tout individualité et s'assurer le contrôle de l'avenir. L'Auteure s'appuie, pour mener sa recherche, sur un corpus d'anticipations dystopiques des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Partant des observations sur l'anéantissement ou la falsification de l'Histoire, elle prouve à quel point cette négation du passé se répercute sur un présent qui piétine en reprenant toujours les mêmes formes. Cette vision unique du monde contamine à son tour l'Art, soumis à une seule doctrine dominante. Mais si l'humanité a des chances de salut, elles dépendent bien également de l'Art, en ce qu'il peut devenir « vecteur de prise de conscience et de résistance ». Comment donc vivre la fin du monde ? En la subissant ? En l'épousant ? En la repoussant ? Pour répondre à cette question, **Jean Bebdika** se penche sur trois romans (*Chroniques de la fin du monde*, *La Fin des temps* et *L'Apocalypse de 2030*), écrits par des auteurs respectivement américain, japonais et français. À travers ces trois fictions, choisies dans un corpus littéraire post-apocalyptique beaucoup plus vaste et peu étudié, l'Auteur entend démontrer la richesse des réflexions de ces romanciers ou nouvellistes sur les catastrophes et la portée réaliste de leurs visions prospectivistes. Le genre de l'anticipation reprend ici son sens premier : une invitation à cueillir les fruits de la méditation des auteurs de ces fictions sur les crises pour se préparer au pire.

L'art de vivre, de survivre, de revivre demande parfois l'établissement de règles et l'élaboration de codes et de normes aptes à régler le

vivre ensemble, à ménager les relations entre différentes religions, différentes nations, à organiser enfin le débat intellectuel et la civilité. La volonté de dialogue et la recherche d'une certaine sagesse sont au centre de cette partie intitulée **En quête d'identité**. C'est ainsi que **Jędrzej Pawlicki** nous propose une rencontre avec Christian de Chergé, écrivain et moine trappiste vivant dans le monastère de Tibhirine pendant la guerre civile algérienne. Chergé s'est consacré au dialogue islamo-chrétien en essayant de réfléchir à un *modus vivendi* permettant de rapprocher chrétiens et musulmans dans ce temps de rupture. « L'art de vivre ensemble » apparaît comme un compromis nécessaire qui n'abolit pourtant pas l'identité de chacune des parties. Chergé est assassiné en 1996 aux côtés de six de ses coreligionnaires. **Ewa Kalinowska** rappelle le *curriculum vitae* bref mais intense de *Légitime Défense*, revue plus politique que littéraire dirigée par de jeunes intellectuels antillais. En effet, ce texte semble avoir suscité de forts échos dans les milieux intellectuels négro-africains du monde entier. À l'approche du 90<sup>e</sup> anniversaire de la publication de l'unique numéro de la revue, il semble justifié de relire son « Avertissement » pour essayer d'en apprécier la valeur tant thématique qu'esthétique. L'importance de *Légitime Défense* résulte aussi de la détermination de ses auteurs à « inclure la culture nègre dans le combat politique ». Les questions d'identité nationale et individuelle sont également au cœur de la littérature mauricienne contemporaine d'expression française. **Anna Szkonter-Bochniak** se penche sur certains textes d'Ananda Devi et de Shenaz Patel, dans lesquels la généalogie et l'appartenance à une communauté ethnique jouent un rôle cardinal dans le destin des personnages. L'Auteure caractérise l'influence de la post-mémoire dans la constitution de l'identité des habitants, marquée par les événements tragiques fondateurs de la jeune République de Maurice : l'esclavage et l'engagisme.

L'art de vivre, de survivre, de revivre se cultive dans bien des refuges, nous l'avons vu, et de bien des manières. Nous revenons avec cette partie intitulée **Dans la solitude** sur les ressources employées par tout un chacun pour mener son quotidien, mais si l'on traitait auparavant de retrait du monde et de l'exil, la solitude dont il est question ici est celle, bien moderne, que l'on peut éprouver parmi la foule. Qu'il s'agisse d'une forme d'aliénation sociale, d'une solitude éprouvée dans un monde assujéti à un consumérisme effréné, ou d'une défiance à l'égard de son prochain par conviction et dégoût, les écrivains italiens évoqués ci-après formulent un diagnostic bien sombre des relations interhumaines dans notre monde moderne. L'isolement dans la multitude, pourrait-on encore dire, fait ainsi l'objet des analyses de plusieurs chercheurs de notre volume. Le hasard des contributions et le rapprochement thématique, bien que toujours discutable, a voulu que ne soit question ici que de littérature italienne, à une

exception près. Nous laissons le lecteur libre de se livrer à toutes les conjectures qu'il jugera pertinentes. **Stefano Cavallo**, dans son article « Il comunista solo e la sua luce. Un'indagine sulla solitudine in *Il comunista*, di Guido Morselli », pointe le motif de la solitude dans cette œuvre publiée en 1976, trois ans après le suicide de l'écrivain italien. L'Auteur procède à une analyse détaillée du personnage principal – député communiste, triste solitaire aux rêves brisés, à la santé précaire mais dévoué comme par défaut à l'idéal communiste, afin de fournir une clef de lecture pour le roman, pour l'œuvre de la maturité, pour l'époque d'après-guerre et peut-être même pour la vie de l'écrivain. Le personnage, réifié par son extrême solitude, permet en effet de s'attarder sur la pesanteur des faiblesses et des échecs personnels tout en décrivant, en creux, le monde qui s'agite encore alentour. **Małgorzata Puto** interroge l'œuvre de l'auteur italien Giuseppe Culicchia, mais cette fois-ci sous l'angle de la construction de la figure de l'autre, avec un regard anthropologique. Celle-ci est comprise comme partie intégrante de la description littéraire de la réalité (la *mimesis*). L'altérité est ainsi analysée à plusieurs niveaux de l'œuvre littéraire : autour d'axes opposés au sein des structures temporelle (présent/futur), spatiale (ici/là-bas), des systèmes ontologiques (mythologie/société d'aujourd'hui), et, concernant les héros, au sein des catégories socio-professionnelles et anthropologiques (sexe, âge). La solitude et l'altérité sont-elles les uniques piliers de notre insupportable existence ? Non. **Dominika Kobylska**, dans « L'arte di vivere ne *Il professore di Viggiù* di Aldo Nove. Uno studio sulla vita umana sulla base di un'intervista mai avvenuta » ajoute à ce couple un troisième élément : les perturbations de l'amour. Le vide émotionnel qui « entoure » l'homme contemporain se traduit ainsi par un désir de possession qui, comme la cascade de questions existentielles qui l'accompagne, ne peut aboutir, une fois de plus, qu'au néant. L'image d'un monde triste, sans solutions, imprègne aussi les œuvres de Giovanni Agnoloni. Dans son travail consacré à l'œuvre de cet écrivain contemporain, **Karolina Kopańska** esquisse le portrait des relations entre les hommes privés d'Internet au plus fort des crises commerciale, technologique et sociale. Les villes sombrent dans l'obscurité, les anomalies météorologiques empêchent toute communication et la crise projette les hommes dans un espace hostile où la volonté même de renouer avec la société s'évanouit. Le reliquat de relations humaines se dilue dans le quotidien inerte. Cette poétique de la fin du monde, scandée par le temps gâché, est également présente dans la littérature de l'Amérique Latine. **Amán Rosales Rodríguez**, dans l'article intitulé « Tiempo malgastado. Sobre el aplazamiento de la escritura en tres novelas hispanoamericanas » étudie les romans, *El libro vacío* de Josefina Vicens (1958), *Wasabi* d'Alan Pauls (1994) et *La novela luminosa* de Mario Levrero (2005) tous trois marqués par la notion de réalité

fluide, sans forme ni contours, et par une critique de la superficialité de l'existence menée dans une société ravie par la consommation. Les caractères attribués aux personnages du roman, nous dit l'Auteur, ne suggèrent pas tant la dénonciation des mécanismes de la société moderne que le désir d'expérimenter autre chose en son sein.

L'art de vivre, de survivre, de revivre malgré la souffrance, **Dans l'ombre** des totalitarismes et de l'oppression. Au fond du précipice ne reste que l'identité, encore et toujours, qu'elle soit assignée par les autres, brandie en étendard, redécouverte ou même rêvée. Cette question identitaire mène, dans cette partie, à une profonde réflexion sur le rapport à l'ordre établi. **Agnieszka Kłosińska-Nachin** propose d'explorer les vestiges des autoritarismes soviétique et franquiste dans les cultures polonaise et espagnole contemporaines. En se livrant à cette étude comparative, l'Auteure met en œuvre avant tout une nouvelle méthodologie, sur le modèle des études postcoloniales, inscrite dans ce qu'elle nomme les *estudios subalternos postransicionales*. La démarche, initialement mise à l'épreuve sur un corpus littéraire espagnol et polonais élaboré entre 1975 et 1989, se concentre ici sur deux romans, *Visión del ahogado* (1977) de Juan José Millás et *Czytadło* (1992) de Tadeusz Konwicki, examinés à la lumière des observations de Michel Foucault sur la société disciplinaire. **Ewa Kobylecka-Piwońska**, dans son article intitulé « "Sobrevivió [...] la imagen judía de la ciudad". Representaciones literarias de Łódź en dos autores latinoamericanos », explore la survivance de l'identité juive polonaise à travers le regard d'écrivains étrangers. L'Auteure nous emmène en Pologne, dans une chronique illustrée par les paysages et l'ambiance singulière des années 1960, et plus précisément à Łódź, une ville dont le tiers de la population était de confession juive avant l'holocauste, et dans laquelle se déroulent les récits de deux écrivains d'expression espagnole, Juan Manuel Torres (avec "El muchacho que mató a la luna" et "Al principio de la primavera") et Eduardo Halfon (avec *Oh gueto mi amor*). Toujours dans le champ de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, c'est cette fois l'écrivaine roumaine Ana Blandiana que **My-lène Mandart** invite dans ce volume, exemple remarquable de dissidence par les arts sous la botte du régime dictatorial communiste de Ceaușescu. Dans son article intitulé « Lo fantástico como vía de supervivencia para Ana Blandiana; vivir, recordar y soñar », l'Auteure étudie les écrits dans lesquels le fantastique se marie avec le réel pour fournir à Blandiana un moyen de faire survivre sa voix, par ses personnages, dans « une vie parallèle », selon la formule de l'écrivaine. Une autre manière de véritablement découvrir son identité à travers l'écriture émane des analyses critiques que **Luca Cerullo** consacre à Concha Castroviejo (1910-1995) et à son roman *Vispera del odio* (1958). Cette œuvre est un poignant témoignage sur la situation des femmes mal mariées et dominées par la culture

patriarcale de l'Espagne franquiste. L'Auteur y souligne les conséquences de l'abaissement du statut des femmes non seulement sur la vie familiale et domestique mais aussi sur le destin politique des nations. Si l'insoumission à l'ordre établi conduit à survivre dans les marges de la société, elle permet aussi, autant que la littérature, de marquer de son courage et de sa conscience les esprits encore en quête de liberté.

L'art de vivre, de survivre, de revivre c'est enfin la transmission de l'expérience vécue aux générations suivantes **À travers l'art et la littérature**. C'est dans l'acte de création que les auteurs, les poètes, les cinéastes invitent, en s'appuyant sur leur propre vie, à la réflexion sur le passé et subliment leurs visions par le jeu des images et des mots. **Davide Artico** revient ainsi sur les modalités de l'extermination de la communauté des juifs romains dans la littérature populaire. « L'ebrea errante. Uso popolare della *Megillat Ester* a Roma dopo Shoah e Liberazione » devient le témoignage saisissant de la post-mémoire des années 1950 dans lequel se mêlent le discours religieux et l'actualité extralittéraire. **Beata Baczyńska**, dans son travail « *Esta primavera fugitiva* de Alberto Conejero (2021). *El príncipe constante* de Calderón de la Barca como el arte de vivir, sobrevivir y revivir », procède à une étude intéressante, non seulement d'un point de vue espagnol et polonais, mais aussi par les dimensions européennes qu'elle vise à atteindre. En effet, la lecture novatrice qu'Alberto Conejero fait du *Prince constant* de Calderón de la Barca aboutit à une mise en abîme où s'interposent les voix du dramaturge espagnol, de son traducteur polonais Juliusz Słowacki, des metteurs en scène et des acteurs modernes (Conejero, Grotowski, Cieślak). Un autre rapprochement entre les arts, cette fois entre la littérature et le cinéma, invite **Valérie Cavallo** à interroger l'essence de la vie, telle que présentée dans *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras et Alain Resnais. Si pour l'Auteure « la vie, en sa plénitude comme en son vide, ne se capture pas », elle parvient cependant à cerner, dans le film, « une conscience du vivre » ouvrant sur la connaissance de soi et de l'autre. **Anna Miller-Klejsa** se propose de faire un tour d'horizon du cinéma de Roberto Rossellini. Dans son travail, elle s'intéresse à la résonance des films de ce grand metteur de scène (*Roma, città aperta*, et quelques autres, dont *Europa 51* et *Viaggio in Italia*) dans la presse spécialisée polonaise de la période de l'immédiat après-guerre (1946-1956). Cette période en Pologne fut propice à la réception du réalisme italien en raison d'une naturelle identification. Les rapprochements peuvent donc s'opérer par les évidentes similitudes mais parfois aussi par le jeu des allusions, comme le montre **Joanna Warmuzińska-Rogóż** qui analyse la traduction française d'un des romans de Zygmunt Miłoszewski, écrivain, journaliste et scénariste polonais, intitulé *Jak zawsze* (*Comme d'habitude*). L'Auteure y repère toutes les références explicites et implicites à l'histoire



et la culture polonaises à travers la vie d'un couple d'octogénaires qui se réveille un matin dans la Varsovie de leur jeunesse d'après-guerre. La ville leur est devenue étrangère et leur culture, dans cette version alternative de l'histoire, plus encore.

\*

Le présent volume, *L'art de vivre, de survivre, de revivre*, a été pensé et proposé pendant que nous vivions, semblait-il, l'une des catastrophes les plus terribles de notre temps – la pandémie de Covid. En suggérant ce thème aux contributeurs pour célébrer notre 50<sup>e</sup> anniversaire, nous espérons ouvrir un champ de réflexion permettant d'envisager la période avec plus de recul et de détachement. Tel est, après tout, l'objectif de la recherche universitaire et nous remercions les Auteurs et Auteures ici rassemblés d'avoir répondu à nos attentes. Mais voici qu'à quelques semaines de la parution de ce volume, nous assistons, incrédules, à l'invasion de l'Ukraine par les armées russes. La question de **l'art de vivre, de survivre et de revivre** se pose à nouveau et dans les termes exprimés maintes fois dans ce volume. Gageons que nous saurons tirer des conclusions de nos recherches quelques enseignements utiles pour affronter les nombreux bouleversements à venir.

Magdalena Koźluk  
Anita Staroń

**L'art de vivre, de survivre, de revivre**

**L'arte di vivere, di sopravvivere, di rivivere**

**El arte de vivir, de sobrevivir, de revivir**



**Sous le fardeau des calamités**


**Sotto il peso delle calamità**

**Bajo el peso de las calamidades**



Jadwiga Czerwińska

Università di Łódź

 <https://orcid.org/0000-0001-5915-5806>  
jadwiga.czerwinska@uni.lodz.pl

## Gli aspetti metaforici e storici della peste nella letteratura greca antica: Omero, Sofocle, Tucidide

### Metaphorical and Historical Faces of Plague in Ancient Greek Literature: Homer, Sophocles, Thucydides

**Abstract:** The plague as a terrifying phenomenon affecting people has been a constant *topos* in literature since antiquity. Its nature and the mysterious way in which it appeared attracted the attention and imagination of poets, who explained it as a punishment sent by the gods for the failings of people who broke the divine commandments and norms. This is how it was depicted by Homer, followed by the tragedians. However, we owe one of the most poignant images of this disease to Thucydides, the Greek historian of the 5th century BC. He created a faithful and at the same time shocking description of it, because it exposed the most shameful aspects of *anthropeia physis*, human nature. The signalled issues will become the subject of description in this article.

**Keywords:** Plague, Homer, *Iliad*, Sophocles, *Oedipus the King*, Thucydides

La peste, terrificante fenomeno umano, è un *topos* costante nella letteratura mondiale. Fin dall'antichità, i messaggi letterari hanno oscillato tra la forma metaforica e la forma realistica della sua descrizione a causa del carattere e dalla natura misteriosa del fenomeno della peste, che ha sempre attirato l'attenzione degli artisti, risvegliando la loro immaginazione. I poeti antichi la interpretavano come una punizione inviata dagli dèi per i fallimenti umani, che infrangevano gli ordini e le norme di dèi. Questo modo di considerarla era l'espressione della realizzazione da parte dei poeti della missione paideutica della letteratura, che doveva non solo portare la gioia di comunicare, ma svolgere anche una funzione educativa, inclusa nella formula *docere et ludere*.

Abbiamo della peste un'immagine poetica, grazie alla letteratura antica – con Omero e Sofocle – ma, grazie all'opera di Tucidide, conserviamo anche una testimonianza storica, che ci ha lasciato una descrizione sconvolgente dell'epidemia e della sua diffusione, con sintomi dettagliati. Le due diverse visioni – poetica e storica – inducono a riflettere sulla formulazione delle immagini della peste, che nascono da testi vari dal punto di vista del genere, appartenenti tutti alla letteratura greca. Evocare tali testimonianze permette non solo di mostrare i cambiamenti registrabili nel modo di descrivere il fenomeno dell'epidemia da parte dei singoli autori, ma anche di comprendere le cause della diffusione di due modelli di descrizione della peste nella letteratura europea.

30 Nella letteratura europea dobbiamo ad Omero la prima immagine metaforica della peste. Essa è un motivo importante nell'*incipit* dell'*Iliade*, che inizia gli ulteriori avvenimenti gravidi di conseguenze. L'eroe che causò l'ira di Apollo fu Agamennone, che aveva offeso il dio, insultando il suo sacerdote Crise, del quale aveva catturato la figlia. Quando suo padre disperato venne dagli Achei per chiederne la restituzione, Agamennone, irritato, lo cacciò dal campo in malo modo. Il sacerdote chiese allora aiuto al suo dio Apollo, figlio della bella Latona ("ma poi, venuto in disparte, molto il vegliardo pregò / il sire Apollo, che partorì Latona bella chioma"<sup>1</sup>, v. 35-36). Lo pregò che i Danai pagassero con le frecce del dio per le sue lacrime ("paghino i Danai le lacrime mie coi tuoi dardi", v. 42). Febo Apollo adirato ascoltò le preghiere del sacerdote e, con rabbia, scese giù dalle cime d'Olimpo (v. 44) per infliggere il castigo. Descrivendolo, Omero usa la metafora della notte (*nyks*), che nella cultura greca era un chiaro riferimento all'oscurità della morte ("egli scendeva come la notte", v. 47), in opposizione alla luce del giorno, simbolo della vita. Con questa metafora, il poeta introduce l'atmosfera dell'orrore per ciò che accadrà a causa delle frecce di Apollo:

Si postò dunque lontano dalle navi, lanciò una freccia,  
e fu pauroso il ronzio dell'arco d'argento.  
I muli colpiva in principio e i cani veloci,  
ma poi mirando sugli uomini la freccia acuta  
lanciava; e di continuo le pire dei morti ardevano, fitte. (Hom. *Il.* I 48-52)

Nell'approccio metaforico di Omero, le frecce di Apollo, il cui arco era uno degli attributi fondamentali, attaccarono persone e animali, portando la peste, che devastò l'accampamento greco. La connessione dello scoppio della peste con le frecce di un dio non è un'associazione casuale

<sup>1</sup> Tutte le traduzioni dell'*Iliade* di Omero sono fornite da R. Calzecchi Onesti: Omero, *Iliade*, trad. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1990.

da parte del poeta. Può collegarsi con due punti importanti: in primo luogo, occorre osservare che al tempo di Omero le cause biologico-sanitarie della comparsa della peste erano sconosciute, ed essa arrivava rapidamente, distruggendo tutto ciò che incontrava sulla sua strada con una forza enorme. Così, l'associazione alle frecce, con cui il dio colpiva le persone da lontano ("si postò dunque lontano dalle navi", v. 48) spiegava l'eziologia sconosciuta della malattia, la sua violenza potrebbe essere associata sia al rapido volo della freccia che all'altrettanto violenta agitazione di Apollo. In secondo luogo, si credeva che la peste fosse segno visibile di punizione per le mancanze delle persone nei confronti degli dèi. Non c'è dubbio che nella situazione descritta dal poeta vi fosse una violazione di *to hosion*, cioè di ciò che era 'santo', 'divino'. Il termine *hosios* è usato perché si agisca secondo i comandi divini: disobbedire ad essi significa un'offesa nei confronti del sacro<sup>2</sup>, che causa sempre la rabbia e la punizione da parte degli dèi. Solo quando la crisi del rapporto col dio sarà superata, la rabbia di Apollo cesserà, e con essa la peste che affligge i Danai. Come si legge successivamente (Hom, II. I 93-100), la peste scomparirà quando Agamennone si umilierà davanti ad Apollo e restituirà sua figlia a Crise.

Così Omero sottolinea chiaramente la connessione tra la colpa dell'uomo nei confronti degli dèi e la punizione che su di lui si abbatte per opera divina. Gli dèi puniscono spietatamente l'uomo per la sua audacia e per il disprezzo per i sacri comandi divini, tra i quali il dovere umano primario è rispettare la divinità. Agamennone ne è una contraddizione spettacolare. Nel messaggio poetico di Omero, egli diventa un *exemplum* negativo del comportamento umano, con conseguenze tragiche: la peste come segno visibile dell'ira di Apollo. In questa prospettiva, il messaggio paideutico del poeta diventa chiaro, mettendo in guardia l'uomo dall'arroganza e dall'impertinenza audace, perché sono seguiti da una punizione inevitabile, inimmaginabile. La peste ne diventa il *signum* leggibile, simbolico.

La carica emotiva e drammatica portata dal tema della peste con tutto il contesto simbolico e religioso che l'accompagna, ha fatto sì che i drammaturghi lo raggiungessero. L'emergere di questo problema è favorito dalla specificità di genere della tragedia, di cui Aristotele scrisse nella *Poetica*, sottolineando che il cambiamento del destino degli eroi della tragedia non dovrebbe procedere dalla sfortuna alla felicità, ma al contrario, dalla felicità alla disgrazia. (*Poet.* 1453a 13-15). Secondo lo Stagiritita, la tragedia, che è una rappresentazione imitativa (*mimesis*) dell'azione (*Poet.* 1449b 24), deve evocare sentimenti di pietà (*eleos*)

<sup>2</sup> W. Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa, PWN, 1994, p. 128.



e paura (*phobos*) per portare lo spettatore a purificarsi (*katharsis*)<sup>3</sup> da questi sentimenti (*Poet.* 1449b 27-28).

In questo caso la peste, la sventura di cui parlava Aristotele, era tanto più distruttiva in quanto globale: colpiva intere comunità, gettando un'ombra oscura sul loro destino. L'esempio più scioccante dell'uso drammatico di questo motivo si trova nell'*Edipo re* di Sofocle. Nel messaggio del poeta, la peste diventa un elemento che avvia l'ulteriore sviluppo dell'azione fino al culmine della tragedia, quando viene svelato il motivo per cui città di Tebani subì questa terribile sconfitta.

La tragedia si apre con un prologo perfettamente composto e sconvolgente. Sui gradini dell'altare di Apollo ci sono persone che pregano in tradizionali abiti bianchi, con le ghirlande sulla testa, tenendo nella mano rami di ulivo legati con nastri di lana bianca<sup>4</sup>. Vedendoli, Edipo chiede il motivo della loro presenza (v. 1-6)<sup>5</sup>:

Figli, prole novella dell'antico Cadmo, perché sedete qui davanti, incoronati di rametti supplici? È tutta piena la città di fumi d'incensi e insieme di peani e gemiti.

Edipo, preso da pietà per i suoi sudditi, si rivolge direttamente al Sacerdote, che rivela la causa del loro atto di supplica (*hiketeia*): la peste devastata Tebe e i cittadini pregano gli dèi per essere salvati (v. 22-30):

La città, come tu stesso vedi, troppo sbanda in balia delle onde, e non ha forza di sollevare il capo dai profondi gorgi, da questo sanguigno rullio, e si strugge nei calici dei frutti, si strugge nelle mandrie pascolanti di buoi, nei partii sterili di donne, mentre s'avventa il dio che porta il fuoco, e incalca la città, funesta peste per cui si svota la sede cadmea, e l'Ade nero accresce il suo tesoro di lamenti e di gemiti.

L'enormità delle disgrazie descritte dal sacerdote mostra il lento spegnersi della vita. La peste danneggia raccolti, animali e persone. Il suolo che non dà grano e sta morendo, le mandrie di animali muoiono e le donne partoriscono bambini morti. Solo l'Ade si arricchisce, grazie alla

<sup>3</sup> Analisi del concetto di *katharsis*: S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth 1986; A. Ničev, *L'Énigme de la Catharsis tragique dans Aristote*, Sofia, Académie Bulgare des Sciences, 1970; G. F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1967; H. D. F. Kitto, "Catharsis", in *The Classical Tradition: Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, ed. L. Wallach, New York, Ithaca, 1966; L. Golden, "Catharsis". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* (1962) 93, p. 51-60; L. Golden, "The Purgation Theory of Katharsis", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1973), p. 473-479.

<sup>4</sup> R. R. Chodkowski, *Wstęp, in Ajschylos, Tragedie*, t. 2, przekł. R. R. Chodkowski, Lublin, Towarzystwo Naukowe KUL, 2012, p. 21.

<sup>5</sup> Tutte le traduzioni dell'*Edipo re* di Sofocle sono tratte da F. M. Pontani in Sofocle, *Tutte le tragedie*, a cura di F. M. Pontani, Roma, Club del Libro Fratelli Melita, 1981.

morte causata dalla peste. I sudditi, non vedendo salvezza nei sacrifici offerti agli dèi, chiedono disperatamente salvezza al loro potente sovrano, che aveva già liberato la città dai tributi alla crudele cantante<sup>6</sup> (dura cantatrice, v. 36). I cittadini pregano Edipo di diventare il loro salvatore (v. 46-53):

Solleva dunque tu, il migliore di tutti, la città. Coraggio, bada! Per l'antico zelo, ora questo paese vede in te il Salvatore. [...] Risollewa la città in sicurezza: con auspici fausti ci désti allora quella sorte: adesso non essere da meno.

Edipo assicura i suoi sudditi di essere consapevole di ciò che affligge la città, di soffrire come sovrano più degli altri, per essersi addossato sia il suo dolore che quello dei tebani. Pertanto, aveva già pensato alle contromisure, inviando Creonte dall'oracolo di Delfi per sapere da Apollo come salvare il paese dalla peste. E infatti, Apollo ha dato un chiaro oracolo: Tebe deve sbarazzarsi di tutto quello che è causa di male per la città (*miasma*). Questa è esattamente la risposta di Creonte (v. 95-101):

Riferirò ciò che ho udito dal dio. Febo c'ingiunge apertamente questo: il miasma è nutrito in questa terra: si cacci per non renderlo insanabile. [...] Con l'espulsione o con l'occhio per l'occhio: è il sangue, che travaglia la città.

Con le parole dell'oracolo, il dio chiede che l'assassino dell'ex sovrano di Tebe, Laio, sia punito. Edipo dichiara che farà ogni sforzo per vendicare la morte del re. Vuole che sia fatta giustizia e che si protegga da uno sconosciuto colpevole, che potrebbe anche togliergli la vita. È una triste ironia tragica, che mostra come la brillante mente di Edipo lo abbia ingannato<sup>7</sup>, quando egli non solo ha avviato un'inchiesta sacrificale ai danni di se stesso, ma ha anche inconsapevolmente cominciato ad accusarsi come colpevole del crimine. Come spiega W. Lengauer, il castigo a morte è sempre a causa di un'offesa religiosa, comporta una macchia che riguarda l'intera comunità<sup>8</sup>. Pertanto, dovrebbe essere avviata un'indagine per trovare e punire il colpevole. Questo deve essere fatto per liberare il resto della

<sup>6</sup> Il termine "dura cantatrice" si riferisce alla Sfinge. "Secondo la mitologia greca, mostro femminile nato da Orto e dalla Chimera, o da Tifone ed Echidna. Aveva corpo di leone alato e petto e testa di donna. Stava su di una rupe nelle vicinanze di Tebe (dove l'aveva mandata Era, per rancore verso i Tebani) e uccideva quanti non sapessero risolvere un enigma che proponeva. [...] I Tebani promisero di eleggere loro re chi avesse risolto l'enigma, perché allora, secondo un oracolo, la Sfinge si sarebbe uccisa" (D. Cinti, *Dizionario mitologico. Divinità principali della mitologia greco-romana e di altre mitologie*, Milano, Sonzogno, 1996, s.v. *Sfinge*).

<sup>7</sup> A. Lesky, *Tragedia grecka*, trad. M. Weiner, Kraków, Homini, 2006, p. 249-250.

<sup>8</sup> W. Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa, PWN, 1994, p. 85.

comunità dal fardello della responsabilità e dal pericolo (*miasma*)<sup>9</sup> che si diffonde su Tebe sotto forma di peste.

A conferma delle terribili conseguenze per la città, l'ira degli dèi che si è abbattuta su Tebe, nel parodo (*parodos*) della tragedia, il Coro intona un canto commovente. Ne emerge un quadro, che mostra come la peste sta completando la sua tragica mietitura (v. 168-182):

Innumeri mali sopporto, ahimè!  
 Malato è tutto il popolo  
 e non c'è la risorsa d'un'arma  
 per la difesa. Ché figli non crescono  
 della terra gloriosa, alle stridule doglie  
 non trovano  
 con i parti una tregua le donne.  
 Vedere puoi:  
 l'uno sull'altro, con foga d'uccello,  
 balza alle rive del dio della tenebra,  
 più svelto assi del fuoco.  
 Perisce la patria, né il conto c'è;  
 mortifere stirpi giacciono  
 sulla terra e nessuno le piange...

34

L'enormità delle disgrazie descritte e la conseguente necessità di affrontarle il prima possibile provoca un vigoroso avvio del processo sacrificale che riempie il resto della tragedia. Il suo scopo è rivelare il colpevole dell'uccisione di Laio e punirlo.

Gli eventi presentati nel dramma e il loro ulteriore corso si riferiscono chiaramente ai riti religiosi greci. La tragedia greca, attraverso le sue radici genetiche nel rituale, riflette sulla scena molti aspetti della vita religiosa, da cui prende in prestito forme strutturali di rituali insieme alla loro terminologia. La sfera e i rituali religiosi influenzano così il linguaggio (*leksis*) della tragedia, ma anche la sua struttura drammatica.

Uno dei rituali riflessi nella tragedia greca è il rito dell'espulsione, il cui scopo è rimuovere dalla comunità la persona che è diventata l'autore diretto del crimine. Era uno degli elementi associati alla festa ateniese di *Bouphonia*<sup>10</sup>. Il rito dell'espulsione si rivela in uno dei miti greci più famosi:

<sup>9</sup> Cf. R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, Clarendon Press 1983.

<sup>10</sup> L'essenza di questo rituale arcaico è illustrata dai rituali durante la festa della *Bouphonia* ad Atene nel V secolo a.C. e prima. Era una festa celebrata il 14 giorno del mese di *Skirophorion*, cioè in piena estate (fine giugno / inizio luglio) in onore di Zeus come protettore della città (*Polieus*). Il rituale stesso consisteva nel sacrificare un toro al dio, che veniva macellato mantenendo tutte le forme necessarie del rituale. Orzo e frumento furono posti sull'altare di Zeus. Gli fu condotto un toro. Egli, mangiando il grano

il mito di Edipo, raffigurato sullo sfondo del destino della famiglia dei Labdacidi. Questo tema era già stato ripreso da Eschilo nella trilogia tebana, che comprendeva due tragedie non conservate – *Laio* ed *Edipo*, e l'ultima, conservata, *I sette contro Tebe*. Tuttavia, il rito delle espulsioni è rappresentato in modo più completo da Sofocle nell'*Edipo re*, dove descrive le conseguenze della decisione di Laio di ignorare la profezia di Apollo. Dio – come scrisse in precedenza Eschilo – disse a Laio che solo la sua vita senza figli avrebbe salvato Tebe dalla rovina (*I sette contro Tebe*, v. 745-757). Questo motivo è ripreso anche da Sofocle che scrive: “Giunse a Laio un oracolo, non dico proprio da Febo, ma dai suoi ministri, ch'era per lui destino di morire per mano di quel figlio che nascesse dal connubio di me con lui” (*Edipo re*, v. 711-714). Tuttavia, a causa dell'ignoranza delle profezie di Apollo, nacque un bambino che, come vittima prematura, scelta a causa dello stigma minaccioso per il suo futuro<sup>11</sup>, fu gettato fuori dalla sua stessa comunità dopo avergli perforato i piedi: “Quanto al figlio, poi, tre giorni da che nacque non passarono, che gli legò le giunture dei piedi e lo getto, per mano d'altri, via, sulla montagna impervia” (*Edipo re*, v. 717-719). Doveva tornare in patria, inconscio di ciò, dopo molti anni, per diventare l'assassino di suo padre, Laio, re di Tebe, dopo di che avrebbe preso il suo trono e sua madre come moglie.

dall'altare, commetteva un'evidente offesa a dio, perché il grano, in quanto di Dio, era inviolabile, “santo” (*hiera*). Pertanto, l'animale doveva essere punito. Uno dei macellai rituali (*mageiros*) lo colpiva con un colpo d'ascia, stordendolo, e l'altro gli tagliava la gola. Il resto del processo era normale: alla vittima veniva tolta la pelle, la carne veniva separata dagli ossi, e dopo la cottura veniva mangiata dagli espiatori. Quindi la pelle del bue macellato veniva spinta indietro per assomigliare a un bue vivente, e questo bizzarro fantoccio veniva imbrigliato a un aratro, imitando così l'attività di aratura che stava svolgendo. Questa parte del rituale era indubbiamente magica, il che avrebbe assicurato che in futuro non sarebbero mancati i buoi come animali da lavoro. L'ultimo accordo del rito era una parte molto importante (del rituale: togli) per le nostre considerazioni. Era un processo rituale per stabilire la colpevolezza della morte dell'animale. Quindi tutti i partecipanti diretti che hanno eseguito questo rituale sono (stati) interrogati. E quando viene stabilito che nessuno di loro, nemmeno i due *mageiroi*, è responsabile della morte del toro, la spada con cui era stato ucciso viene condannata. A quel tempo, il tribunale presieduto dall'*archon basileus* condannava a rimuovere la spada, in questo caso gettata in mare. In questo modo si compiva il rito dell'espulsione, il cui scopo era il liberarsi, da parte della comunità, del responsabile del delitto da lui commesso (cf. W. Lengauer, *op. cit.*, p. 83-90). Cf. W. Burkert, *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, trad. Francesco Bertolini, Torino, Boringhieri, 1981, p. 110: “Non vi era praticamente giorno ad Atene senza feste e sacrifici; tra tutti questi sacrifici però ne spiccava uno per i suoi tratti singolari, persino grotteschi, la cosiddetta Buphonia o ‘uccisione del bue’ per ‘Zeus signore della città’ (*Dii Poliei*), che si compiva in piena estate, il 14 di Sciroforione, sull'altare del dio nella parte più alta dell'Acropoli”. Cf. E. R. Dodds, “On Misunderstanding the ‘Oedipus Rex’”, *Greece and Rome*, no 13 (1966), p. 37-49.

<sup>11</sup> R. Girard, *Kozioł ofiarny*, trad. M. Goszczyńska, Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1978, p. 39.

Analizzando il mito di Edipo, René Girard indica che vi ci si vedono alcuni stereotipi persecutori<sup>12</sup>. Il primo è la peste che devasta Tebe, il secondo è la colpa di Edipo, del patricidio e dell'incesto e del relativo ordine dell'oracolo che la città si liberi del colpevole del delitto per salvare la comunità. Come osserva W. Lengauer, il processo sacrificale ha lo scopo di liberare i membri della comunità dalla responsabilità e dimostrare la loro completa innocenza<sup>13</sup>. Il terzo stereotipo che indica Edipo come colpevole di aver interrotto il contatto tra le persone e gli dèi sono i segni sacrificali: la disabilità visibile (Edipo zoppica a causa dei suoi piedi perforati) e il suo arrivo "da fuori" dalla comunità. Spiegando gli stereotipi sopra menzionati, R. Girard nota che l'epidemia a Tebe è simbolo di una crisi sacrificale, cioè la stessa cosa del patricidio e dell'incesto<sup>14</sup>.

36 A questo punto è necessario spiegare l'importante concetto greco di "macchia" (*miasma*)<sup>15</sup>. Nella tradizione greca, ogni atto umano che impedisce il contatto con la divinità e lo stato causato da tale atto è indicato come *miasma*, o "macchia", "sporcizia", "disonore" o "contaminazione"<sup>16</sup>. Può attaccare l'uomo come una qualsiasi malattia contagiosa, causando una sorta di epidemia (cf. peste di Tebe). Nel caso di Edipo, ciò significa che il suo *miasma*, causata dall'omicidio del padre e da un rapporto incestuoso con la madre, può trasformarsi anche in un'infezione nei confronti di altri membri della comunità<sup>17</sup> e – come mostra l'epidemia di Tebe – passa a loro. L'unica liberazione per la città è rimuovere il colpevole dalla *polis*. L'inchiesta sacrificale (cf. *Bouphonia*) diventa così, nella tragedia, "una caccia al capro espiatorio che si rivolge contro colui che l'ha avviata"<sup>18</sup>, ovvero contro Edipo. Si tratta sempre di scaricare la responsabilità delle disgrazie accadute alla comunità su un individuo<sup>19</sup>. In questo modo assume il ruolo di *pharmakos*, e quindi di agente curativo per l'intera comunità. Questo tipo di pratica era usato ad Atene durante la festa di *Thargelia*, quando due uomini, *pharmakoi*, erano espulsi dalla *polis* ateniese, credendo che stessero spandendo il male che minacciava l'intera città. A volte questo è stato fatto *ad hoc*, quando c'erano segni di alcuni poteri malvagi che causavano fame, fallimento del raccolto o peste, interpretati come una

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> W. Lengauer, *op. cit.*, p. 85.

<sup>14</sup> R. Girard, *Sacrum i przemoc*, trad. M. iJ. Pleciński, Poznań, Brama, 1993, p. 106.

<sup>15</sup> B. Eck, *La Mort rouge : homicide, guerre et souillure en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

<sup>16</sup> W. Lengauer, *op. cit.*, p. 117.

<sup>17</sup> O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p. 66.

<sup>18</sup> R. Girard, *Sacrum i przemoc...*, p. 108.

<sup>19</sup> *Ibid.*

punizione per una colpa sconosciuta<sup>20</sup>. Sebbene nel caso del *pharmakos* si possa parlare di sacrificio umano, si tratta sempre in primo luogo di un rito di espulsione, e non di un rito sacrificale cruento. Il sacrificio qui non è un atto dedicato a un dio, ma piuttosto l'effetto della necessità di scacciare o allontanare qualcuno. È un'espulsione simbolica del male fuori dalla comunità per salvarla<sup>21</sup>.

In questo contesto, diventano perfettamente comprensibili le parole di Edipo quando, nella parte finale della tragedia, chiede a Creonte se stia preparando la sua cacciata dalla città (vv. 1432-1437) come colpevole. In tal caso sarà ripristinato il contatto degli abitanti di Tebe con gli dèi, e così la peste cesserà di devastare la città. Edipo, quindi, incoraggia Creonte a trattarlo come un capro espiatorio, eseguendo il rito di espulsione che guarirà la città.

Nel messaggio metaforico ed etico-religioso di Sofocle, la peste, come conseguenza di *miasma*, diventa segno visibile di punizione per le offese umane contro gli dèi o, più precisamente, contro l'ordine divino sul quale vegliano. Nella religione greca intesa naturalisticamente<sup>22</sup>, gli dèi rappresentano le leggi della natura – considerate eterne e immutabili. Pertanto, ricevono il valore della sacralità. La violazione di queste leggi, cioè patricidio e incesto, sconvolge l'ordine naturale. Pertanto, l'interferenza umana nelle leggi della natura – secondo gli antichi greci – doveva sempre essere gravata da tragiche conseguenze, la cui immagine metaforica diventa la peste.

È difficile stabilire se nella descrizione della peste nell'*Edipo re* (v. 22-30; v. 168-182), Sofocle si sia ispirato dalla peste scoppiata ad Atene nel 429 a.C. Il suo corso poteva senza dubbio fornire il materiale al poeta per creare un'immagine terrificante della devastazione che aveva provocato. Tuttavia, la tragedia spinge oltre il messaggio, muovendo verso le circostanze etiche e religiose della vita umana, illustrando la fragilità del destino umano e la sua limitata comprensibilità.

Un altro grande pensatore e scrittore di quei tempi, Tucidide, visse e osservò la stessa peste. Fu il primo storico ad interessarsi, oltre alla cronaca, dei meccanismi e dei processi che si possono osservare nella storia dell'umanità. Tra i suoi interessi spiccava la questione della *physis* umana, che presentava sullo sfondo dei processi storici. Descrivendo la storia della guerra del Peloponneso avvenuta ai suoi tempi, ha cercato di scoprire ed esaminare le interdipendenze che esistono tra la natura umana (*l'anthropeia physis*) e gli eventi storici come la peste o la guerra. Il punto di

<sup>20</sup> W. Lengauer, *op. cit.*, p. 102.

<sup>21</sup> *Ibid.* Cf. J. N. Bremmer, "Scapegoat Rituals in Ancient Greece", *HSCP* 87, 1983, p. 299-320.

<sup>22</sup> G. Reale (*Historia filozofii starożytniej*, vol. I, trad. E. I. Zieliński, Lublin, Wydawnictwo KUL, 1993, p. 47) afferma che la religione greca è una forma di religione naturalistica. Cf. W. F. Otto, *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*, Frankfurt am Main, Verlag G. Schulte-Bulmke, 1956.

partenza delle sue considerazioni era l'affermazione che la natura umana è invariabile. Costituiva la base fondamentale per le sue ulteriori considerazioni. Per questo le descrizioni della peste e della guerra nel messaggio storico di Tucidide hanno un carattere completamente diverso – in relazione ai poeti – per cui non c'è posto per una visione poetica di questi disastri, che colpiscono l'uomo.

Dobbiamo alla sua *Guerra del Peloponneso* la presentazione, per la prima volta, di una descrizione così fedele della peste (Tuc. II 47-56), scoppiata ad Atene<sup>23</sup> nei primi anni della guerra del Peloponneso, a differenza di qualsiasi altro documento letterario. Fu, infatti, il primo scrittore a elaborare la dottrina della peste<sup>24</sup>.

Secondo il racconto di Tucidide, prima che scoppiasse la peste ad Atene, essa era apparsa già in Etiopia, in Egitto, in Libia, e nello stato persiano (Tuc. II 48). Poi si era diffusa a Lemno e in altri luoghi. Tuttavia, in nessun luogo la sua estensione e il suo corso furono così drammatici come in Attica (Tuc. II 47), dove apparve con violenza, attaccando per primi gli abitanti del Pireo. Più tardi, raggiunse la città stessa, raccogliendo una tragica ecatombe. Il motivo della sua diffusione dinamica era l'ignoranza della malattia e il fatto che, essendo un'epidemia, si diffondeva molto rapidamente tra le persone a contatto tra loro. I medici che morivano (di più) a causa del contatto diretto con i malati, erano impotenti contro di essa:

38

I medici nulla potevano, per fronteggiare questo morbo ignoto, che tentavano di curare per la prima volta. Ne erano anzi le vittime più frequenti, poiché con maggiore facilità si trovavano esposti ai contatti con i malati. Ogni altra scienza o arte umana non poteva lottare contro il contagio. Le suppliche rivolte agli altari, il ricorso agli oracoli e ad altri simili rimedi riuscirono completamente inefficaci: desistettero infine da ogni tentativo e giacquero, soverchiati dal male (Tuc. II, 47)<sup>25</sup>.

Nell'accostarsi alla descrizione della peste, Tucidide consapevolmente prende le distanze dal deliberare sulle sue presunte cause e origini, come altri hanno fatto, e si concentra sul rapporto fattuale di ciò che, a suo parere, era una questione indiscussa. Afferma infatti: "Per parte mia, esporrò gli aspetti in cui si manifestava, enumerandone i segni caratteristici, il cui studio riuscirà utile, nel caso che il flagello infierisca in futuro, a riconoscerlo in qualche modo, confrontando i sintomi precedentemente appurati. La mia relazione si fonda su personali esperienze: ho sofferto la malattia e ne ho osservato in altri il decorso" (Tuc. II, 48).

<sup>23</sup> J. C. F. Poole, A. J. Holladay, "Thucydides and Plague of Athens", *Classical Quarterly* N. S. XXIX (1979), p. 282-297.

<sup>24</sup> R. Crawford, *Plague and Pestilence in Literature and Art*, Oxford, The Clarendon Press, 1914.

<sup>25</sup> Tucidide, *Storie*, a cura di E. Piccolo, Napoli, Classici Latini e Greci Senecio, 2009. Le citazioni ulteriori sono fornite secondo questa edizione.

La frase citata illustra il metodo di descrizione storica di Tucidide, la cui caratteristica principale è l'imparzialità delle relazioni e la ricerca di meccanismi permanenti degli eventi descritti. La loro ripetibilità e l'invariabilità del decorso determinano il suo interesse per questo argomento di ricerca, giustificando al tempo stesso l'intenzionalità di intraprendere da lui questi temi. Nel caso della descrizione della peste, la nostra ammirazione e stupore viene soprattutto dal fatto che, avendola vissuta personalmente, non sia stato tentato di stendere un rapporto viziato da una forte sfumatura emotiva, ma – seguendo le idee della scienza naturale ionica – ha presentato una verità oggettivata, divenendo così un precursore della metodologia scientifica. Il racconto di Tucidide – come giustamente nota R. Turasiewicz – contiene tutte le caratteristiche di un resoconto impersonale, spassionato, come se fosse un rapporto clinico, mentre i sintomi della malattia sono stati definiti da termini medici professionali adottati dal dizionario degli ippocratici<sup>26</sup>.

Questa visione è confermata dall'analisi dello storico dei sintomi medici della peste, perché presta molta attenzione ai sintomi emergenti, che potrebbero essere considerati tipici di un dato stadio della malattia. Si inizia con una temperatura elevata che causa forti mal di testa e poi ulteriore disagio:

Contemporaneo l'arrossamento e l'infiammato enfiarsi degli occhi. All'interno, organi come la laringe e la lingua prendevano subito a buttare sangue. Il respiro esalava irregolare e fetido. Sopraggiungevano altri sintomi, dopo i primi: starnuto e raucedine. In breve il male calava nel petto, con violenti attacchi di tosse. Penetrava e si fissava poi nello stomaco: onde nausea frequenti, accompagnate da tutte quelle forme di evacuazione della bile che i medici hanno catalogato con i loro nomi. In questa fase le sofferenze erano molto acute (Tuc. II, 49).

Dando ulteriori sintomi, lo storico descrive l'aspetto del corpo del paziente, che si presenta coperto di vesciche e ulcere, e sebbene arrossato, non sembra infiammato. Tuttavia, la febbre consuma i malati dall'interno tanto che sentono una sete inestinguibile, indipendentemente dal fatto che il paziente beva acqua o non. Un altro sintomo registrato è l'aumento dell'ansia e dell'insonnia. Nonostante il dolore e tutti i sintomi descritti, il corpo resta ammirevolmente resistente: dà l'impressione di poter sopravvivere alla malattia per molti altri giorni. La febbre, tuttavia, portava alla morte di solito il settimo o il nono giorno dall'insorgere della malattia. Se qualcuno riusciva a resistere a tutto ciò, di solito moriva un po' più tardi di esaurimento, quando i sintomi si diffondevano nel basso ventre,

<sup>26</sup> R. Turasiewicz, *Wstęp, in* Tucidydes, *Wojna peloponeska*, trad. K. Kumaniecki, elaborato da R. Turasiewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1991, p. LXII.



causando suppurazione e diarrea. Coloro che sono scampati alla morte hanno mostrato segni di una malattia che li ha paralizzati sia fisicamente che mentalmente:

Ne rimanevano intaccati i genitali, e le punte dei piedi e delle mani: molti, sopravvivendo al male, perdevano la facoltà di usare questi organi, alcuni restavano privi anche degli occhi. Vi fu anche chi riacquistata appena la salute, fu colto da un oblio così profondo e completo da non conservare nemmeno la coscienza di se stesso e da ignorare i suoi cari (Tuc. II, 49).

I sintomi fin qui presentati sono principalmente di natura fisica, ma non esauriscono le osservazioni dello storico sull'andamento della peste. Come osservatore estremamente perspicace, ha anche notato i sintomi psicologici che accompagnano questa terribile malattia. Dal suo ulteriore resoconto apprendiamo che il risultato peggiore di questa disgrazia era la depressione. Si è verificata in tutti i colpiti, perché la persona perdeva la speranza e alla fine cedeva alla malattia (Tuc. II 51). Lo storico osserva poi che in questo caso non importava se il paziente avesse una struttura fisica forte o debole, o se fosse sotto le amorevoli cure dei suoi parenti o non. Sottolinea, tuttavia, che la psicologia totalmente indifesa delle persone contro la peste descritta era estremamente sintomatica. L'instabilità mentale dei pazienti era principalmente legata al fatto che non vedevano alcuna misura medica efficace che potesse aiutarli. Sapevano che ciò che aiutava alcuni, feriva altri o era indifferente per loro.

Vale la pena sottolineare, quindi, che Tucidide evidenzia una relazione psicofisica in atto all'interno della natura umana: nota l'influenza della sfera psicologica dell'uomo sulla sua condizione fisica. Questa non è l'unica osservazione generale avanzata dallo storico nel descrivere la peste ateniese. Sottolinea con particolare forza la natura epidemica della malattia: è trasmessa da persona a persona ed è contagiosa. Soprattutto questa informazione suscita grande ammirazione e mostra l'acume delle sue osservazioni in combinazione con le conoscenze fornite da Ippocrate, che non era a conoscenza della possibilità di contaminazione reciproca<sup>27</sup>. Cercando le ragioni di questo stato di cose, Tucidide indica le drammatiche condizioni di vita del popolo dell'Attica, che, dopo essersi trasferito dai villaggi circostanti ad Atene, si era accalato dietro lunghe mura a causa della guerra in corso<sup>28</sup>. In queste circostanze, in assenza di condizioni igieniche di base, la peste poteva diffondersi con velocità allarmante:

<sup>27</sup> R. Crawford, *op. cit.*, p. 31. Cf. L. Kallet, "Thucydides, Apollo, the Plague and the War", *The American Journal of Philology* 134, n° 3 (2013), p. 355-382.

<sup>28</sup> Questo fatto è notato anche da Aristofane nella sua commedia *Acarnesi*, in cui uno degli eroi, un contadino di Diceopoli, lamenta la necessità di essere costretto a restare ad Ate-

Poiché non disponevano di abitazioni adatte e vivevano in baracche soffocanti per quella stagione dell'anno: il contagio mieteva vittime con furia disordinata. I cadaveri giacevano a mucchi e tra essi, alla rinfusa, alcuni ancora in agonia. Per le strade si voltolavano strisciando uomini già prossimi a morire, disperatamente tesi alle fontane, pazzi di sete. I santuari che avevano offerto una sistemazione provvisoria erano colmi di morti: individui che erano spirati lì dentro, uno dopo l'altro (Tuc. II, 52).

Dopo aver illustrato i sintomi fisici e psicologici della peste, Tucidide procede a delineare gli sconvolgenti effetti morali che provocava. Diventa una fonte di patologia sociale, il cui impatto distruttivo su tutta la società è stato descritto da Tucidide. "La violenza selvaggia del morbo aveva come spezzato i freni morali degli uomini che, preda di un destino ignoto, non si attenevano più alle leggi divine e alle norme di pietà umana" (Tuc. II, 52).

Creando uno studio approfondito delle conseguenze sociali della peste che imperversa ad Atene, lo storico descrive una violazione senza precedenti di tutte le norme della vita sociale nelle dimensioni legali e morali. I modi santificati dalla legge e dalla tradizione furono respinti. Sono stati dimenticati i vecchi ideali della *kalokagathia*, la competizione per la bellezza e la nobiltà, e i postulati di ottenere *aretè* (coraggio), che fino a quel momento erano stati i fattori determinanti di una vita nobile e dignitosa. Gli ideali fondamentali di bellezza, pietà e giustizia (*dike*) sono stati rivalutati. Per le persone, cominciava a contare solo il beneficio e il piacere immediati, la volontà di usare la vita prima della morte, perché non si credeva che una giustizia, umana o divina, potesse raggiungerli:

41

Anche in campi diversi, l'epidemia travolse in più punti gli argini della legalità fino allora vigente nella vita cittadina [...] Considerando ormai la vita e il denaro come valori di passaggio, bramavano godimenti e piaceri che s'esaurissero in fretta, in soddisfazioni rapide e concrete. Nessuno si sentiva trasportare dallo zelo di impegnare con anticipo energie in qualche impresa ritenuta degna, nel dubbio che la morte giungesse a folgorarlo, a mezzo del cammino. L'immediato piacere e qualsiasi espediente atto a procurarlo costituivano gli unici beni considerati onesti e utili. Nessun freno di pietà divina o di umana regola: rispetto e sacrilegio non si distinguevano, da parte di chi assisteva al quotidiano spettacolo di una morte che colpiva senza distinzione, ciecamente. Inoltre, nessuno concepiva il serio timore di arrivar vivo a rendere conto alla giustizia dei propri crimini. Avvertivano sospesa sul loro capo una condanna ben più pesante: e prima che s'abbattesse, era umano cercare di goder qualche po' della vita (Tuc. II, 53).

---

ne, lontano dalla propria casa e fattoria, dove prima dello scoppio della guerra, avrebbe potuto vivere una vita tranquilla e prospera. Costretto dalle circostanze, decise di prendere in mano la situazione e "comprare" una stanza per sé e per la sua famiglia. Questa fantastica idea di commedia riflette in pieno il desiderio della popolazione rurale di allora di vivere in pace, e allo stesso tempo esprime uno dei postulati di base della commedia di Aristofane.

In questo disordine morale generale, tuttavia, vi erano atti di sacrificio senza pari, che Tucidide annota con ogni scrupolo. C'erano infatti persone che, nonostante la minaccia alla propria incolumità, si precipitavano ad aiutare chi ne aveva bisogno, spesso pagando con la propria vita il proprio atteggiamento di abnegazione. Morirono i più sacrificati, per i quali l'onore non permetteva loro di lasciare soli i loro amici, abbandonati anche dalle loro famiglie. Tuttavia, hanno mostrato la più grande simpatia per quelli che morivano coloro che avevano provato personalmente questa malattia, ma che fortunatamente erano riusciti a sopravvivere. Conoscevano per esperienza personale tutte le sofferenze e i mali di coloro che erano stati aiutati (Tuc, II 51).

42 Dalla descrizione di Tucidide emerge un quadro completo e sfaccettato della peste e, soprattutto, il suo carattere epidemico, su cui solo lui ha incentrato l'attenzione. Ciò che colpisce del suo racconto è il modo scientifico e oggettivo di presentarla. Lo storico descrive scrupolosamente i vari aspetti della malattia, prestando attenzione a tre tipi di sintomi: fisici, mentali e sociali. Per i primi due casi lo storico si attiene a una descrizione strettamente medica dei sintomi che accompagnano la malattia. Dall'altro lato, sotto l'aspetto sociologico, mostra la sconvolgente dimensione sociale della patologia della peste. Di fronte alla minaccia che essa rappresenta, le persone si abbandonano ai loro istinti più bassi, mentre danno sfogo ai desideri più sfrenati. La destabilizzazione umana interna causata da una condizione di pericolo di vita implica una destabilizzazione esterna, e quindi un allontanamento dalle norme che regolano la vita umana nella dimensione sociale. Commentando le osservazioni di Tucidide, W. Jaeger afferma: "La disgregazione della società non era che l'immagine esteriormente appariscente dell'intimo dissolvimento dell'uomo"<sup>29</sup>.

Tuttavia, come scoperta più preziosa di Tucidide, possiamo considerare la sua affermazione fondamentale che i destini delle persone e delle nazioni si ripetono perché sono governati dagli stessi meccanismi più e più volte, impliciti nell'immutabile natura umana. Questa affermazione divenne la base e al tempo stesso la giustificazione del suo interesse per gli eventi storici, che per lui erano solo un *exemplum* di processi tipici e ripetibili nella storia dell'umanità. Uno di questi è la ripetuta comparsa della peste con le sue terribili conseguenze.

I testi di Omero, Sofocle e Tucidide scelti per l'analisi svolgono senza dubbio un ruolo chiave nella genesi di schemi e modelli di descrizione della peste, che saranno poi destinati a rivelarsi duraturi nel tempo. Occorre inoltre sottolineare come tali testi siano legati a diversi contesti ideologici

<sup>29</sup> W. Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, trad. L. Emery, Firenze, La Nuova Italia 1978, p. 571-572.

– presentare l'epidemia come risultato dell'intervento divino oppure mostrarla come fenomeno naturale o medico. Sul modo di descrivere l'epidemia ha influito anche il tipo di narrazione letteraria, cioè il genere in cui la questione viene inserita: epos, tragedia e storiografia seguono infatti proprie regole e convenzioni, le quali di pari merito decretano la forma della descrizione e il messaggio trasmesso.

## Bibliografia

- Aristotele, *De arte poetica liber*, ed. Rudolf Kassel, Oxford, Clarendon Press, 1965
- Bremmer, Jan N., "Scapegoat Rituals in Ancient Greece", *HSCP* 87, 1983, p. 299-320
- Burkert, Walter, *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, trad. Francesco Bertolini, Torino, Boringhieri, 1981
- Chodkowski, Robert, *Wstęp, in Ajschylos, Tragedie*, t. II, trad. Robert Roman Chodkowski, Lublin, Towarzystwo Naukowe KUL, 2012, p. 9-69
- Cinti, Decio, *Dizionario mitologico. Divinità principali della mitologia greco-romana e di altre mitologie*, Milano, Sonzogno, 1996, s.v. Sfinge
- Crawford, Raymond, *Plague and Pestilence in Literature and Art*, Oxford, The Clarendon Press, 1914
- Dodds, Eric R., "On Misunderstanding the 'Oedipus Rex'", *Greece and Rome*, n° 13 (1966), p. 37-49
- Eck, Bernard, *La Mort rouge : homicide, guerre et souillure en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 2012
- Else, Gerald F., *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1967
- Girard, René, *Kozioł ofiarny*, trad. Mirosława Goszczyńska, Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1978
- Girard, René, *Sacrum i przemoc*, trad. Maria i Jacek Plecińscy, Poznań, Brama, 1993
- Golden, Leon, "Catharsis". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* (1962) 93, p. 51-60
- Golden, Leon, "The Purgation Theory of Katharsis", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1973), p. 473-479
- Halliwell, Stephen, *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth, 1986
- Jaeger, Werner, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, trad. Luigi Emery, Firenze, La Nuova Italia, 1978
- Kallet, Lisa, "Thucydides, Apollo, the Plague and the War", *The American Journal of Philology* 134, n° 3 (2013), p. 355-382
- Kitto, Humphrey D. F., "Catharsis", in *The Classical Tradition: Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, ed. Luitpold Wallach, New York, Ithaca, 1966, p. 133-147
- Lengauer, Włodzimierz, *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa, PWN, 1994
- Lesky, Albin, *Tragedia grecka*, trad. Magda Weiner, Kraków, Homini, 2006
- Ničev, Alexandre, *L'Énigme de la Catharsis tragique dans Aristote*, Sofia, Académie Bulgare des Sciences, 1970
- Omero, *Iliade*, trad. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990
- Otto, Walter Friedrich, *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*, Frankfurt am Main, Verlag G. Schulte-Bulmke, 1956


- Parker, Robert, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, Clarendon Press, 1983
- Poole, J. C. F., Holladay, A. J., "Thucydides and Plague of Athens", *Classical Quarterly* N.S. XXIX (1979), p. 282-297
- Reale, Giovanni, *Historia filozofii starożytnej*, vol. I, trad. Edward Iwo Zieliński, Lublin, Wydawnictwo KUL, 1993
- Sofocle, *Tutte le tragedie*, a cura di Filippo Maria Pontani, Roma, Club del Libro Fratelli Melita, 1981
- Taplin, Oliver, *Greek Tragedy in Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978
- Tucidide, *Storie*, a cura di Emilio Piccolo, Napoli, Classici Latini e Greci Senecio, 2009
- Turasiewicz, Romuald, *Wstęp*, in Tukidydes, *Wojna peloponeska*, trad. Kazimierz Kumaniecki, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1991, p. V-CXXVII

## Nota biobibliografica

Jadwiga Czerwińska – professore ordinario dell'Università di Łódź, Polonia, Direttore generale del periodico scientifico *Collectanea Philologica*, membro del Comitato delle scienze della cultura antica della PAN, della *Classical Association* ed altri. I suoi interessi di ricerca includono il teatro ed il dramma greco, la filosofia greca e la ricezione della cultura antica soprattutto all'interno della cultura italiana. È autrice delle monografie: *Człowiek Eurypidesa; Anthropeia physis come dramatis persona in Euripide; Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa*; è coautrice del tomo *Starożytny teatr i dramaturgia w świetle pism scholiastów*.

*Maria Ángeles Llorca-Tonda*

Universidad de Alicante

 <https://orcid.org/0000-0002-5017-7379>  
mllorcatonda@gmail.com

## Hagiographie et pandémie : analyse de la vie de Saint Roch\*

### Hagiography and Pandemic: Analysis of the Life of Saint Roch

**Abstract:** The Black Death that ravaged Europe in the second half of the 14th century inspired much Middle Ages to think about explaining the trigger for the disease, but all accounts coincide on an underlying rationale: the divine anger falling on Men. The field of art echoes the trauma caused by the pandemic to populations and the fear that leads to extreme behaviour (flagellants, dance of death, expiatory processions, *etc.*). Literature does not fail to stage the plague either, as evidenced by the *Decameron*, which in its first pages describes the plague which is reaching the West through Italy. The hagiography, in turn, and specifically the genre of the Lives of Saints, becomes a significant source of information on the description and repercussions of the disease in Europe. Thus, in this contribution we propose to analyse *La Vie et légende de monseigneur saint Roch*, a French incunabula of Jehan Phelipot published in 1494, which went through three editions, in order to see how in the hagiographic text Roch's ascent to holiness revolves around the theme of the plague disease and how the text becomes a source of information on the pandemic and its consequences.

45

**Keywords:** Religious literature, Hagiography, plague, Life of Saint Roch, narrative analysis

## 1. Introduction

Fin février 2020 : j'ai quitté précipitamment la ville de Florence, où je demeurais pour un séjour de recherche, alarmée par la portée que prenait une épidémie qui s'était déclenchée en Orient au mois de décembre 2019 et qui, en février 2020, s'était glissée en Occident à travers l'Italie. Plus de six

\* Ce travail s'inscrit dans le projet de recherche I+D « La literatura hagiogràfica catalana : fuentes, ediciones y estudios » (FFI2017-83950-P) (2018-2021).

cents ans auparavant, en 1348, la ville de Florence avait subi les ravages de la peste noire. Boccace dans le prologue du *Décameron* fait une description exhaustive des conséquences de la peste sur cette ville de la Toscane, qui n'est pas sans rappeler la situation vécue récemment en Europe et dans le monde entier. Fin juin 2021 : j'ai reçu ma deuxième dose d'un vaccin que les chercheurs ont créé en un temps record pour nous protéger contre les effets mortels du virus. En moins d'un an et demi, le miracle scientifique s'est accompli et nous sommes sur la bonne voie pour vaincre la maladie ou, en tout cas, cette idée hante l'imaginaire collectif en Europe et nous aide à survivre et à revivre, après la désolation et les pertes.

À la fin du Moyen Âge, faute de solutions scientifiques, d'autres remèdes furent mis en place pour surmonter ce fléau qui affligeait les mortels. En effet, la peste qui a ravagé l'Europe dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle a inspiré à cette époque de nombreuses réflexions sur l'explication de l'élément déclencheur de la maladie, mais tous les discours coïncident sur une justification sous-jacente : la colère divine s'abattant sur les hommes. Le domaine de l'art se fait écho du traumatisme provoqué par la pandémie au sein des populations et de la peur qui conduit à des comportements extrêmes (flagellants, danse macabre, processions expiatoires, etc.).

46 La littérature ne manque pas non plus de mettre en scène la peste. Ainsi, l'épopée décaméronienne de Boccace, « générée dans la peste et par la peste »<sup>1</sup>, devient non seulement un livre licencieux pour pallier les effets fâcheux de l'épidémie, mais aussi, comme le souligne Vespaziani dans un très intéressant article, un témoignage de grandes transformations idéologiques qui se produisent au mitan du XIV<sup>e</sup> siècle à la suite de l'épidémie :

[À cette époque] il importe de garder à l'esprit la centralité du succès de la prédication franciscaine, laquelle avait profondément bouleversé l'échelle des valeurs de la chrétienté, en affirmant la primauté de l'expérience individuelle sur la doctrine traditionnelle. De nombreuses nouvelles attestent la tension entre des valeurs bien ancrées, et des exigences subjectives ; et la réalité concrète l'emporte presque toujours sur la validité formelle. Même dans des nouvelles apparemment plus licencieuses, comme par exemple la dixième de la troisième journée, se cachent de subtiles questions théologiques où est explorée la tension entre quête de la sainteté par l'ascèse, et fuite loin du monde et des exigences de la pratique subjective. Le bouleversement théologique précédait de peu le passage progressif d'une société basée sur des ordres hiérarchiques et des allégeances collectives, à une société plus dynamique où commencent à se manifester des revendications et des droits de l'individu en tant que tel, et non plus comme membre d'une communauté donnée<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> A. Vespaziani, « Une contrainte déguisée sous les habits de la raison : Droit, juristes et pouvoir constituant dans le *Décameron* », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 2018, 2, vol. 81, p. 38. URL : <https://www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2018-2-page-35.htm>, consulté le 07.07.2021.

<sup>2</sup> *Ibid.*

De son côté, la littérature religieuse, l'hagiographie, et concrètement le genre de la Vie de saints, devient une source d'information non négligeable sur la description et répercussion de la maladie en Europe. Il en est ainsi, par exemple, de la *Vie et légende de monseigneur saint Roch*, œuvre rédigée en français par Jehan Phelipot<sup>3</sup>, dont la première édition fut imprimée en 1494 par Pierre le Caron sous le titre *La Vie, legende, miracles et oraison de monseigneur saint Roch, glorieux amy de Dieu pour les merites et intercession du quel Dieu a ottroye a ung chascun devotement le reclamant remede contre toute pestilence*. Le texte connut deux autres éditions : une édition de Jean Herouf également de 1494, intitulée *La Vie et la legende de monseigneur saint Roch, vray preservateur de pestilence* et une dernière édition, imprimée à Rouen, en 1496 par Jacques le Forestier, avec le titre *La Vie et legende de monseigneur saint Roch avec les miracles et l'oraison*. Le texte que nous allons citer tout au long de cette étude est une transcription de Pierre Bolle<sup>4</sup> qui reproduit l'édition parisienne de Jean Herouf, avec les variantes finales de l'édition de Pierre le Caron. Comme le titre de cet ouvrage l'indique, le saint à qui cette *Vie* est consacrée est un « vray preservateur de pestilence ». La peste est donc l'élément déclencheur de cette histoire, comme elle l'avait été dans le *Décameron*.

## 2. Le culte de saint Roch

Avant de plonger dans l'étude du texte hagiographique qui nous concerne, il est nécessaire de souligner l'importance du culte de saint Roch en Europe. Les lieux du plus ancien culte du saint témoignent d'une prodigieuse dévotion qui s'est exprimée dans une infinité de traditions, fêtes patronales, églises, témoignages documentaires, objets d'art, aussi bien qu'en œuvres caritatives. C'est dans le territoire italien de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et du XV<sup>e</sup> siècle que se développe la dévotion à saint Roch, pour s'étendre rapidement dans d'autres territoires européens : l'Allemagne, la France, l'Espagne et le Portugal<sup>5</sup>. Le culte de saint Roch s'inscrit dans le contexte historique de transition peint par Boccace dans le *Décameron* où l'ordre médiéval commence à se désintégrer, alors que l'ère moderne commence à poindre. Le développement urbain et l'essor commercial et économique font des villes

<sup>3</sup> Moine dominicain d'un couvent de Paris.

<sup>4</sup> J. Phelipot, *La Vie et légende de monseigneur saint Roch*, éd. P. Bolle, Centro Studi Rocchiano Internazionale, URL : <https://www.sanroccodimontpellier.it/wp-content/uploads/2018/11/9-Jehan-Phelipot-1494-c.pdf>, consulté le 07.05.2021.

<sup>5</sup> Cf. H. Gonçalves Pinto, P. Ascagni, *Cofanetti di san Rocco – Les coffrets de saint Roch*, Centro Studi Rocchiano Internazionale, 2019, p. 75-77.



italiennes comme Venise, Florence ou Gênes, des centres de référence en Europe. Mais cette effervescence économique dans ces territoires est souvent éclipsée par les guerres et surtout par les effets dévastateurs de la peste, avec ses cycles récurrents (milieu du XIV<sup>e</sup> siècle au XVII<sup>e</sup> siècle). Dans un monde ainsi éprouvé, l'Église occupe une place de premier ordre qui se manifeste à travers une forte impulsion de la religiosité très enracinée au niveau populaire : messes et processions, prières et sacrements, pèlerinages, œuvres de charité, *etc.* La nouvelle bourgeoisie surgie en Italie dans ce contexte contribue notablement à la ferveur religieuse avec la construction d'un patrimoine artistique considérable : palais, églises, bâtiments publics et privés, où le culte des saints est très présent et très influent :

À cet égard, un peu partout, l'afflux des offres devint de plus en plus lucratif, sous les formes et avec les matériaux les plus divers : dès les croix, statues et tableaux votifs, jusqu'à la construction de véritables monuments souvent somptueux... *a fortiori* si le problème était la peste, par rapport à laquelle l'invocation aux saints et la possession de leurs reliques étaient considérées comme les moyens appropriés pour obtenir protection contre les épidémies<sup>6</sup>.

48

Le culte de saint Roch de Montpellier naît donc en Italie – les spécialistes placent la naissance et le développement du culte du saint dans trois villes italiennes : Voghera, lieu de sa mort, Plaisance et Venise, dans la période qui va de 1382 à 1391<sup>7</sup>– et la dévotion au saint devient dominante vis-à-vis d'autres saints protecteurs de la peste, comme saint Louis, saint Nicolas de Tolentino ou saint Sébastien, comme en témoignent les manifestations artistiques autour du saint, ainsi que le culte populaire sous toutes ses représentations possibles. Cette tradition du culte de saint Roch s'est installée en Europe et dans le monde entier depuis le XV<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours. Il est devenu désormais le patron des malades de la peste, l'intercesseur entre Dieu et les hommes, invoqué pour pallier ce châtement divin qu'était cette maladie à l'époque.

Mais, pour qu'on puisse parler d'un véritable saint, il lui fallait être doté d'une Vie, un récit de son histoire. Parmi les sources écrites les plus anciennes nous retrouvons le texte de Francesco de Diedo, considéré pendant longtemps comme le premier à avoir mis en page une *Vita Sancti Rochi* dont la première publication remonte à 1479, en langue latine et en version italienne et les *Acta breuiora*, qui contiennent aussi une *Vie De sancto Rocho confessore*, appelée *Anonyme Latin*, publiée à Cologne en 1483 et à Louvain en 1483. Il existe ensuite une *Historica ex-italica lingua reddita teutonice ad memorandum S. Rochi*, un livre traduit de l'italien en allemand dont on connaît

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

trois versions, deux viennoises de 1482 et une de Nuremberg de 1484, texte désigné comme l'*Anonyme Allemand*. Le dominicain français Jehan Phelipot donna une version en français – celle qui nous occupe dans ce travail – en 1494 et l'écrivain italien Ercole Albiflorio une autre, la même année. L'évêque français Jean de Pins, ambassadeur de François I<sup>er</sup> à Venise, a écrit une *Vie de saint Roch* en 1516. D'assez récentes découvertes ont grossi la liste des textes consacrés au patron de la peste : *Istoria di san Rocco* de Domenico da Vicenza, un petit poème en italien écrit entre 1478 et 1480 ; la *Vita del glorioso confessore san Rocco* de Paolo Fiorentino, imprimée à Brescia en 1481 ou 1482 et un manuscrit de Bartolomeo dal Bovo, daté de 1487<sup>8</sup>. Les textes hagiographiques consacrés à saint Roch témoignent à leur tour de la volonté des hagiographes de présenter au public des exemples de vertu et de sainteté chrétienne dans un but édifiant et moral. Pour certains spécialistes de saint Roch, les textes hagiographiques constituent une source documentaire susceptible de garantir la vérité historique de saint Roch. Mais, cette historicité que certains veulent octroyer à saint Roch est difficilement constatable, car peu documentée et trop nourrie d'éléments légendaires<sup>9</sup>. Ainsi, l'existence de saint Roch ne repose sur aucune tradition biographique soutenue, malgré les efforts de certains historiens pour tracer une biographie, il faut assumer que son existence est légendaire. Si vérité historique il y a, il faut la chercher dans l'essor considérable que le culte du saint connut dans toute l'Europe.

### 3. Vie et légende de Monseigneur saint Roch de Jehan Phelipot

Comme nous l'avons souligné auparavant, Jehan Phelipot donna une réécriture en français de la *Vie de saint Roch*, en 1494. Pendant longtemps, les historiens ont considéré ce texte comme une simple traduction des

<sup>8</sup> Ces textes ont ouvert des nouvelles voies dans les études historiques et biographiques sur le saint. Cf. P. Ascagni, "Domenico da Vicenza, Bartolomeo dal Bovo e Paolo Fiorentino: tre 'nuovi' agiografi del Quattrocento per gli studi rocchiani", in *San Rocco di Montpellier. Studi e ricerche. Atti delle giornate internazionali di San Rocco*, éd. P. Ascagni, N. Montesano, 2015, p. 57-76.

<sup>9</sup> Cf. P. Bolle, *Saint Roch : Genèse et première expansion d'un culte au XVI<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat, Université libre de Bruxelles, 3 vol., 2001 ; P. Bolle, "San Rocco di Montpellier. Una lunga ricerca tra archivi, leggende nuove scoperte", *Annali del Centro Studi Rocchiano*, 1, 2012, p. 102-116 et P. Bolle, « Saint Roch : des récits hagiographiques aux origines légendaires et liturgiques », *Centro Studi Rocchiano Internazionale*, 2006, URL : <https://www.sanroccodimontpellier.it/wp-content/uploads/2018/11/2-Pierre-Bolle.-Les-r%C3%A9cits-hagiographiques-.pdf>, consulté le 25.06.2021.

*Acta Breuiora*, mais Pierre Bolle a montré que le texte en français présente quelques différences et nouveautés notoires par rapport au texte latin, ainsi que des connexions avec le texte de Diedo, auquel il est directement attaché selon le *stemma* établi par Bolle après la découverte du texte de Domenico da Vicenza<sup>10</sup>.

L'analyse du texte français que nous présentons par la suite s'inscrit dans la ligne marquée par Monique Goullet, qui consiste à « mettre l'accent sur la littéralité de cette production [hagiographique], autrement dit à l'étudier dans sa spécificité textuelle »<sup>11</sup>. L'objectif de notre travail est de relever les *topoi* hagiographiques et motifs narratifs qui soutiennent l'histoire de saint Roch, tout en mettant en relief le motif de la peste en tant que noyau structurel de l'œuvre et générateur de sens.

### 3.1. Argument et structure du récit

La *Vie* de saint Roch de Phelipot répond à la structure tripartite traditionnelle des *Vies* décrite par Delahaye<sup>12</sup> :

- Présentation du saint et de son entourage (chapitres I-III)
- Miracles en vie (chapitres IV-XI)
- Culte et miracles *post-mortem* (chapitre XII)

Le texte de Phelipot comprend douze chapitres. Dans les trois premiers, l'auteur parle du lieu d'origine du saint, la France, la province de Languedoc et concrètement la ville de Montpellier, ainsi que de ses parents, Jehan et France, et de ses origines nobles et chrétiennes. La conception et la naissance du saint prenant des dimensions miraculeuses, indique qu'il est un élu de Dieu : à sa naissance il porte une croix marquée sur son côté droit et, nourrisson, pratique le jeûne et l'abstinence. À la mort de son père et de sa mère, Roch se propose d'exécuter le testament légué par ses géniteurs : consacrer sa vie et ses biens aux pauvres et aux malades. C'est alors qu'il décide de quitter son pays et d'entreprendre un pèlerinage à Rome. En cours de route, Roch s'arrête à Acquapendente, dans la région du Lazio, atteinte d'une épidémie de peste. C'est ici que saint Roch s'engage à soigner jour et nuit les malades d'un hôpital, ainsi qu'à fréquenter les maisons « travaillées par pestilence ». Les chapitres IV à XI dé-

<sup>10</sup> P. Bolle, *op. cit.*, « Saint Roch : des récits hagiographiques aux origines légendaires et liturgiques », p. 21.

<sup>11</sup> M. Goullet, *Écriture et réécriture hagiographiques. Essai sur les réécritures de Vies de saints dans l'Occident latin médiéval (VIII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s.)*, Turnhout, Brepols, coll. « Hagiologia 4 », 2005, p. 9.

<sup>12</sup> H. Delahaye, *Les Légendes hagiographiques*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1955, p. 92.

crivent les miracles de saint Roch accomplis dans les villes de Césène, en Émilie-Romagne, qu'il délivre de la peste, aussi bien qu'à Rome, où il rencontre un cardinal qui l'accueille pendant trois ans et où il se consacre au soin et à la guérison des malades de peste. À la mort dudit cardinal, Roch quitte Rome et se rend à Rimini, ravagée aussi par la peste, où il séjourne deux mois fréquentant les hôpitaux et continue le chemin vers Plaisance. Dans cette ville, infectée de peste elle aussi, il visite les hôpitaux et les foyers touchés par le fléau. Il réussit ainsi à guérir tous les malades, par ses prières. Une nuit, lorsqu'il se repose à l'hôpital où il demeure à Plaisance, un ange lui annonce qu'il est frappé de la peste, comme tous ceux qu'il avait guéris. Sur sa cuisse, une plaie met en évidence la maladie, il est accablé de douleurs et ne cesse de gémir. Saint Roch est alors bouté hors de l'hospice par le maître de l'hôpital, car il privait les malades de leur repos. Il se retrouve à la rue, seul et abandonné. Les habitants de Plaisance, devant la magnitude de son infection, décident alors de le chasser hors de la cité. Les chapitres VII et VIII racontent comment Roch décide de se réfugier dans une forêt déserte, ayant comme seul refuge une petite hutte construite avec des feuillages, pour souffrir le supplice de la maladie en solitaire, tout en priant Jésus de le délivrer de la souffrance par la mort. Après la prière faite à Dieu, par intervention divine surgit à côté de sa hutte une fontaine qui lui procure de l'eau fraîche pour pallier les effets de la fièvre. Cette forêt était proche d'une ville champêtre où demeuraient de nobles seigneurs, parmi lesquels Gothard, un noble riche, puissant et très pieux, qui avait un chien qu'il aimait particulièrement. Ledit chien avait pour habitude de prendre du pain sur la table de son seigneur pour se nourrir. Cet animal, par providence divine, prit l'habitude d'apporter tous les jours à Roch le pain dérobé à son maître. Gothard, le noble propriétaire de l'animal, décida un jour de le suivre jusque dans la forêt et c'est ainsi qu'il découvrit le refuge de saint Roch. Le saint lui avoua sa maladie et le pria de s'en éloigner au risque de contagion. Mais, une fois de retour chez lui, Gothard se demanda pourquoi une bête qui n'était pas douée de raison apportait de la nourriture à un malade abandonné en pleine forêt. C'est alors qu'il décida de retourner près de Roch pour rester à côté de lui et le conforter. Mais, ayant quitté sa noble demeure à cause de l'absence de son maître, le chien n'apportait plus de pain ni à Roch, ni à Gothard. Roch donna un conseil à Gothard : il lui fallait quitter sa maison, abandonner ses biens et héritages pour les donner aux pauvres, aider les malades et se consacrer à la mendicité pour obtenir du pain au nom de Jésus. Lorsque Gothard se rendit à la ville de Plaisance pour mendier, ses amis et parents se moquèrent de lui et le méprisèrent. Ceux qui lui ont dénié l'aumône sont alors frappés par la peste, ainsi que la ville entière de Plaisance, qui connaît alors une vague beaucoup plus féroce que

celles qu'elle avait subies auparavant, par châtement divin. Saint Roch intercède alors à nouveau et se rend dans la ville pour guérir les malades et délivrer Plaisance du fléau avant de revenir dans les bois, à côté de son compagnon, Gothard. La renommée des miracles de Roch fait de la forêt un lieu sacré de guérison où hommes et bêtes accourent pour se faire guérir. Peu de temps après, un ange annonce à Roch que le Seigneur a écouté sa prière, qu'il doit rentrer dans son pays et, qu'en peu de temps, il sera complètement guéri de la peste. Gothard ayant écouté ce message du ciel apprend alors quelle est l'identité de Roch qui le prie de ne la révéler à personne et entame le pèlerinage vers son pays. Sur le chemin du retour à Montpellier, il est fait prisonnier dans une ville allemande, alors en guerre, où il demeure pendant cinq ans. Le moment de rendre son âme à Dieu parvenu, saint Roch demande à se confesser et après avoir reçu la bénédiction, un ange vient à lui pour lui annoncer que le Seigneur veut connaître sa prière, avant de l'emporter avec lui. Le saint ne demande qu'une seule chose : délivrer les chrétiens de la peste. Dans le chapitre XI, il nous est raconté comment une table a été apportée du ciel où était écrite en lettres d'or la prière que le saint avait fait à Dieu : épargner la peste à tous ceux qui le serviraient dévotement. Une fois Saint Roch enseveli, il nous est dit aussi que le noble qui l'avait emprisonné, par l'intermédiaire de sa mère, a découvert la vraie identité de Roch et comment ils ont fait pénitence et se sont repentis de leurs actes. Dans le dernier chapitre, sont décrits le lieu où repose le corps du saint, Venise, ainsi que les miracles accomplis après sa mort : la délivrance de la peste de la ville de Constance, lors du Concile de 1414, du couvent des Carmes de Paris et de plusieurs autres villes françaises : Tournay, Arras, Hesdin, Amiens et Étaples.

Le récit en français de Phelipot se présente sous la forme d'une Vie exempte, c'est-à-dire, qui n'est pas conçue pour faire partie d'un légendaire ou d'un *compendium* de Vies des saints. Il s'agit d'un récit de fiction, une légende que le moine Dominicain réécrit à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, avec un but édifiant – inhérent au récit hagiographique –, mais en même temps empreint d'une dimension plaisante<sup>13</sup> et surtout utilitaire, car adressé à un public non exclusivement ecclésiastique avide de remèdes contre la peste. L'auteur français, inspiré de l'hypotexte latin et italien de la *Vita sancti Rochi* / *La vita de sancto Rocho* de Diedo, n'hésite pas, tout en respectant la trame d'ensemble, d'introduire quelques retouches et addi-

<sup>13</sup> Nous rappelons ici les travaux de Françoise Laurent sur la dimension plaisante que prennent certains textes hagiographiques adressés à un public non exclusivement ecclésiastique à partir du XII<sup>e</sup> siècle. Cf. F. Laurent, *Plaire et édifier. Les récits hagiographiques composés en Angleterre aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, 1998 ; F. Laurent, « Introduction », in *La Vie de saint Gilles*, G. de Berneville, Paris, Champion, 2003, p. XI-LXV.

tions afin de mettre en valeur l'aspect merveilleux, vis-à-vis du pouvoir guérisseur de saint Roch sur le fléau.

Il faut souligner que saint Roch est un produit de cette « fabrique de saints »<sup>14</sup> que fut le Moyen Âge et, en ce sens, il est dans l'air de son temps. D'un côté, il réunit les traits caractéristiques du modèle de sainteté locale ou populaire auquel la papauté n'a pas fait obstacle à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et pendant le XV<sup>e</sup> siècle et qui cohabitait, à la même période, avec un modèle de sainteté mystique socialement très élitaire, comme celui par exemple de Catherine de Sienne, auquel l'Église s'attachait particulièrement<sup>15</sup>. Saint Roch représente donc ce modèle de développement de culte local, représentatif des régions méditerranéennes « où fleurit une sainteté de *fatri* associée à la vie urbaine et à ses solidarités horizontales, et sensible à la promotion sociale des simples laïcs »<sup>16</sup> et qui contraste avec les modèles des régions plus septentrionales, « plus fortement structurées en réseaux de dépendances verticales, et restées plus longtemps fidèles aux modèles traditionnels du saint martyr, évêque ou prince »<sup>17</sup>. D'un autre côté, saint Roch participe aussi à cette identification de la sainteté à un comportement de plus en plus extraordinaire et qui entraîne une sorte de retour aux *topoi* du merveilleux hagiographique de la *Légende dorée*. En ce sens, la *Vie et légende de Monseigneur saint Roch* reprend plusieurs de ces motifs narratifs hagiographiques :

- Comme saint Alexis, ou saint Gilles<sup>18</sup>, saint Roch est de sang noble et décide de renoncer aux biens terrestres pour se consacrer à Dieu.
- Comme saint Gilles, il a une prédisposition à la sainteté depuis tout enfant. Ainsi, Roch a une marque de naissance : une croix sur le côté droit, et, nourrisson, pratique l'abstinence et le jeûne.
- Comme saint Gilles, aussi, il s'impose un exil volontaire, quitte son pays et entreprend un pèlerinage à Rome.
- Comme les Pères du désert et saint Gilles, saint Roch s'isole du monde dans une forêt.
- Comme saint Gilles, saint Roch est nourri dans la forêt par un animal, un chien, qui lui procure du pain.

<sup>14</sup> Cf. J.-C. Schmitt, « La fabrique des saints », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 39, 2, 1984, p. 286-300.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Nous avons remarqué qu'il existe beaucoup de motifs narratifs dans la *Vie de saint Gilles*, que nous avons étudiée particulièrement (cf. M. A. Llorca-Tonda, « Nourritures terrestres et nourritures spirituelles dans la *Vie de saint Gilles* de Guillaume de Berneville », *Anales de Filologia francesa*, 28, 2020, p. 471-490), qui sont repris dans la *Vie de monseigneur saint Roch*.

– Comme saint Alexis, saint Roch meurt abandonné de tous, et sa reconnaissance a lieu après sa mort, grâce à la table apportée du ciel par les anges et à la marque de la croix sur son côté droit.

– Comme beaucoup d'autres saints, dont saint Gilles, saint Roch accomplit des miracles après sa mort.

### 3.2. Le motif de la peste dans *La Vie et légende de monseigneur de saint Roch*

Le texte de Jehan Phelipot met en place un réseau de liens entre les différents épisodes qui marquent le parcours vers la sainteté de Roch, en octroyant ainsi une cohérence interne au récit. Le motif de la peste joue, selon nous, un rôle de premier ordre dans l'agencement du récit et dans la construction de l'image de la sainteté de Roch, comme nous allons l'argumenter par la suite.

Saint Roch est un saint généré dans la peste et par la peste, à la différence d'autres récits hagiographiques, comme par exemple la *Vie de saint Sébastien*, où l'on mentionne seulement sa condition de protecteur de la peste à partir d'une anecdote introduite à la fin du récit<sup>19</sup>. Dès les premiers chapitres et surtout lors de la scène du testament de son père, la condition de protecteur de malades de saint Roch est mise en relief :

Par quoy mon très doux enfant ie te laisse en mon testament avecques ma seigneurie et héritage quatre commandemens. Premièrement que tu serves continuellement a nostre seigneur Jesucrist. Secondement que tu soyes piteux et miséricordieux aux poures vesves et orphelins. Tiercement que tu distribues en piteux usaiges mes trésors desquels maintenant ie te fay recteur dispensateur et daministrateur. Et quartement que tu fréquentes diligemment tous lieux piteux et hospitaux esquels sont tous malades et autres poures membre de dieu<sup>20</sup>.

Dans le même chapitre II, lorsqu'il nous est raconté comment Roch exécuta la volonté de son père, la première tâche accomplie par le jeune est celle de visiter les malades : « Et en exécutant sans faintise le testament et ordonnance de son père, il visitait les malades, secouroit aux pauvres [...] »<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> D'après le récit de la Vie de saint Sébastien inclus dans la *Légende dorée*, la ville de Pavie avait été atteinte d'une terrible peste « au temps du roi Humbert » et elle a pu se délivrer de la maladie lorsque ses habitants, en suivant les conseils d'un ange, ont construit un autel dédié à saint Sébastien. Une fois l'autel édifié dans l'église Saint-Pierre-aux-Liens, la peste a disparu et des reliques de saint Sébastien ont été transportées de Rome à Pavie, pour honorer le martyr.

<sup>20</sup> J. Phelipot, *La Vie et légende de monseigneur saint Roch...*, p. 2.

<sup>21</sup> *Ibid.*

Mais sa vraie relation avec la peste apparaît lorsqu'il entreprend son pèlerinage à Rome. Ainsi, dans les différentes étapes de son trajet, Acquapendente, Césène et Rome, le saint est confronté à l'épidémie de peste qui ravage toutes ces villes de l'Italie. C'est ici qu'on découvre un saint Roch-médecin spirituel qui guérit avec ses prières des malades dans les hôpitaux et dans les foyers. Le voyage de retour dans son pays depuis Rome est aussi marqué par l'action miraculeuse de saint Roch qui s'occupe des malades atteints de peste dans les hôpitaux de Rimini et de Plaisance. C'est dans cette dernière ville que lui-même est frappé de cette maladie, par volonté divine. Ce martyr auquel il est soumis le pousse à devenir un ermite atteint de peste réfugié dans une forêt, reproduisant ainsi un modèle de saint puisé chez les saints postcarolingiens :

Les saints [postcarolingiens] sont donc essentiellement sacralisés par la perception qu'à Dieu de leurs vertus, et une seule catégorie se distingue vraiment : celle des ermites qui, face à la vie de plus en plus trépidante dans les villes et sur les routes, mettent en valeur ces espaces plus ou moins sacrés que sont les forêts. Ces ermites sont rarement des exclus, mais reçoivent de nombreux visiteurs ou sortent eux-mêmes souvent de leurs ermitages<sup>22</sup>.

Malade et isolé, saint Roch apaise sa soif dans une fontaine miraculeuse et est nourri par un chien. La présence du chien dans l'histoire de Roch le réaffirme en tant que modèle de sainteté, à tel point que cet animal est devenu un des attributs spécifiques de l'iconographie de saint Roch. À cet égard, le duo saint-animal est très répandu en hagiographie<sup>23</sup>. L'animal possède dans le christianisme une valeur symbolique très riche et les vies de saints, en particulier, lui attribuent un comportement édifiant : l'animal obéit aux hommes de Dieu, respecte, voire vénère les lieux et les objets sacrés et fait preuve de vertus<sup>24</sup>. Dans cet épisode de la Vie de saint Roch, convergent deux motifs récurrents dans les vies de saints : celui de l'harmonie entre le règne animal et la sainteté, qui se traduit dans le cas du chien par une attirance manifeste

<sup>22</sup> J. Le Goff, *À la recherche du temps sacré. Jacques de Voragine et la Légende dorée*, Paris, Perrin, 2014, p. 515.

<sup>23</sup> Cf. M. Zink, « Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge », in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 15<sup>e</sup> congrès. Le monde animal et ses représentations au moyen âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Toulouse, 1984, p. 47-71 ; J.-P. Albert, « L'Ange et la Bête. Sur quelques motifs hagiographiques », in *Des Bêtes et des hommes*, éd. B. Lizet, G. Ravis-Giordan, Paris, CTHS, 1995, p. 245-253 ; J. Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, Tournai, Brepols, 2000.

<sup>24</sup> É. Baratay, « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile », *Ecozon@*, 2 (2), 2011, p. 127-128.



de l'animal pour saint Roch ; celui de l'animal nourricier venant seul au secours de saints abandonnés ou isolés volontairement<sup>25</sup>, comme saint Roch. Le chien a aussi une fonction essentielle dans le récit : celle de permettre la découverte du saint par un autre personnage, dans le cas de saint Roch, Gothard qui devient sous l'influence de Roch un serviteur de Dieu. En compagnie de son ami, Gothard, Roch continue à faire des miracles et à délivrer des maladies hommes et bêtes venus dans ce lieu sacré qu'est la forêt, jusqu'à ce qu'un jour un ange annonce à Roch qu'il pourra bientôt continuer le chemin de retour vers son pays, car il est désormais délivré de la peste. Mais il n'atteindra jamais son but, car emprisonné et abandonné de tous, Roch reçoit un message divin lui annonçant sa mort. Sa seule prière et volonté, avant de mourir, se rattache à nouveau à la peste : délivrer les chrétiens de la maladie. Dieu en prend bien note et fait descendre un ange du ciel qui porte avec lui une table où était écrit en lettres d'or ce dernier désir de saint Roch. Reconnu et célébré par ceux qui l'avaient délaissé, le saint est désormais consacré à sauvegarder les croyants du fléau. Des miracles se matérialisent même après la mort du saint lorsqu'on lui élève des prières afin de faire cesser la peste – à Constance, dans un couvent des Carmes à Paris et dans plusieurs villes de Picardie.

56

## Conclusion

*La Vie et légende de monseigneur de saint Roch* est sans doute un no-taire témoignage littéraire de l'impact de l'épidémie de la peste au Moyen Âge. Le parcours géographique décrit lors du pèlerinage du saint à Rome traduit les dimensions de la propagation de la maladie et ses funestes conséquences. Dans un monde fondé sur un paradigme théologique, l'Église devait agir et mettre en place ses laboratoires pour créer un antidote contre le fléau. Jehan Phelipot, et d'autres de ses contemporains, ont bâti la figure de saint Roch autour du thème de la peste et à partir de *topoi* hagiographiques facilement reconnaissables, afin de le rendre accessible à un public populaire. L'hagiographie est devenue sans doute un mécanisme de distribution de ce vaccin que fut saint Roch, à l'époque, et a servi à pallier les effets spirituels de la pandémie au Moyen Âge.

<sup>25</sup> J.-P. Albert, « L'Ange et la Bête. Sur quelques motifs hagiographiques... », p. 247.

## Bibliographie

- Albert, Jean-Pierre, « L'Ange et la Bête. Sur quelques motifs hagiographiques », in *Des Bêtes et des hommes*, éd. Lizet Bernadette, Georges Ravis-Giordani, Paris, CTHS, 1995, p. 245-253
- Ascagni, Paolo, "Domenico da Vicenza, Bartolomeo dal Bovo e Paolo Fiorentino: tre 'nuovi' agiografi del Quattrocento per gli studi rocchiani", in *San Rocco di Montpellier. Studi e ricerche. Atti delle giornate Internazionali di San Roco*, éd. Paolo Ascagni, Nicola Montesano, 2015, p. 57-76
- Baratay, Éric, « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile », *Ecozon@*, 2 (2), 2011, p. 120-138
- Bolle, Pierre, *Saint Roch : Genèse et première expansion d'un culte au XV<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat, Université libre de Bruxelles, 3 vol., 2001
- Bolle, Pierre, "San Rocco di Montpellier. Una lunga ricerca tra archivi, leggende nuove scoperte", *Annali del Centro Studi Rocchiano*, 1, 2012, p. 102-116
- Bolle, Pierre, « Saint Roch : des récits hagiographiques aux origines légendaires et liturgiques », *Centro Studi Rocchiano Internazionale*, 2006, URL : <https://www.sanroccodimontpellier.it/wp-content/uploads/2018/11/2-Pierre-Bolle.-Les-r%C3%A9cits-hagiographiques-.pdf>, consulté le 25.06.2021
- Delahaye, Hyppolite, *Les Légendes hagiographiques*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1955
- Gonçalves Pinto, Helena, Ascagni, Paolo, *Cofanetti di san Rocco – Les coffrets de saint Roch*, Centro Studi Rocchiano Internazionale, 2019, p. 75-77
- Goulet, Monique, *Écriture et réécriture hagiographiques. Essais sur les réécritures de Vies de saints dans l'Occident latin médiéval (VIII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s.)*, Turnhout, Brepols, 2005
- Laurent, Françoise, *Plaire et édifier. Les récits hagiographiques composés en Angleterre aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, Champion, 1998
- Laurent, Françoise, « Introduction » in *La Vie de saint Gilles*, Paris, Champion, 2003, p. XI-LXV
- Le Goff, Jacques, *À la recherche du temps sacré. Jacques de Voragine et la Légende dorée*, Paris, Perrin, 2014
- Llorca-Tonda, M<sup>a</sup> Ángeles, « Nourritures terrestres et nourritures spirituelles dans la Vie de saint Gilles de Guillaume de Berneville », *Anales de Filologia francesa*, 28, 2020, p. 471-490
- Phelipot, Jehan, *La Vie et légende de monseigneur saint Roch*, éd. Pierre Bolle, Centro Studi Rocchiano Internazionale, URL : <https://www.sanroccodimontpellier.it/wp-content/uploads/2018/11/9-Jehan-Phelipot-1494-c.pdf>, consulté le 07.05.2021
- Schmitt, Jean-Claude, « La fabrique des saints », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 39, 2, 1984, p. 286-300
- Vespaziani, Alberto, « Une contrainte déguisée sous les habits de la raison : Droit, juristes et pouvoir constituant dans le *Décameron* », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 2018, 2, vol. 81, p. 35-58, URL : <https://www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2018-2-page-35.htm>, consulté le 07.07.2021
- Voisenet, Jacques, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, Tournai, Brepols, 2000
- Zink, Michel, « Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge », in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 15<sup>e</sup> congrès, Toulouse, 1984. Le monde animal et ses représentations au moyen âge (XI<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècles)*, Toulouse, p. 47-71

## **Notice bio-bibliographique**

Docteure en Philologie française, M<sup>a</sup> Ángeles Llorca Tonda est maître de conférences à l'Université d'Alicante, en Espagne. Spécialiste en littérature d'expression française du XVIII<sup>e</sup> siècle et du Moyen Âge, ses lignes de recherche comprennent l'étude des textes hagiographiques médiévaux, sous une perspective comparatiste, les études de genre et l'innovation éducative. Elle fait partie des groupes de recherche : « Explanat : recerques de llengua i literatura catalanes (EXPLANAT) » et « Discursos, textos, contextos e interculturalidad en los estudios francófonos (ICLLIT) » de l'Université d'Alicante. Actuellement, elle est chercheuse dans le projet I+D « La literatura hagiográfica catalana: fuentes, ediciones y estudios » (FFI2017-83950-P) (2018-2021).

**Marta Elżbieta Trębska**

Université de Łódź / Université de Nantes  
marta.trebska@edu.uni.lodz.pl

## La peste – maladie ou activité démoniaque ? Les récits des pestes dans les *Histoires admirables* de Benoît Gonon

### **Pestilence – Disease or Demonic Activity? Histories about Pestilence in Benoît Gonon's *Histoires admirables***

**Abstract:** In his *Histoires admirables* (Lyon, 1653), Benoît Gonon, a little-known author of short exemplary novels, tells many stories about horrific cases of pestilence sweeping and tormenting people in various parts of the world throughout the ages – from late Antiquity to more recent plague of the XIVth century which took Europe by storm. Gonon sees those gruesome stories as an excellent opportunity to teach his readers an important lesson and ask whether such an event could possibly be, rather than a natural phenomenon, an ultimate punishment sent by the wrath of God. One of the sins that could demand such a punishment is idolatry, considered by Gonon himself, to be the most reprehensible of all the sins. It is merely surprising then, that in his stories, the pestilence is being depicted as a demon – or an idol. In this paper, I am going to explore the stories about pestilence in *Histoires admirables* and answer the questions about the nature of pestilence. Which crimes could lead to people being punished in such a way? How to appease God's wrath? Can pestilence manifest itself by demonic activity?

**Keywords:** Pestilence, interpretation, 17<sup>th</sup> century, Benoît Gonon, exemplary short story

Benoît Gonon, auteur d'*Histoires admirables* (1653), se penche sur le problème de la peste. Son recueil aborde une *varietas* de sujets qui suscitent un sentiment d'admiration, voire de fascination. Bien que l'adjectif « admirable », d'après Pauphilet « trop général et peu topique »<sup>1</sup>, s'emploie

<sup>1</sup> A. Pauphilet, *Études sur la Queste del Saint Graal*, Paris, Honoré Champion, 1921, p. 187. Cet adjectif était souvent remplacé par d'autres de sens similaire : incroyable,

d'abord dans le contexte religieux, il est utilisé par Gonon plutôt pour décrire les événements peu explicables, mais toujours rencontrés dans la nature, comme les catastrophes naturelles ou les guerres. Gonon est considéré comme un compilateur et certains chercheurs lui refusent le statut de nouvelliste<sup>2</sup>. En effet, ses récits sont dans la majorité des cas des emprunts. Ce fait est, d'ailleurs, maintes fois souligné par l'auteur lui-même qui ne cache pas ses sources. Le récit de la peste n'est pas une exception, car il est inspiré par des écrivains tels que Paul Orose, Grégoire de Nysse, ou Eusèbe. On remarque immédiatement que les sources exploitées par Gonon appartiennent à la même catégorie, c'est-à-dire à la littérature ecclésiastique. Un tel choix, pour un homme d'Église, n'est pas étonnant. Cependant, dans le contexte du récit de peste, il faut se poser la question suivante : peut-elle être tenue pour une chose digne d'admiration ? L'objectif de cet article sera, d'un côté, d'examiner l'attitude de Gonon devant ses sources et, de l'autre, d'envisager les fondements du récit de peste chez lui. Finalement, on va essayer d'analyser les intentions de l'auteur et de répondre à la question du rôle du récit de peste dans son œuvre.

## 1. Fondements médicaux

Le terme de « peste » était utilisé dans l'Antiquité, bien qu'il ne désignât pas une maladie précise, mais plutôt des maladies peu connues et soudaines ; les pandémies troublant des communautés entières ; les maladies sans cause visible, mais toujours mortelles.

La description de la peste dans les sources mises à profit par Benoît Gonon semble soutenir l'idée qu'elle n'était pas confondue avec les autres maladies qui ont des symptômes similaires, tels que la fièvre, l'affaiblissement du corps, l'hémorragie, les hallucinations et le délire, les charbons ou les pustules.

---

merveilleux, étonnant ; cf. P. Bégrand, R. Carrasco, *Signes et châtements, monstres et merveilles : stratégies discursives dans les « relaciones de milagros » publiées en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2004, p. 50.

<sup>2</sup> Pour Sergio Poli et René Godenne, à cause de sa « manière d'énumérer toutes les sources pour chaque histoire, aussi bien qu'à cause du caractère compilatoire de ses recueils, Gonon ne peut pas être considéré être un auteur des histoires tragiques » ; S. Poli, *Storia di storie. Considerazioni sull'evoluzione della storia tragica in Francia dalla fine delle guerre civili alla morte di Luigi XIII*, Genova, Pubblicazioni dell'Istituto di Lingue e letterature straniere moderne, 1985, p. 326-327.

Cependant, au XVII<sup>e</sup> siècle, la connaissance de cette maladie était plus approfondie<sup>3</sup>, comme en témoignent les œuvres des médecins tels que Charles Delorme qui soulève la question de la fièvre pestilente et son intermittence ; ou Paracelse qui, dans son traité *De la peste et de ses causes et accidents* (1535), montre en détail les mécanismes de l'épidémie. En 1580 Ambroise Paré publie son *Traicté de la peste* où il explique les causes biologiques qui entraînent la maladie chez un individu affligé et dans la population qui l'entoure. Le chirurgien admet pourtant que la peste est une maladie imprévisible, violente et, par conséquent, difficile à guérir. Il souligne que la maladie se développe selon une logique incompréhensible et qu'elle semble attaquer la communauté sans distinguer entre les sexes, les âges, les races ou les statuts sociaux<sup>4</sup>. Or, la peste peut se produire aussi à cause de la volonté divine<sup>5</sup> : « Pour le dire en un mot, c'est la main de Dieu qui par son juste jugement darde du ciel ceste peste & contagion, pour nous chastier de noz offenses & iniquités, selon la menace qui est contenuë en l'Escriture »<sup>6</sup>.

La peste revêt donc, même pour un médecin qui a une connaissance approfondie de cette maladie, un caractère double : spirituel qui afflige l'âme éloignée de la parole du Seigneur ; et physique, lié aux causes « terrestres », qui affecte le corps et qui la rend susceptible d'être guérie.

## 2. Archétype biblique

Le récit de peste le plus fameux est sans doute celui de la *Bible* où cette maladie est rarement présentée comme un événement isolé : elle est presque toujours accompagnée d'autres catastrophes, notamment de guerre et de famine : une coexistence logique et peu étonnante, mais toujours digne d'être examinée. Selon le livre de l'Exode, dix châtiments

<sup>3</sup> Une étude approfondie des traités médicaux qui portent sur la peste et autres pandémies, est parue récemment ; M. Ginnaio, *Sur les antidotes contre la peste. Écrits médicaux sur la peste XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2020.

<sup>4</sup> Si la maladie possède ce caractère universel, elle est en même temps plus dangereuse pour les jeunes et pour les femmes qui, d'après Ambroise Paré, possèdent des pores plus ouverts. Certaines humeurs sont plus sujettes à subir son influence, tandis que les autres semblent plus résistantes, voir A. Paré, *Traicté de la peste*, Paris, Gabriel Buon, 1580, p. 75-76.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>6</sup> A. Paré, *op. cit.*, p. 6.

affligent l'Égypte pour punir l'orgueil du pharaon qui a refusé de laisser partir le peuple Hébreu qui était réduit à l'esclavage<sup>7</sup>. Les plaies sont présentées dans l'Écriture comme un outil de la vengeance divine et traitées comme une manifestation de son omnipotence. Ce récit biblique, d'après Félix Garcia Lopez, révèle pourtant des traits stylistiques du conte merveilleux et métaphorique, particulièrement à cause de sa structure progressive<sup>8</sup>. En effet, la lecture figurée permet d'interpréter cette histoire hors de son sens réaliste<sup>9</sup> et de voir dans ce récit un éloge du judaïsme comme un culte nouveau qui va combattre les cultes païens. Il faut rappeler que, dans l'ancienne Égypte, le pharaon était considéré comme un être divin et que son pouvoir sur le peuple hébreu était non seulement physique, sanctionné par la loi, mais aussi spirituel.

62 Or, la victoire du Seigneur sur le pharaon et ses dieux possède un autre caractère. Une manifestation de son pouvoir constitue aussi un avertissement pour ceux qui s'opposent au judaïsme. Le pharaon est donc une figure qui représente les païens en général : leurs cœurs sont lourds et obstinés (Ex 7:13), endurcis (7:22) ; ils ignorent les signes et ne veulent pas écouter la parole divine (7:22-23). En même temps, le peuple d'Israël est choisi par Dieu et protégé de tous ces châtements. Lorsque les Égyptiens sont affligés par les mouches, les pestes et les ténèbres, les Hébreux sont à l'abri de la vengeance divine. La tradition la plus répandue montre en effet dix plaies d'Égypte qui arrivent en triades. Après chacune d'elles, Aaron et Moïse, inspirés par Dieu, essaient de convaincre le pharaon qui reste toujours indifférent. Le nombre et l'ordre des plaies possèdent une explication et une justification symboliques : le nombre 10 représente les commandements divins, la loi établie par Dieu. Le pharaon et son peuple ont commis un crime total contre le Décalogue – d'où la punition aussi la plus sévère<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Ex 5:2, Pharaon dit : « Qui est le Seigneur à fin que j'obéisse à sa voix, pour laisser aller Israël ? Je ne cognois point le Seigneur : aussi ne laisseray-je pas aller Israël », *La Sainte Bible contenant le Vieil et Nouveau Testament traduite de Latin en Français*, Anvers, Ch. Plantin, 1578, p. 45.

<sup>8</sup> F. G. López, *Comment lire le Pentateuque*, Genève, Labor et Fides, 2005, p. 160-165.

<sup>9</sup> Une interprétation « réaliste » voit dans le récit des plaies une collection d'histoires qui montrent des événements peu explicables du point de vue d'un homme. Quelques tentatives pour donner une explication scientifique de ces phénomènes suggèrent, par exemple, que la première plaie (les eaux sanglantes) était en réalité causée par la concentration des algues rouges dans le Nil. Sur les autres explications, voir S. I. Trevisanato, *The Plagues of Egypt. Archaeology, History, and Science Look at the Bible*, Piscataway-New Jersey, Georgia Press LLC, 2005, p. 22.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

### 3. Message idéologique : les chrétiens contre les païens

Le message idéologique qui met en contraste les Juifs et les païens dans le contexte de la colère divine, introduit dans le récit des dix plaies d'Égypte, est renforcé par Gonon qui évoque ce dernier dans la préface à ses « Histoires des pestes prodigieuses » (HA<sup>11</sup>, p. 292-299). Or, outre la référence au livre de l'Exode, Gonon fait aussi une paraphrase d'un passage du livre des Rois, où le prophète Gad avertit le roi David qui a irrité le Ciel :

Et ainsi David se leva au matin, & la parole du Seigneur fut faite à Gad le prophete, & le voyant de David, disant : Va & parle à David : Ces paroles dit le Seigneur : L'option de trois choses t'est donnée, esli l'une de celles que tu voudras, & je te la feray. Et quand Gad fut venu à David, il luy annonça, disant : Ou la famine te viendra par l'espace de sept ans en ta terre, ou tu fuiras tes adversaires l'espace de trois mois, & iceux te poursuivront : ou certainement la peste sera par trois jours en ta terre. Maintenant donc delibere, & regarde, quelle parole je repondray à celui qui m'a envoyé. Et David dist à Gad : Je suis trop angoissé de toutes parts, mais il vaut mieux que je tombe es mains du Seigneur (car ses misericordes sont grandes) qu'és mains des hommes. Et le Seigneur envoya la pestilence en Israel, depuis le matin jusques au temps ordonné : & moururent du peuple depuis Dan jusques à Ber-sabée, septante mille hommes (II Rois 24:11-16)<sup>12</sup>.

[...] le Prophete Gad estant allé trouver David de la part de Dieu, luy parla de la sorte : Sire vous avez irrité le ciel, & faut que de trois choses necessairement vous en choisiez une, la guerre, la peste, ou la famine. Car ou vous aurez la famine l'espace de sept ans en vostre pays, ou bien vous fuyrez vos ennemis l'espace de trois Mois, & ils vous poursuivront : ou bien certainement, la peste règnera l'espace de trois jours dans vostre Royaume, resolvez-vous à l'élection d'une de ces choses, & voyez qu'elle responce je feray à celui qui m'a envoyé vous apporter ceste parole. Ce pauvre Roy se voyant pressé là-dessus, choisit la peste, & icelle ayant duré l'espace de trois jours, il mourut en ce peu de temps, depuis les frontieres de Dan, jusques en Bersabée, le nombre de soixante & dix mille hommes. Jugez donc par-là que ce fleau est le plus dangereux & insupportable, attendu que pour sept ans de famine, & trois mois de cruelle guerre, & trois jours tant seulement de peste sont mis en contrepoids, & en balance (HA, p. 293-294).

On voit que les deux versions mettent à profit l'idée de la gradation des fléaux : trois jours de peste sont plus terribles que trois mois de guerre et que sept ans de famine. Gonon lui-même remarque que ces trois punitions sont unanimement considérées comme les plus destructives, car l'homme est incapable de s'en protéger. Or, pour un homme moyen, la

<sup>11</sup> Nous introduisons cette abréviation pour parler de ses *Histoires admirables*, Lyon, Claude de la Rivière, 1653.

<sup>12</sup> *La Sainte Bible...*, p. 259.



guerre et la famine semblent être plus compréhensibles. La guerre possède une cause, l'ennemi est identifiable, la violence et la souffrance résultent d'actions humaines. La famine peut être attribuée aux différents facteurs, tels que la sécheresse ou l'apparition de la vermine qui détruit les cultures. La peste semble, particulièrement pour un homme simple qui ne possède pas de savoir sur la médecine, se produire spontanément sans cause apparente.

Pour renforcer cette idée, Gonon, généralement connu pour son style indifférent au *mouere*, introduit quelques changements qui permettent de susciter la pitié à ses lecteurs, en appelant le roi « pauvre ». Ce qui semble peut-être encore plus important, c'est que la peste constitue une punition collective d'un péché individuel. Les deux récits révèlent le tragique de cette situation : David n'a jamais pu choisir sagement, non uniquement à cause de son état émotif (étant « trop angoissé » dans la Bible, ou « pressé » chez Gonon), mais aussi à cause de sa condition humaine qui le rend incapable de comprendre la providence divine. Le David biblique essaie pourtant de justifier son raisonnement : connaissant la miséricorde du Seigneur, il préfère la punition divine à la punition exercée par les hommes. Gonon passe sous silence cette argumentation, car il veut que son lecteur juge le choix du roi lui-même. Cela lui permet de bien illustrer le récit biblique qui nous enseigne que l'homme, fût-il un roi, est impuissant devant la volonté et la colère divines<sup>13</sup>.

### 3.1. La peste de Cyprien

Benoît Gonon parle ensuite d'une peste qui a affligé l'Éthiopie en l'an 257, sous le règne de Gallus et Volusien. On observe immédiatement un problème de datation : les règnes de ces empereurs étaient très courts, de juin à novembre 251 pour Gallus et de 251 à 253 pour Volusien. En 257, l'Empire était sous le règne de Valérien qui partageait le pouvoir avec son fils Gallien de 253 à 260. La peste décrite par l'auteur peut être identifiée avec la fameuse peste de Cyprien, originaire d'Éthiopie et répandue dans d'autres parties de l'Empire Romain dans les années 249-260. Le célestin souligne les effets terribles de la pandémie qui était, d'après lui « si longue et furieuse [...] qu'ayant commencée en Éthiopie, elle dura dix ans [...] avec tant de mortalité, qu'elle emporta la plus grande partie du genre humain » (HA, p. 295). Cette description, pour laconique qu'elle soit, contient ce qui semble être une hyperbole – chose surprenante, si on

<sup>13</sup> Outre cet argument émotif, il montre aussi le nombre de victimes pour prouver à ses lecteurs que la peste, la famine et la guerre peuvent être mises en contrepoids.

prend en considération le style de Gonon d'habitude sec, privé d'embellissements et en général peu émotionnel. Si Eutrope, cité comme l'une de ses sources, se contente de signaler à peine la peste qui s'est abattue sur Éthiopie<sup>14</sup>, Orose et Eusèbe, ses autres sources, évoquent beaucoup plus de détails. La comparaison entre les textes révèle jusqu'à quel point le récit de Gonon est minimaliste.

La référence à Orose<sup>15</sup> chez Gonon pose néanmoins un problème. Chez le théologien latin, on lit, en effet, une histoire de peste certes cruelle, mais différente de celle de l'an 257. Il s'agit, cette fois-ci, de l'épidémie qui a frappé la région de Calabre en 365 avant Jésus-Christ. Le récit de la peste cyprienne apparaît par contre à un autre endroit<sup>16</sup>, et, toujours assez succinct, il offre néanmoins quelques informations de plus. On apprend que, sous le règne de Hostilien et Volusien, la peste a frappé les régions de l'Empire où l'édit de Dèce de 249 était en vigueur. Celui-ci ordonnait à toutes les Églises de l'Empire d'offrir des sacrifices aux dieux de Rome<sup>17</sup>. Son exécution était vérifiée par des commissions spéciales. Par conséquent, on observe un grand nombre de chrétiens qui renoncent à leur foi (les *lapsi*) pour éviter les persécutions potentielles<sup>18</sup>. Ceux qui n'ont pas abandonné le christianisme, étaient souvent soumis aux supplices et, parfois, condamnés à mort. La peste est donc présentée par Orose comme un outil de la vengeance divine pour la destruction d'églises dans Rome<sup>19</sup>.

65

Le récit d'Eusèbe pose encore un autre problème, car on retrouve dans son œuvre quelques récits parlant de pestes<sup>20</sup>. La référence de

<sup>14</sup> Eutrope, *Abrégé de l'histoire romaine*, trad. N.-A. Dubois, Paris, Garnier Frères, 1865, liv. IX, p. 401.

<sup>15</sup> En manchette : « lib. 3, c. 14 » ; HA, p. 295.

<sup>16</sup> P. Orose, *Historiae aduersus paganos*, éd. Aeneas Volpes, Venezia, Christophorus de Pensis pro [heredibus] Octaviani Scoti, 18 VII 1499, lib. 7, c. 14, n.p.

<sup>17</sup> Il est nécessaire de noter que la persécution de Dèce n'était pas un outil pour combattre le christianisme uniquement, mais tous les cultes étrangers.

<sup>18</sup> Et c'est contre eux que Cyprien d'Alexandrie écrit *De l'unité de l'Église catholique*, où il annonce aux *lapsi* que la salvation et la vie éternelle sont possibles uniquement si on reste partie de la communauté et de l'Église ('*Extra Ecclesiam nulla salus*') ; B. Seseboüé s.j., « Hors de l'Église pas de salut » : Cet axiome faussement clair (Y. Congar) », *Études*, éd. S. E. R, t. 401/7 juin, 2004, p. 65-75 ; URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2004-7-page-65.htm> ; consulté le 27.07.2021. Cyprien voit une possibilité de la réintégration après une pénitence sévère ; L. Ciccolini, « Legis ac disciplinae memor : le chrétien face aux persécutions chez Cyprien de Carthage », *Camenuiae* n° 2, juin 2008, p. 8.

<sup>19</sup> P. Orose, *op. cit.*, lib. 7, c. 14, n.p.

<sup>20</sup> Notamment dans le chap. VIII du liv. 9, intitulé « Ce qui arriva après cela, dans la famine, la peste, les guerres », Eusèbe, *Histoire Ecclésiastique*, liv. IX-X, éd. É. Grapin, Paris, 1913, p. 29.

Gonon à cet historien est trompeuse une fois encore (l. 7, c. 2). En réalité, c'est dans le chapitre 22 du livre VII de l'*Histoire Ecclésiastique*, qu'on découvre un récit intitulé « La maladie qui sévit alors ». Dans ce récit, Eusèbe parle de Denis, le premier évêque de Paris, qui était probablement l'un des chrétiens mis à mort pendant les persécutions de Dèce<sup>21</sup>. D'après Eusèbe, Denis était la figure essentielle de l'unification de la communauté chrétienne dans l'Empire pendant les persécutions. Pour souligner son importance, Eusèbe fait une allusion au récit biblique et établit un parallélisme entre Denis et Moïse, qui avertit le pharaon contre la désobéissance à Dieu :

Après cela, la peste succède à la guerre et la fête est proche ; de nouveau Denys entretient ses frères par écrit et il dépeint les souffrances du fléau en ces termes : « [...] Comme il est écrit des premiers-nés d'Égypte : Ainsi maintenant il s'est fait un grand cri, il n'y a pas en effet de maison dans laquelle il n'y ait un mort et plutôt à Dieu qu'il n'y en eût qu'un seul. Car ils sont nombreux et terribles les malheurs arrivés avant celui-là<sup>22</sup>.

66 La pandémie possède un caractère global, universel, ce qui est visible dans le récit de Denis : « Ensuite survinrent la guerre et la peste que nous avons supportées avec les païens ; nous avons enduré seuls tout ce qu'ils nous ont fait souffrir, mais nous avons eu en outre notre part de ce qu'ils se sont fait les uns aux autres et de ce qu'ils ont subi »<sup>23</sup>. Cependant, la manière de l'endurer est différente pour les deux communautés. Lorsque pour les païens, la peste constitue un événement peu explicable, épouvantable et terrible, qui force toute la communauté à la vie dans le confinement et à des conduites cruelles envers les malades, souvent chassés de leurs maisons et ainsi abandonnés à la mort dans la solitude ; pour les chrétiens, d'après Denis, elle n'était qu'une épreuve et une occasion de manifester la force de leur foi.

L'image de la mort renforce encore davantage ce contraste. Pour un chrétien, la mort était une expérience qui permettait de réunir ses frères et de témoigner la charité, l'amour, l'empathie. Selon Denis, les chrétiens portaient un secours désintéressé à leurs coreligionnaires, sans pourtant pouvoir les empêcher d'expirer. L'auteur souligne la dimension mystique de leur mort : « ce genre de mort, dont une grande piété et une foi robuste étaient la cause, semble n'être pas inférieur au martyr »<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> J.-M. Le Gall, *Le Mythe de saint Denis : entre Renaissance et Révolution*, Paris, Champ Vallon, 2007, p. 11-12.

<sup>22</sup> Eusèbe, *op. cit.*, p. 351.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 355.

La représentation de la mort des martyrs est ensuite amplifiée par Denis qui décrit une scène très souple et pleine de *pathos* :

Ils tendaient leurs mains pour recevoir les corps des saints et les presser sur leur poitrine, ils leur fermaient les yeux et la bouche, ils les transportaient sur leurs épaules, les ensevelissaient ; s'attachant à eux, s'unissant avec eux, ils les purifiaient dans des bains, ils les ornaient de vêtements et peu après ils devenaient l'objet de soins semblables ; ceux qui restaient, allaient successivement à ceux qui portaient avant eux<sup>25</sup>.

Ce n'est pas par hasard qu'Eusèbe et Denis dont il rapporte les paroles insistent sur ces différences entre les communautés face à la peste qui les afflige. Pour eux, la plus grande vertu est la *caritas* qu'on observe chez les chrétiens, mais qui n'existe pas chez les païens.

### 3.2. La peste de Néocésarée

Pour prouver le lien entre le péché et la punition, Gonon évoque, d'après la *Vie de Saint Grégoire Thaumaturge* de Grégoire de Nysse, un cas d'idolâtrie à Néocésarée (HA, p. 295-297). Saint Grégoire, son évêque, pour combattre les pratiques païennes, avertit le peuple de la ville que la peste allait punir les idolâtres parce qu'ils ont irrité le Ciel. Ses paroles sont suivies de l'apparition prodigieuse d'un fantôme qui semble être la personnification de la peste. Toutes les maisons visitées par l'esprit malin étaient aussitôt frappées de la maladie et, enfin, de la mort.

Dans le texte source, les païens de Néocésarée qui participaient au culte de Zeus, sont accusés de vénération démoniaque. Leurs pratiques, et particulièrement leurs prières, semblent être directement liées à l'apparition du fantôme. Ceci revient dans la version gononienne, mais en comparant les deux textes, on voit une différence notable :

À cette fête affluait presque toute la nation de cette région, qui la célébrait avec la ville. Le théâtre était rempli de tous ceux qui étaient accourus, et la multitude de ceux qui affluaient encore se déversait de toutes parts sur les gradins. Comme tous désiraient être près de l'orchestre pour mieux voir et entendre, le bâtiment était plein de vacarme et les acteurs ne pouvaient jouer, car le tumulte de ceux qui étaient

[...] il arriva que les idolâtres se sentans pressees, pour le grand nombre qui se rencontra en un jeu, ou cerémonie faite en l'honneur des idoles : s'écrierent en ces termes : *Jupiter fac nobis locum*. Jupiter faites nous place, élargissez-nous. S. Gregoire adverty de cecy, leur envoya dire, que bien tost ils seroient eslargis & incontinent se leva une peste si furieuse, qu'il n'y avoit maison en la ville, où les vivans ne pleurassent le

<sup>25</sup> *Ibid.*

à l'étroit non seulement empêchait de profiter de la musique, mais ne laissait même pas les acteurs faire montre de leur art. Alors une clameur commune jaillit de tout le peuple : ils invoquaient le démon en l'honneur de qui ils faisaient la fête et ils lui demandaient de leur donner de l'espace. Comme tous criaient ensemble à qui mieux mieux, la clameur s'élevait très haut et la parole qui faisait cette prière au démon semblait issue de la ville comme d'une seule bouche. Cette prière, pour en rapporter les termes mêmes, était : Zeus, fais-nous de la place<sup>26</sup>.

s morts. On voyoit un grand phantome noir, hideux, & effroyable à voir, marcher par les ruës, les Payens mesme le virent (HA, p. 295-296).

68

Lorsque Grégoire de Nysse raconte aussi des événements autour de la peste pour donner une image développée de la fête païenne des idôlâtres, Gonon se contente de rapporter les événements de façon brève et se concentre plutôt sur les conséquences du péché que sur les circonstances, les coutumes et les détails de la fête en question. Son récit, en comparaison avec celui de Grégoire, est statique, sec et factuel. Pourtant, il porte toujours ce qui semble être la leçon la plus importante : l'apparition du démon n'est pas aléatoire. Évoqué par les païens et leurs prières et rituels blasphématoires ou envoyé par le Ciel comme outil de vengeance, l'esprit personnifie la peste. Encore une fois, cette maladie est une punition globale qui frappe les païens, prétendument coupables de l'avoir invoqué, aussi bien que les chrétiens que l'esprit malin ne manque pas non plus de visiter. Pour Gonon, ce dernier était un « exécuter de la justice de Dieu » qui a poussé les païens à embrasser le christianisme.

\*

Quel jugement peut-on porter sur le récit de peste chez Gonon ? Il faut d'abord observer que parmi les sources de l'auteur, il n'y a aucun traité médical susceptible de lui fournir un cadre scientifique de sa réflexion, car c'est le sens métaphysique de la peste qui est mis en relief. Sans doute, pour cet auteur qui apprécie la *brevitas*, le chapitre consacré à ce problème est assez long. Il est entièrement basé sur les sources chrétiennes : Orose, Eusèbe, Grégoire de Nysse lui ont inspiré la matière qui, comme nous

<sup>26</sup> Grégoire de Nysse, *La Vie de Saint Grégoire Thaumaturge*, trad. P. Maraval, Paris, Les Éditions du CERF, 2014, p. 55.

l'avons vu, est adaptée par Gonon d'une manière qui révèle son approche d'historien plutôt que celle d'un nouvelliste. L'auteur raccourcit leurs récits pour se contenter d'une structure narrative simplifiée. De plus, une telle approche constitue une tentative pour renforcer sa propre autorité. En adaptant les histoires tirées d'auteurs « célèbres » et « dignes de foi » (HA, « Au lecteur », f° 5 r°), Gonon essaie d'éveiller la bienveillance chez le lecteur. Le choix des sources est sujet aux intentions du célestin de Lyon. Les récits d'Orose, d'Eusèbe et de Grégoire de Nysse dépeignent l'image de la dissonance entre les communautés chrétienne et païenne face à une catastrophe telle que la peste. Selon eux, celle-ci constitue une épreuve de foi et une opportunité pour faire valoir la force du caractère chrétien. Quant aux païens, ils sont persuadés qu'elle est un instrument de la vengeance et de la colère divines inspirées par leur idolâtrie. Bref, la peste est une maladie essentiellement spirituelle qui sert à punir les transgressions des hommes contre le premier commandement : *Tu n'auras pas d'autres dieux face à moi*<sup>27</sup>.

## Bibliographie

69

- Bégrand, Patrick, Carrasco, Raphaël, *Signes et châtiments, monstres et merveilles : stratégies discursives dans les « relaciones de milagros » publiées en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2004
- Ciccolini, Laetitia, « Legis ac disciplinae memor : le chrétien face aux persécutions chez Cyprien de Carthage », *Camenuiae* n° 2, juin 2008, p. 1-20
- Cremona, Nicolas, « Pleines de chair et de sang » : poétique d'un « genre à succès », *l'histoire tragique*, thèse de doctorat, Paris, 2009
- Eusèbe, *Histoire Ecclésiastique*, liv. IX-X, éd. Émile Grapin, Paris, A. Picard, 1913
- Eutrope, *Abrégé de l'histoire romaine*, trad. Nicolas Auguste Dubois, Paris, Garnier Frères, 1865
- Ginnaio, Monica, *Sur les antidotes contre la peste. Écrits médicaux sur la peste XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2020
- Gonon, Benoît, *Histoires admirables*, Lyon, Claude de la Rivière, 1653
- Grégoire de Nysse, *La Vie de Saint Grégoire Thaumaturge*, trad. Pierre Maraval, Paris, Les Éditions du CERF, 2014
- Hainsworth, Georges, *Les « Novelas exemplares » de Cervantes en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1933
- La Sainte Bible contenant le Vieil et Nouveau Testament traduite de Latin en Français*, Anvers, Christophe Plantin, 1578
- Le Gall, Jean-Marie, *Le Mythe de saint Denis : entre Renaissance et Révolution*, Paris, Champ Vallon, 2007

<sup>27</sup> Ex 20:3, *La Sainte Bible...*, p. 77.

- López, Felix Garcia, *Comment lire le Pentateuque*, Genève, Labor et Fides, 2005
- Orose, Paul, *Historiae aduersus paganos*, éd. Aeneas Volpes, Venezia, Christophorus de Penis pro [heredibus] Octaviani Scoti, 18 VII, 1499
- Paré, Ambroise, *Traicté de la peste*, Paris, Gabriel Buon, 1580
- Pauphilet, Albert, *Études sur la Queste del Saint Graal*, Paris, Honoré Champion, 1921
- Poli, Sergio, *Storia di storie. Considerazioni sull'evoluzione della storia tragica in Francia dalla fine delle guerre civili alla morte di Luigi XIII*, Genova, Pubblicazioni dell'Istituto di Lingue e letterature straniere moderne, 1985
- Sesboüé, Bernard s.j., « Hors de l'Église pas de salut » : Cet axiome faussement clair (Y. Congar) », *Études*, éd. S. E. R, t. 401/7 juin, 2004, p. 65-75 ; URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2004-7-page-65.htm> ; consulté le 27.07.2021
- Trevisanato, Siro Igino, *The Plagues of Egypt. Archaeology, History, and Science Look at the Bible*, Piscataway-New Jersey, Gorgias Press LLC, 2005
- Trębska, Marta Elżbieta, « Du titre à la poétique historique. Les récits de Benoît Gonon », in *Le Mépris dans la littérature française du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle*, éd. Magdalena Koźluk, Witold Konstany Pietrzak, *Folia Litteraria Romanica*, n° 15, 2020, p. 267-279


## Notice bio-bibliographique

70

Marta Elżbieta Trębska est diplômée de l'Institut d'études romanes et du Département de philologie classique de l'Université de Lodz. Depuis 2018, elle prépare sa thèse de doctorat dans le programme de cotutelle sous la direction du prof. Witold Konstany Pietrzak (Université de Lodz) et de la prof. Nathalie Grande (Université de Nantes). Sa thèse concerne *Les Occurrences remarquables* de Jean-Pierre Camus parues en 1628 et sera la première édition critique de ce texte. Ses intérêts scientifiques portent sur les récits exemplaires des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, la réception de l'Antiquité dans la littérature de l'Ancien Régime et les histoires dévotes de Jean-Pierre Camus.

**Magdalena Koźluk**

Université de Łódź

 <https://orcid.org/0000-0001-7775-3594>  
magdalena.kozluk@uni.lodz.pl

## L'Aromathérapie au temps de la « peste » en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)

### Aromatherapy in Times of Plague in France (XVIth-XVIIth century)

**Abstract:** Historians of medicine often write of *the psychosis* and *the omnipresent fear* that, in the Middle Ages, paralyzed the whole European population, due to the many mysteries that surrounded the plague, its origin, its inexplicable recurrence and its nature. These mysteries led to an abundance of treatises on the plague written in Latin as well as in the vernacular, which appeared in the XVIth and XVIIth centuries in France. Their authors, physicians, barber-surgeons and apothecaries, advanced theories and proposed efficient prophylactic treatments. Our research is principally concerned with the status of the proposed remedies, in particular on the importance of their aromas. We first consider the role assigned to the quality of the air (climate, home), to its alterations and to the best means of improving it (fumigation, incense). We then examine the aromatic composition of the remedies proposed, focusing on their forms and uses.

**Keywords:** Medicine XVIth-XVIIth century, aromatherapy, plague, prophylactic treatments

Le venin pestilentiel descend des astres sur ce bas monde elementaire, produit des vapeurs, et engendre des corruptions és cloaques et cavernes sous terraines, qui sont le levain et le moment des pestes universelles<sup>1</sup>.

« Peste est une maladie furieuse, qui court generalmente sur tous les hommes, ou sur bestes, contagieuse, cruelle et pernicieuse, accompagnée de grands accidents comme fièvre continue, bubons, charbons, pourpre

<sup>1</sup> P.-J. Fabre, *Traicté de la peste selon la doctrine des medecins spagyriques*, Toulouse, Raimond Colomiez, 1629, p. 31.



nausée, vomissements et plusieurs autres »<sup>2</sup>, voici en quels termes Ambroise Paré (1509-1590), célèbre chirurgien et anatomiste français, décrit en 1568 les redoutables maladies que toute l'Europe désigne encore sous l'unique vocable de peste<sup>3</sup> – *omnis morbus Pestis erit*<sup>4</sup>. Les mystères qui recouvraient les origines de la maladie (causes efficiente, instrumentale, adjuvante, occulte), sa récurrence<sup>5</sup> ou encore sa nature (peste simple *vs* peste composée), ont conduit les historiens à parler « d'une psychose »<sup>6</sup> et d'une « peur omniprésente »<sup>7</sup> paralysant l'Europe. Il en résulte pour la période qui nous occupe une abondance de traités de peste<sup>8</sup> composés en latin ou en vernaculaire par autant de médecins, chirurgiens, barbiers et apothicaires désireux de transmettre les théories sur cette maladie « divine ou astrale »<sup>9</sup> et prompts à proposer d'efficaces traitements prophylactiques.

Notre intention n'est pas d'examiner les difficultés épistémologiques liées à la peste (causes, signes, diagnostic), mais de nous pencher sur le statut des médicaments proposés et, en particulier, de réfléchir à l'importance des arômes dans leur composition. Avant cela, il nous faudra traiter l'environnement et nous intéresser, dans un premier temps, à la qualité de l'air (climat, foyer), ses altérations et aux moyens de le corriger (fumigation, encens). C'est dans un second temps que nous analyserons les compositions aromatiques proposées dans les écrits médicaux en nous arrêtant sur leur forme et leurs utilisations.

72

<sup>2</sup> A. Paré, *Traité de la peste, de la petite verolle et rougeolle*, Paris, André Wechel, 1568, p. 1.

<sup>3</sup> Le terme « peste » était largement polysémique. Cette notion « peut en effet être appliquée à des maladies diverses [...] comme la coqueluche, la grippe, le choléra ou la syphilis [...], et de l'aveu même des auteurs, il s'agit d'une maladie dont le mode de propagation reste encore mystérieux, largement méconnu et ce, pour longtemps encore, ce qui empêche les médecins d'en donner une véritable définition », V. Montagne, *Médecine et rhétorique à la Renaissance. Le cas du traité de peste en langue vernaculaire*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 10.

<sup>4</sup> D. Fournier, *L'Antiloimotechnie ou l'Art qui chasse la peste et tous ses accidents*, Paris, la veuve J. Rebuffé, 1669, p. 125.

<sup>5</sup> « Du Moyen Âge à 1539, la peste se manifeste ainsi par des épisodes durant entre un et cinq ans et espacés en moyenne de onze ans ; après 1536, elle apparaît tous les quinze ans [...] Durant cette période, deux poussées de la maladie semblent avoir été particulièrement mortelles : celle de 1564 et celle de 1586, qui, combinées avec les guerres contemporaines, ont eu des répercussions démographiques très visibles. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la peste sévit encore et une épidémie commence, notamment à Paris, en 1606 » ; V. Montagne, *op. cit.*, p. 30.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Voir les textes recensés par V. Montagne, *op. cit.*, p. 31-35.

<sup>9</sup> P.-J., Fabre, *op. cit.*, p. 27.

## 1. « Corriger les intemperies et injurries de l'air »

« Pour ce préserver de la peste, ce n'est pas assez de sçavoir ce qui concerne la Police de la ville en general : mais il faut aussi que chacun en particulier ayt soin de ce qu'il doit faire à l'endroit de sa personne »<sup>10</sup>, une règle simple et exigeante à la fois, car s'il revenait aux édiles de garantir l'hygiène de la cité, il incombait aux seuls individus de prendre soin de leur demeures. Il s'agissait donc d'agir à l'échelle publique comme à l'échelle domestique.

Pour tous et depuis toujours, c'est l'air qui fut le principal agent de salubrité, dans les temps de peste comme dans les périodes épargnées<sup>11</sup>. Les écrits médicaux traitent en effet largement de la question de l'air tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du foyer. « En premier lieu donc », enseigne François de Courcelles, médecin d'Amiens (15.-16.)<sup>12</sup> « il faut aviser que cet élément de l'air, soit conservé en son naturel, et comme il est simple, qu'aussi ne reçoive il en soy si possible est, chose qui s'éloigne de sa pureté »<sup>13</sup>. C'est pourquoi, précise Ambroise Paré, « il faut eslire un bon air et loing des lieux fetides : car le bon air aide beaucoup à la conservation de la santé d'un chacun, et recrée les esprits et toutes les vertus »<sup>14</sup>. En revanche, « l'air obscur et de mauvaise odeur », prévient le médecin, « nuit merveilleusement, par ce qu'il engendre plusieurs maladies, fait perdre l'appetit, rend le corps languide et mal coloré, et estouffe le cœur, et pour le dire en un mot, il abbrege la vie ». Il faut en particulier se méfier des vents et en connaître les propriétés. Certains d'entre eux sont bons (froids et secs) comme « le vent de Bize, qui vient du Septentrion » tandis que

<sup>10</sup> N. A. de La Framboisère, « Le Gouvernement requis en temps de peste pour se garder de sa tyrannie », in N. A. de La Framboisère, *Le Gouvernement necessaire à chacun pour vivre longument en santé*, Paris, Charles Chastellain, 1608, p. 310.

<sup>11</sup> « L'air pestilentieux s'insinue pour ainsi dire tout premier de tous au cœur pour la nécessité de respirer, pourveu que l'homme soit idoine pour recevoir les semences pestilentiennes communiquées à l'air. Certes, par sa subtilité facilement tiré des poulmons coule dedans le cœur, et là tout le premier assaille les esprits vitaux, puis l'humide radicale, enfin / aussi la solide substance [substance du cœur] » ; M. Ch. Lamelin, *Traicté très-utile contenant les moiens pour preserver et guarir de la peste*, Valenciennes, Jean Boucher, 1648, p. 10-11. Voir aussi « On peut prouver par plusieurs autres exemples que la putrefaction de la substance de l'air est la cause commune des maladies contagieuses », « Pierre Jacquelot, *L'Art de vivre longument sous le nom de Médée* ». Édition critique par M. Koźluk, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2021, p. 228.

<sup>12</sup> On a de lui *Francisci Courcellii De uera mittendi sanguinis ratione in haematothrascas*, Francfort, apud haeredes Andreae Wecheli Claudium Marnium et Io. Aubrium, 1593 et F. de Courcelles, *Traité de la peste clair et très utile*, Sedan, au Lys Royal, 1595.

<sup>13</sup> F. de Courcelles, *Traité de la peste clair et très utile...*, p. 63.

<sup>14</sup> A. Paré, *op. cit.*, p. 29.

d'autres (chauds et humides) sont mauvais : « le vent Austral, qui vient du Midy est trèsdangereux, car il debilité le corps et ouvre les conduits, qui fait que le venin penetre plus facilement au cœur ». D'ailleurs, le vent d'Occident est « semblablement insalubre, à cause qu'il tient beaucoup du meridional ».

Si donc l'air fut la cause de tant de malheurs, un remède s'imposait à l'évidence : le corriger et veiller à ce que « nulle mauvaise vapeur n'entre dedans »<sup>15</sup>, c'est-à-dire dans la maison, transformée parfois en véritable forteresse assiégée par les vents. « On fermera les fenestres de la maison du costé ou frappent l'Occident et l'Austral », signale Ambroise Paré, « et on ouvrira au matin celles qui ont esgard vers le Septentrion et Orient [...] »<sup>16</sup>. François de Courcelles ajoute qu'il convient de « faire l'ouverture et fenestres des maisons du costé du Levant, et du Septentrion et d'éviter les autres vens ; pource que ceux qui soufflent de ces quartiers et principalement du Septentrion purifient l'air : les autres au contraire »<sup>17</sup>.

74

Indépendamment des règles précisant l'ouverture et la fermeture des fenêtres, il était, de plus, fort recommandé d'utiliser les feux selon un usage très ancien remontant à Hippocrate. Ce fut le médecin de Cos qui le premier « commanda d'allumer par toutes les rues et places d'Athenes<sup>18</sup> » les feux pour chasser l'air infect et pour le plus grand succès. Pourquoi donc ne pas l'imiter et « embaumer les maisons et les habits »<sup>19</sup> de quelques odeurs salutaires ? Ambroise Paré propose ainsi quelques compositions prometteuses. « On fera du feu par toutes les chambres », exige-t-il, et

on les parfumera de choses aromatiques, comme d'encens, mirrhe, benjoin, ladanum, stirax, roses, feuilles de mirthe, lavande, rosmarin, saulge, basilic, sarriette, serpolet, marjolaine, genest, pommes de pin, petites pièces de boys de pin, de genevre et sa graine, cloux de girofle<sup>20</sup>.

François de Courcelles ajoute à cette liste d'autres « choses odoriférantes »<sup>21</sup> et propose d'enrichir les « fumigations et encensements »<sup>22</sup> avec « des herbes seiches, la sauge, le poulieu, l'hysope, la marjolaine, l'absynthe, calamente, mente, origan, scordion, et autres telles herbes, les

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> F. de Courcelles, *Traité de la peste clair et très utile...*, p. 65.

<sup>18</sup> A. Paré, *op. cit.*, p. 30. Cf. J. Aubert, *Traité contenant les causes, la curation et preservation de la peste*, Lausanne, Jean Le Preux, 1571, p. 43.

<sup>19</sup> P.-J., Fabre, *op. cit.*, p. 76.

<sup>20</sup> A. Paré, *op. cit.*, p. 30.

<sup>21</sup> F. de Courcelles, *Traité de la peste clair et très utile...*, p. 66-67.

<sup>22</sup> P.-J., Fabre, *op. cit.*, p. 77.

racines d'iris d'Enula, de / gelenga »<sup>23</sup>. Pour le médecin, « il sera aussi utile d'arroser la chambre de bon vin, ou de decoction chaude des susdites herbes »<sup>24</sup>. D'ailleurs, précise-t-il, « on pourra semblablement faire des parfums [...] dont l'odeur fortifie le cœur et les sens »<sup>25</sup>.

Toutefois, il convient de noter que tout ne se brûle pas, ni en toutes saisons, celles-ci jouant en effet dans ce système de purification aromatique un rôle crucial. Nicolas Abraham de la Framboisière, (1560-1636)<sup>26</sup>, médecin français nous fournit ici quelques précisions : « on doit en temps de peste souhaiter de vivre en un air froid et sec », écrit-il, « bien qu'il soit besoin quelquesfois d'eschauffer, et quelquesfois d'humecter l'air des chambres, ayant esgard à la complexion, à l'âge, à la religion, à la saison, et autres cironstances, lesquelles je laisse à la discretion et prudence des Médecins présens »<sup>27</sup>. La Framboisière fait une nette différence entre les périodes chaudes et froides de l'année qui favorisent les qualités froides ou chaudes des herbes et plantes. « En temps chaud », enseigne le médecin, « il est bon de raffraichir la chambre avec vinaigre et eau rose, et d'y asperger des feuilles de vigne, rameaux de chesne et de saux, roses, violes, fleurs de nenuphar, et autres semblables cueilles apres Soleil levé, et en lieu non infecté : Et d'y tenir des fruicts de bonne odeur, comme pommes, poires, coings, citrons, oranges »<sup>28</sup>. En revanche, continue La Framboisière, « en temps froid, il faut faire bon feu en la chambre, et la parfumer avec encens, vernix, benoin, grains de laurier et genevre, oyselets de cypres : et y semer du rosmarin, du thym, de la marjolaine, sauge, absynthe, menthe, rüe, moyennant qu'on puisse sans s'offenser, souffrir

<sup>23</sup> F. de Courcelles, *Traité de la peste clair et très utile...*, p. 67. Cf. A. Piemontois, *Empirie et secretz du S. Alexis Piemontois*, Lyon, Thibault Payan, 1558, p. 132.

<sup>24</sup> F. de Courcelles, *Traité de la peste clair et très utile...*, p. 67.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 67. Cf. A. Paré, *op. cit.*, p. 30.

<sup>26</sup> S. Bamforth, « Médecine et philosophie dans l'œuvre de Nicolas Abraham de La Framboisière », in *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, éd. J. Dupèbe, F. Giaccone, E. Naya, A.-P. Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2008, p. 177. Sur la vie et l'œuvre de ce médecin, voir : J. Céard, « La Diététique dans la médecine de la Renaissance », in *Pratiques et Discours alimentaires à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours de mars 1979, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, éd. J.-Cl. Margolin, R. Sauzet, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 21-36 ; S. Bamforth, « Paracelsisme et médecine chimique à la cour de Louis XIII », in *Paracelsus une seine Internationale Rezeption in der Frühen Neuzeit*, éd. H. Schott, I. Zinguer, Leiden, Brill, 1998, p. 223-237 ; S. Bamforth, « La Carrière de Nicolas Abraham de la Framboisière, conseiller et médecin du roi (1560-1630) », in *Écoles et Universités à Reims, IX<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Reims, Presses de l'Université de Reims, 2010, p. 65-79 ; J. Soll, "Healing the Body Politic: French Royal Doctors, History, and the Birth of a Nation 1560-1634", *Renaissance Quarterly*, 55, 4, 2002, p. 1259-1281.

<sup>27</sup> N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 310.

<sup>28</sup> *Ibid.*

leur odeur »<sup>29</sup>. En été comme en hiver, il faut également respecter un horaire précis pour tous ces rituels sanitaires. « Il est donc utile », note Nicolas de Nancel (1539-1610), médecin et humaniste français, « d'avoir feu de bois sec et odoriférant, en esté au matin et au soir. En temps froid toute la journée »<sup>30</sup>. Force est de constater qu'un logis privé d'« un rechauffoir du feu » semblait diminuer les chances de survie de ses habitants. Abondamment parfumée<sup>31</sup>, réchauffée ou rafraîchie, toujours sagement aérée, la demeure était donc le premier rempart face à l'ennemi pestilentieux.

## 2. Le vertige olfactif

En lisant tous ces conseils, nous sommes frappés par leur caractère olfactif. Les facultés des herbes fraîches et les propriétés médicinales des plantes aromatiques, des épices, écorces, résines et gommés provenaient, certes, de leur nature première, mais elles gagnaient en vertus au contact du feu. « Sera donc expédient », conseille Nicolas de Nancel, que « chacun en sa maison face ordinairement bon feu de bois sec, non pourri ni puant et que de matin, et principalement en temps pluvieux, moitte et humide, face parfum de bois, herbes, gommés, sucs odoriférants selon la faculté et puissance de chacun [...] : le feu avec parfum resiste grandement à la pestilance »<sup>32</sup>. Toutefois, il est important de rappeler qu'il existait dans l'ancienne pharmacopée une section appelée « Odolements ou Senteurs »<sup>33</sup> qui, comme l'enseigne Jean Jacques Wecker, (1528-1586), médecin et philosophe suisse, embrassait « tous les médicaments qui sans aide du feu peuvent altérer le cerveau et corriger les mauvaises qualités de l'air »<sup>34</sup>. Ceux-ci furent particulièrement destinés à « corriger les intemperies et infections de l'air, fortifier les cerveau, arrester des defluxions et réjouir le cœur et les / esprits »<sup>35</sup>.

76

<sup>29</sup> *Ibid.* Cf. M. Koźluk, « Les Ordonnances de Nicolas Abraham de La Framboisière », *Santé et médecine à la cour de France (XVI<sup>e</sup> –XVII<sup>e</sup> siècle)*, éd. S. Perez, J. Vons, Collection Medic@, Bibliothèque interuniversitaire de santé, Paris, 2018, p. 41-51.

<sup>30</sup> N. de Nancel, *Discours très ample de la peste, divisé en trois livres*, Paris, Denys du Val, 1581, p. 31.

<sup>31</sup> Ambroise Paré transmet dans son traité une proposition curieuse : « nourrir un Bouc en la maison où on habite ». On le tenait à l'époque pour « un singulier remede contre la contagion du mauvais air, pour que la vapeur du Bouc ayant emply le lieu où il habite, empesche que l'aire pestiféré n'y trouve place » ; A. Paré, *op. cit.*, p. 30.

<sup>32</sup> N. de Nancel, *op. cit.*, p. 124.

<sup>33</sup> J. J. Wecker, *Le Grand Dispensaire ou Thresor général et particulier des preservatifs*, Genève, Etienne Manonet, 1609, p. 1224.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> J. C. de Rebecques, *L'Apoticaire françois charitable qui donne une parfaite connaissance de la matière médicale [...]*, Lyon, Jean Certe, 1683, p. 459-460.

## 2.1. « Chasser le venin hors et prohiber qu'il n'entre dedans »

Les compositions aromatiques dans la pharmacopée galénique surprennent par leur forme (liquide *vs* solide) et par leurs utilisations. Leur « grande vertu aromatique et vaporeuse pleine d'esprits subtils »<sup>36</sup> importait le plus : c'est elle qui garantissait au corps « de merveilleux effects [...] stimulans la vertu expulsive à chasser le venin hors et prohiber qu'il n'entre dedans »<sup>37</sup>. Commençons ainsi par les médicaments liquides utilisés comme « preservatifs » pendant la toilette quotidienne. Pierre-Jean Fabre (1588-1658), médecin français, décrit ce cérémonial en ces termes :

Après que le corps est lavé par le moyen des lotions qui se doivent faire, avec une éponge l'on se peut oindre le corps de quelque huile ou essence odoriférante et suave, comme huile d'aspic, de sauge, romarin, sarriette, thym, canelle, girofle, mastic, encens, terementine, Karabé blanc, ou bien de l'essence du bois de genévre rectifiée et purifiée de son emphyreume, qui est un tres-excellent remede pour s'oindre le corps, ou pour le moins le visage, et les mains une fois par jour, pour vaincre et surmonter le venin pestilent qui est parmy l'air, par le moyen de ses substances subtiles et enthérees, qui attaquent et repoussent le venin pestilentiel<sup>38</sup>.

À côté des huiles, les médecins recommandaient également l'usage des eaux parfumées comme l'« eauë de rose et le vinaigre rosat destinés à « ceux qui auront plus grands moyens »<sup>39</sup>. Ces compositions pouvaient être enrichies de « camphre, musque, cloux de gyroffles ou autres pour s'en laver, sans essuyer, la face, la barbe, les yeux »<sup>40</sup>. Nicolas de Nancel recommandait d'utiliser ces eaux le plus souvent possible et les « attirer par le nez, en frotter le creux des oreilles, ou y inserer un coton bien embibé et exprimé de la mesme liqueur »<sup>41</sup>. Notons également que ces ordonnances sont fournies avec force détails quant au dosage et à la préparation. Le cas de l'« oignement morificatif pour la peste » proposé par Alexis le Piemontois<sup>42</sup> en est un très bon exemple :

Pren[s] quatre onces d'eau de savoniers, et la mets boüillir tant qu'elle soit devenue comme oignement, puis pren[s] du bois de saulx ou des favas, et les mets brûler :

<sup>36</sup> A. Paré, *op. cit.*, p. 46.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> P.-J., Fabre, *op. cit.*, p. 77-78.

<sup>39</sup> N. de Nancel, *op. cit.*, p. 126.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 127.

<sup>42</sup> Pseudonyme de Girolamo Ruscelli, (1518-1566), auteur d'une collection de remèdes, de parfums, de lotions cosmétiques *etc.*, recueil qui connut un vif succès en Europe. Voir W. Eamon, *Science and the Secrets of Nature, Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

éteins après les charbons en vin aigre, et les mets secher à l'ombre, de sorte qu'on les puisse étamper et tamiser. Item pren[s] chaux vive à discretion, et la melle avec ladite eau de savon : puis prens icelle poudre tant qu'il y en ait à suffissance, et demi once de sain de porc non salé : mesle tout ensemble, puis pren[s] des cantarides demi drachme, pulverise et mesle ensemble, faisant un oignement un peu dur, en y adjoustant un peu de miel, afin qu'il ne soit trop dur : laisse le ainsi en un vaisseau bien serré, et s'il y vient quelque huile dessus, tu l'ôteras tout bellement<sup>43</sup>.

Les médicaments sous forme solide comme les savonnets servant « pour réjouir le cœur et les esprits par leur agreable odeur et pour oindre diverses parties du corps où il y a des altez, tumeurs et pustules »<sup>44</sup> ou les poudres aromatiques<sup>45</sup>, substances médicales finement broyées ou pilées, jouissaient de la même popularité. Les médecins prescrivaient également l'usage de « tablettes odorantes » appelées trochiques<sup>46</sup> : celles-ci contenaient diverses essences dont on se servait « pour faire des parfums, les jettant sur les charbons ardents »<sup>47</sup>. Jean de Renou (1568-1620), « conseiller et medecin du Roy à Paris » conseille en revanche l'utilisation des trochiques par voie buccale. Il précise que celles à base de gentiane, d'iris de Florence, de cannelle et de coriandre « sont de très-bons preservatifs contre la peste, car en tenant dans la bouche une portion d'iceux, ils laissent un goust assez agreable, et une odeur fort convenable pour corriger et chasser la maligne intemperie de l'air, à celle fin qu'elle ne se glisse pas insensiblement dans les esprits »<sup>48</sup>.

78

## 2.2. Précieux objets de survie

Ainsi aspergé d'eaux parfumées et d'huiles aromatiques, les joues gonflées de pastilles désinfectantes, l'homme pouvait en temps de peste tenter une sortie en ville sans prendre trop de risques. Notre courageux chevalier pouvait encore s'équiper d'une « barrière odorante protectrice »<sup>49</sup> supplé-

<sup>43</sup> A. Piemontois, *op. cit.*, p. 144. Cf. P.-J., Fabre, *op. cit.*, p. 148-149.

<sup>44</sup> J. C. de Rebecques, *op. cit.*, p. 465.

<sup>45</sup> Pour les poudres aromatiques ; *ibid*, p. 466-467 ; pour les poudres chaudes et froides F. de Courcelles, *Traité de la peste clair et très utile...*, p. 54.

<sup>46</sup> Dans l'ancienne pharmacopée une préparation médicamenteuse en forme de tablette, sorte de dragée ou de pastille.

<sup>47</sup> J. C. de Rebecques, *op. cit.*, p. 463. Par exemple : « Prenez de benzoin, et de storax calamite de chacun deux drachmes ; de mastich, bois de genevre, bien odorant et de pelure de pommes sechées, de chacun une drachme : de racines d'Angelique et ambre jaune de chacune demy drachme : faites-en des tablettes de toutes ces choses pulverisées avec de la gomme tragantant dissoute en eau rose » ; *ibid*.

<sup>48</sup> J. de Renou, *Les Oeuvres Pharmaceutiques*, Lyon, Antoine Chard, 1626, p. 657. Cf. B. Bauderon, *Paraphrase sur la pharmacopée*, Rouen, Martin de la Motte, 1627, p. 355.

<sup>49</sup> R. Muchembled, *Une Histoire du diable (XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 312.

mentaire, d'« une petite esponge et la porter avec soy [pour] la sentir souvent »<sup>50</sup> ou décorer « la region du cœur d'un sachet fait de roses rouges, violettes de Mars, feuilles de myrthe, escorce de citron, santal citrin, macis, cloux de girofle, cannelle, saffran et thériaque : le tout concassé, incorporé, et arrousé de vinaigre bon et fort, et eaüe rose en esté, en hiver de bon vin ou malavoise »<sup>51</sup>. L'important fut de

tenir en la main quelques choses aromatiques, astringentes et pleines de vapeurs, lesquelles ayent propriété de chasser cest air pestiferé et empescher qu'il ne trouve place en aucune partie de nostre corps, aussi qu'elles ayent vertu de roberer le cerveau et autres membres principaux<sup>52</sup>.

L'un de ces objets parfumants issus du lointain héritage de la thérapeutique par inhalation, et le plus représentatif pour la période est, sans aucun doute, la pomme de senteurs, appelée également *olfactorium*, *poma olerosa*, pommander, pomandre, cœurs de senteurs, pommes d'ambre, pomme odoriférante ou encore ballotte<sup>53</sup>. Facilement reconnaissable sur nombre de tableaux<sup>54</sup>, la pomme était constituée d'une petite cage sphérique s'ouvrant à l'équateur ou par ses méridiens formant quartiers dans lesquels on pouvait mettre toute sorte d'arômes. « On garde aussi quelquefois dans les Boutiques des Apoticairez », décrit Jacob Constant de Rebecques (1645-1732), médecin de Montpellier,

certaines masses odorantes faites en forme de pommes, qu'on appelle tantôt pommes de musc, et tantôt pommes d'ambre, selon que l'un ou l'autre des ces

<sup>50</sup> N. de Nancel, *op. cit.*, p. 126. Cf. J. C. de Rebecques, *op. cit.*, p. 460 et A. Paré, *op. cit.*, p. 43-44 : « car il n'y a rien qui contienne plus de vertuz et espritz des choses aromatiques et odorantes que fait l'esponge et par tant on en doit plustost user que d'autre matiere, soit pour flairer au nez, ou pour appliquer sur le cœur, pour faire epithemes, et fomentations ».

<sup>51</sup> A. Paré, *op. cit.*, p. 46.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

<sup>53</sup> Un objet précieux non seulement pour l'histoire de la médecine, mais aussi pour l'histoire de l'art, présent dans nombreux cabinets de curiosité et divers inventaires princiers ou royaux du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. Travaux d'orfèvrerie raffinés souvent ornés des pierres précieuses, les pommes pouvaient adopter différentes formes (visages, tête de morts, partie d'un chapelet, crapauds, escargots, crucifix, ours). Voir J. Pierre, « Les pommes de senteurs ou pommes d'ambre : Renate Smollich, *Der Bisamapfel in Kunst und Widdenschaft* [compte-rendu], *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, 1985, n° 265, p. 188-190 ; F. Quiviger, « Fleurs éparpillées dans deux tableaux du Cinquecento vénitien. Essai d'iconographie olfactive », in *Flore au paradis : emblématique et vie religieuse aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, présentation de P. Choné et B. Gaulard, Glasgow, University of Glasgow, 2004, vol. 9, p. 160-162.

<sup>54</sup> Le Portrait de Jan Gerritz van Egmond van de Dijenborgh par Jacob Conrelisz Van Oot-sanen (1472, 1533) ; le Portrait du Doge de Leonardo Loredan avec un chapelet de pommanders par Giovanni Bellini (1501), le Portrait d'une femme portant un pomander par Bartholomäus Bruyn Le Vieux (1538).



medicamens y entre ; dont on se sert pour des odoramens pour réjoüir et fortifier le cerveau, le cœur et les esprits ; on même aussi quelquefois un peu de la / masse avec des huiles distillez pour en faire des liniments au-dedans des narrines et aux tempes<sup>55</sup>.

Cette pomme « odoriferante, ou ronde, ou plate », particulièrement « bonne en temps de peste »<sup>56</sup> pouvait être portée « pendue au col, ou en la main » dans le but de « la flairer souvent »<sup>57</sup>. Les possibilités de compositions olfactives étaient infinies mais dépendaient surtout du statut social de la clientèle. Les moins aisés fabriquaient eux-mêmes<sup>58</sup> leurs pommes dans une modeste palette aromatique tandis que les riches pouvaient se permettre de commander leurs bouquets de fragrances auprès d'un apothicaire créatif et payer le supplément de musc, d'ambre, de corail blanc ou rouge et même de perles broyées. Nicolas de Nancel remarque que « telles drogues se vendent plus cher, que l'or »<sup>59</sup>. L'envie de posséder un parfum individuel, fort et original surpassait souvent les prescriptions médicales au grand regret de Nancel qui explique :

Je me suis quelquefois esbahi d'aucuns qui en une pomme de senteur mettront II ou III drachmes d'ambre gris, et autant de muscq et civette : laquelle pomme seule vaudrait plus de dix ou douze escus. Joint que telle abondance de si forts et penetrants simples est dommageable et nuisible [...]. Comme s'il n'y avoit rien de bon, que ce qui est cher. Ainsi souvent se voyent bonnes compositions, mais si mal dosées, que la vertu s'en pert, et l'effet ne respond à l'attente. Mais chacun abonde en son sens<sup>60</sup>.

\*

<sup>55</sup> J. C. de Rebecques, *op. cit.*, p. 463-464.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 464.

<sup>57</sup> N. de Nancel, *op. cit.*, p. 199-200.

<sup>58</sup> « Prend laudanum demi once, storax calamita une once, diambre diamusci de chacun demi drachme, camphre deux grains, clous de girofle quinze grains, noix muscade, macis, de chacun demy huitième, roses damasquines un scrupule, canelle demie drachme, spica nardi quinte grains, musc, civette, de chacun huit grains, violettes fines demie drachme, lignum aloés quatre grains, calami aromatici la grosseur d'une feve, ambre quatre grains, myrre la grosseur d'une feve. Puis étampe premierement le laudanum avec un pilon chaud, après étampe bien le storax calamita, et toutes les autres choses chacune à part-soy : puis mesle tout ensemble, et étampe tousjours avec un étampon, ou pilon chaud, y adjoutant à chacune fois storax liquida, et eau rose, tant que toutes choses soyent bien incorporées : puis en fay des pommes » ; A. Piemontois, *op. cit.*, p. 143. Cf. D. Fournier, *op. cit.*, p. 41-42 ; J. C. de Rebecques, *op. cit.*, p. 464.

<sup>59</sup> N. de Nancel, *op. cit.*, p. 200.

<sup>60</sup> *Ibid.*

« Fuir tost, loing, et tard venir »<sup>61</sup>, voici le dicton qui apparaît dans nombre d'écrits médicaux des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Bien qu'il offre le remède le plus efficace contre la peste, tout le monde ne pouvait hélas, se permettre d'abandonner sa demeure et son pays. Afin d'« extriper ce venin pestilentiel, et l'aneantir du tout, et par ce moyen couper chemin à toute sa suite, et ruiner entierement son equipage »<sup>62</sup>, il fallait prendre soin de son entourage et privilégier la bonne odeur et « autres senteurs telles, que chacun appetite davantage et trouve plus souèves »<sup>63</sup>. Les ordonnances analysées témoignent de l'importance des arômes dans la désinfection, jugés le moyen le plus accessible de préserver les qualités premières de l'air. Proposées par la pharmacopée galénique dans les buts tant prophylactique que curatif, ces compositions font preuve d'une richesse olfactive adaptée tant aux pauvres qu'aux riches. Cultivées dans d'humbles jardins aménagés derrière les logis ou gardées jalousement dans les boutiques d'apothicaires pour envoûter chaque demeure d'une exquise fumée, les plantes et herbes aromatiques sont ainsi devenues aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles les héroïnes de la pharmacie domestique et ne laissent pas de nous surprendre par leur variété et par le prestige dont elles ont été investies.

## Bibliographie

### Sources primaires

André, Pierre, *Traité de la peste et de la cure d'icelle. Avec la préparation de l'Antimoine, et les vertus et les proprietés d'iceluy, servans grandement à la curation de ladicte peste*, Lyon, Benoist Rigaud, 1581

Aubert, Jacques, *Traité contenant les causes, la curation et preservation de la peste*, Lausanne, Jean Le Preux, 1571

Bauderon, Brice, *Paraphrase sur la pharmacopée*, Rouen, Martin de la Motte, 1627

Courcelles, François (de), *Francisci Courcellii De uera mittendi sanguinis ratione in haematothrascas*, Francfort, apud haeredes Andreae Wecheli Claudium Marnium et Io. Aubrium, 1593

Courcelles, François (de), *Traité de la peste clair et très utile*, Sedan, au Lys Royal, 1595

Fabre, Pierre-Jean, *Traicté de la peste selon la doctrine des medecins spagyriques*, Toulouse, Raymond Colomiez, 1629

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>62</sup> P.-J. Fabre, *op. cit.*, p. 149.

<sup>63</sup> N. de Nancel, *op. cit.*, p. 125. Pour « catalogue et denombrement des plantes qui par propriété naturelle et vertu spécifique resistent aux venins pestiletils », voir P.-J. Fabre, *op. cit.*, p. 104-110.

- Fourrier, Denis, *L'Antiloimotechnie ou l'Art qui chasse la peste et tous ses accidents*, Paris, la veuve J. Rebuffé, 1669
- La Framboisière, Abraham, Nicolas (de), « Le Gouvernement requis en temps de peste pour se garder de sa tyrannie », in N. A. de La Framboisière, *Le Gouvernement necessaire à chacun pour vivre longument en santé*, Paris, Charles Chastellain, 1608, p. 294-316
- Lamelin, Michel Charles, *Traicté très-utile contenant les moiens pour preserver et guarir de la peste*, Valenciennes, Jean Boucher, 1648
- Nancel, Nicolas (de), *Discours très ample de la peste, divisé en trois livres*, Paris, Denys du Val, 1581
- Paré, Ambroise, *Traité de la peste, de la petite verolle et rougeolle*, Paris, André Wechel, 1568
- Piémontois, Alexis, *Empirie et secretz du S. Alexis Piémontois*, Lyon, Thibauld Payan, 1558
- Rebecques, Jacob, Constant (de), *L'Apoticaire françois charitable qui donne une parfaite connaissance de la matière médicale [...]*, Lyon, Jean Certe, 1683
- Renou, Jean (de), *Les Oeuvres Pharmaceutiques*, Lyon, Antoine Chard, 1626
- Wecker, Jean Jacques, *Le Grand Dispensaire ou Thresor général et particulier des preservatifs*, Genève, Etienne Manonet, 1609

## Sources secondaires

82

- Bamforth, Stephen, « La Carrière de Nicolas Abraham de la Framboisière, conseiller et médecin du roi (1560-1630) », in *Écoles et Universités à Reims, IX<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Reims, Presses de l'Université de Reims, 2010, p. 65-79
- Bamforth, Stephen, « Médecine et philosophie dans l'œuvre de Nicolas Abraham de La Framboisière », in *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, éd. Jean Dupêbe, Franco Giacone, Emmanuel Naya, Anne-Pascale Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2008, p. 177.
- Bamforth, Stephen, « Paracelsisme et médecine chimique à la cour de Louis XIII », in *Paracelsus eine seine Internationale Rezeption in der Frühen Neuzeit*, éd. Heinz Schott, Ilana Zinguer, Leiden, Brill, 1998, p. 223-237
- Céard, Jean, « La Diététique dans la médecine de la Renaissance », in *Pratiques et Discours alimentaires à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours de mars 1979, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, éd. Jean-Claude Margolin, Robert Sauzet, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 21-36
- Eamon, William, *Science and the Secrets of Nature, Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994
- Koźluk, Magdalena « Pierre Jacquelot, *L'Art de vivre longuement sous le nom de Médée* ». Édition critique par Magdalena Koźluk, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2021
- Koźluk, Magdalena, « *Les Ordonnances* de Nicolas Abraham de La Framboisière », *Santé et médecine à la cour de France (XVI<sup>e</sup> -XVII<sup>e</sup> siècle)*, éd. Stanis Perez, Jacqueline Vons, Collection Medic@, Bibliothèque interuniversitaire de santé, Paris, 2018, p. 41-51
- Montagne, Véronique, *Médecine et rhétorique à la Renaissance. La cas du traité de peste en langue vernaculaire*, Paris, Classiques Garnier, 2017
- Muchembled, Robert, *Une histoire du diable (XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2002
- Pierre, Julien, « Les pommes de senteurs ou pommes d'ambre : Renate Smollich, Der Bisamapfel in Kunst und Widdenschaft [compte-rendu], *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, 1985, n° 265, p. 188-190

Quiviger, François, « Fleurs éparpillées dans deux tableaux du Cinquecento vénitien. Essai d'iconographie olfactive », in *Flore au paradis : emblématique et vie religieuse aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, présentation de Paulette Choné et Bénédicte Gaulard, Glasgow, University of Glasgow, 2004, vol. 9, p. 153-168

Soll, Jacob, "Healing the Body Politic: French Royal Doctors, History, and the Birth of a Nation 1560-1634", *Renaissance Quarterly*, 55, 4, 2002, p. 1259-1281

## Notice bio-bibliographique

Formée à la fois aux lettres classiques et aux littératures françaises et italiennes, Magdalena Koźluk, maîtresse de conférences HDR à l'Université de Łódź (Pologne), s'intéresse aux usages de la rhétorique classique et à certains types de discours – notamment le discours médical – à la Renaissance, ainsi qu'à l'humanisme comme mode de transmission et de représentation de l'Antiquité. Outre une cinquantaine d'articles, elle a publié *L'Esculape et son art à la Renaissance. Le discours préfaciel dans les ouvrages français de médecine (1528-1628)*, (Classiques Garnier, 2012) et *L'Art de vivre longuement sous le nom de Médée* de Pierre Jaquetot (Classiques Garnier, 2021). Dans ses travaux, elle aborde la problématique du discours médical sous l'angle de l'histoire de la rhétorique, de la pensée et de l'écriture médicales comme sous celui de l'art emblématique. Elle travaille également sur la bibliographie matérielle et historique appliquée aux ouvrages médicaux du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle.



**Par la force des sentiments**

**Con la forza dei sentimenti**

**Por la fuerza de los sentimientos**



**Witold Konstanty Pietrzak**

Université de Łódź

 <https://orcid.org/0000-0003-0712-9184>

witold.pietrzak@uni.lodz.pl

## La jalousie dans *Les Diversitez* de Jean-Pierre Camus

### Jealousy in Jean-Pierre Camus's *Les Diversitez*

**Abstract:** Literary career of Jean-Pierre Camus started with his admiration for Montaigne's *Essais* which became the pattern of his first work, *Les Diversitez*. The tome IX of this rich collection of various forms concerns passions of the soul and scholars are unanimous in considering it as the foundation of his religious teaching, both by word and by writing. Contrary to medical and moral thought in force at the threshold of modernity, the bishop of Belley believes passions are neutral, neither good nor bad, and acquire their meaning by the use man makes of them. This is in particular the case of jealousy which the writer understands as an effect of love. Yet in his treaty of passions the author describes on just several pages only the jealousy of God and for more details he refers the reader to two other places of *Les Diversitez* where, he says, he has already raised the issue of this feeling. In fact, a chapter of the tome II and a letter of the tome VIII deal with the problem of human jealousy. This paper first shows different discursive forms that Camus uses to analyze jealousy. Then it focuses on the author's definition of jealousy, 'desire for exclusive possession of the loved object', and on its effects – often tragical, always painful – in the daily life of spouses. Finally, it appears that the author's taste for dichotomous presentation of passions leads him to childish images of jealous God and implicitly to an unacceptable hypothesis of jealousy of the creature in front of a supposedly unfaithful God.

87

**Keywords:** Passions of the soul, jealousy, Jean-Pierre Camus, *Les Diversitez*

Selon la lexicographie moderne, la jalousie se définit de diverses façons parmi lesquelles elle peut signifier tantôt « désir de possession exclusive de l'autre », tantôt, dans la relation amoureuse, « irritation et chagrin éprouvés par crainte ou certitude de l'infidélité de l'être aimé »<sup>1</sup>. Ces deux acceptions renvoient à l'idée qu'on s'en faisait aux époques anciennes, à une différence

<sup>1</sup> TLFi, entrée jalousie.



près : la jalousie était alors considérée comme une passion de l'âme, c'est-à-dire, en termes modernes, comme une maladie psychique<sup>2</sup>. Cette acception est caractéristique de la médecine ancienne, à partir de Galien, et de la philosophie stoïque, toutes deux étant fort en vigueur aux temps modernes. Elles supposent qu'en tant qu'états pathologiques les passions, dont le nombre varie d'un penseur à l'autre, sont susceptibles de subir un traitement professionnel. Mais il existe aussi une autre école qui présume que les passions sont neutres de par leur nature et n'acquièrent leur sens qu'en acte, c'est-à-dire par la pratique qu'on en fait<sup>3</sup> : c'est le point de vue d'Aristote, repris par Thomas d'Aquin et adopté plus tard par Jean-Pierre Camus. Tout en prétendant être le premier à soulever ce problème en langue vernaculaire<sup>4</sup>, celui-ci y consacre le tome IX de ses *Diversitez*. Il y distingue onze passions de l'âme<sup>5</sup> dont la première, la plus importante, amour, génère la jalousie. C'est cet affect précisément tel qu'il l'envisage que je me propose de considérer dans le présent article. Après quelques remarques sur les formes que prend la réflexion camusienne, je vais examiner ce qu'est la jalousie chez lui et l'influence qu'elle exerce sur notre vécu. Comment vit-on la jalousie ? Peut-on y survivre ? Mais Camus est un homme d'Église : est-ce qu'en raison de son statut social la jalousie se trouve investie d'un message particulier ?

## 1. Questions de forme

Œuvre maîtresse de la première période de la création de Camus, profondément inspirée par les *Essais* de Montaigne<sup>6</sup>, *Les Diversitez* ne cessent de frapper le lecteur moderne par leur richesse thématique aussi bien que

<sup>2</sup> J.-P. Camus, [*Les*] *Diversitez*, T. IX, Liv. XXXI, Paris, Claude Chappelet, 1614 ; J.-P. Camus, *Traité des passions de l'ame*, éd. crit. M. Vernet et É. Vignon, Paris, Classiques Garnier, 2014, Introduction, p. 10-14. Toutes les références ultérieures à cette édition dans le corps du texte : *Traité* suivi du numéro de page.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 17-20.

<sup>4</sup> *Ibid.*, « Au Lecteur », p. 59 : « Je n'ay rencontré aucun Autheur de ceux qui escriuent és langues vulgaires, qui aye manié ce sujet ». Dans un sens Camus a raison : en tant que traité autonome faisant l'objet d'une publication à part et rédigé en langue vernaculaire son œuvre est pionnière. Mais les médecins au seuil de la modernité ont souvent incorporé la problématique des passions de l'âme dans leurs régimes de santé (*regimina sanitatis*), genre connu depuis l'Antiquité et devenu presque canonique avec le manuel de l'école de Salerne du XII<sup>e</sup> siècle ; voir la mise au point récente, P. Jacquolot, *L'Art de vivre longuement sous le nom de Médée*, éd. crit. M. Koźluk, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 15-61.

<sup>5</sup> Amour, haine, désir, abomination, joie, tristesse, espoir, désespoir, hardiesse, crainte et colère ; J.-P. Camus, *Traité des passions de l'ame...*, Introduction, p. 19.

<sup>6</sup> Sylvie Robic-de Baecque (*Le Salut par l'excès. Jean-Pierre Camus (1584-1652), la poétique d'un évêque romancier*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 31-36) remarque pourtant, et

par la variété de leurs formes littéraires. Analysant en détail ces dernières, Jean Descrains distingue les traités, les dialogues, les chapitres, les lettres et les poésies<sup>7</sup>. Le problème de la jalousie apparaît bien évidemment dans le *Traitté des passions de l'ame*. Il fait alors l'objet exclusif d'un chapitre constituant lui-même un argument particulier dans un raisonnement plus vaste. En l'occurrence, la jalousie est présentée comme un des effets de l'amour<sup>8</sup>. Le titre du chapitre s'intègre en fonction de sujet à la toute première proposition du texte, qui au reste s'articule aux chapitres précédents en en assurant la cohérence de l'argumentation<sup>9</sup>. Cependant, la lecture de ce chapitre, qui s'appuie presque uniquement sur l'intertexte biblique et qui compte moins de six pages de l'édition originale, se serait avérée décevante en matière de la jalousie, si l'auteur n'y avait pas inséré l'information suivante : « Or ce subject m'estant ja deux fois tombé entre mains, & en ayant discouru plainement, le renuoy me semblera plus propre que de courre la risque de retomber en quelque reditte importune »<sup>10</sup>.

Les éditeurs du *Traitté* signalent en note infrapaginale l'un des deux lieux auxquels Camus fait allusion, à savoir le chapitre VIII au livre IX du tome II des *Diversitez*, intitulé « De la Jalousie »<sup>11</sup>. Il s'agit cette fois d'un texte bien plus substantiel, comptant dix-huit pages ; aussi la conception en est-elle tout à fait différente de celle du chapitre du *Traitté*. En effet, le Camus des premiers tomes des *Diversitez* rédige ses chapitres comme autant d'es-

---

avec justesse, que Camus, d'abord admiratif devant Montaigne, finit par prendre ses distances vis à vis de l'écriture de soi, projet narcissique qui flatte l'amour propre et éloigne de l'amour de Dieu ; c'est pourquoi, dans *Les Diversitez*, il va développer ce qui à ses yeux fait défaut aux *Essais*, c'est-à-dire le souci du lecteur et la dimension morale. Jean Descrains (*Jean-Pierre Camus (1584-1652) et ses Diversitez (1609-1618), ou la culture d'un évêque humaniste*, Lille, Atelier National de Reproduction des thèses, Université Lille III, 1985, T. I, p. 472-486) a déjà souligné, mais moins fort, la réserve de Camus devant l'écriture de soi caractéristique de Montaigne ; toutefois, il a aussi relevé l'apparent désordre du discours montaignien, sa brièveté et la présence, dans les *Essais*, de thèmes licencieux – autant de traits discursifs qui, selon l'évêque, ne conviennent pas à un homme d'Église. Cf. M. Bombart, « La parole et le livre. Camus orateur et auteur selon le "Jugement des *Essais* de Michel de Montaigne" et la *Conférence académique* », *Dix-septième siècle*, n° 251, 2011/2, p. 279-285, ici p. 280-283.

<sup>7</sup> J. Descrains, *Jean-Pierre Camus (1584-1652)...*, p. 119-122.

<sup>8</sup> Après l'union, la transformation et l'extase, et avant la langueur.

<sup>9</sup> « Est encores vn autre effect d'Amour » ; J.-P. Camus, *Traitté des passions de l'ame...*, p. 188.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Les Diversitez de messire Jean Pierre Camus, Evesque et Seigneur de Belley*, Paris, Claude Chappellet, 1609, T. II, Liv. IX, chap. VIII, « De la Jalousie », f° 374 r° – 383 r°. Toutes les références ultérieures à cette édition dans le corps du texte : Il suivi du numéro de feuillet.

les considérations initiales terminées, l'évêque écrit : « Jettons nous donc dans les exemples » (II, 376 v<sup>o</sup>). Il est certes difficile de trancher si le goût de l'exemple lui vient de Montaigne ou de Sénèque<sup>12</sup>, mais une chose est sûre : c'est que le nombre d'hypotextes monte ici jusqu'à une vingtaine. Selon toute apparence, Camus trouve dans le sujet, c'est-à-dire les effets malheureux de la jalousie, « espouvantablement barbares », une opportunité pour mettre à profit ses connaissances d'humaniste et alléguer en notes à la marge les sources qu'il estime comme preuves des vérités qu'il défend. Il réécrit des historiens, comme Plutarque, Pline ou Tacite ; des poètes tragiques, Euripide et Sénèque, mais aussi Ovide, Érasme et Poggio Bracciolini dont une des *Facéties* (n<sup>o</sup> CCXXV – un jaloux se châtre pour s'assurer que son épouse, si jamais elle enfante, est coupable d'infidélité) lui offre un exemple suspect : « Ce conte assez vain, comme sont plusieurs de cet auteur, ne meritoit pas autrement de tenir rang entre les choses serieuses, n'estoit qu'on peust remarquer par là d'étranges effets de Jalousie aux esprits foibles et bas » (II, 378 v<sup>o</sup>). Camus reconnaît que l'historiette n'est pas très réelle, mais en même temps ne s'empêche pas de la rappeler en raison de la singularité des effets de la jalousie ; voilà donc une justification suspecte elle aussi, qui pêche par un défaut de logique. Les exemples qu'il rapporte ont presque toujours la forme de paraphrases<sup>13</sup> et concernent tantôt les coutumes de diverses nations<sup>14</sup>, tantôt les événements singuliers advenus à des personnages historiques ou littéraires célèbres. Dans ce dernier cas, le lecteur est en présence de brefs récits qui ne doivent pas seulement s'ériger en preuves de la thèse retenue<sup>15</sup> ; ils constituent aussi des miroirs dans lesquels nous pouvons nous voir et, en

<sup>12</sup> Parmi les sources d'emprunts de Camus, Jean Descrains (« Les *Diversités* de Jean-Pierre Camus », in J. Descrains, *Essais sur Jean-Pierre Camus*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 28) souligne la présence « écrasante » de Sénèque, grâce essentiellement aux *Lettres à Lucilius*. Voir aussi J. Descrains, *Jean-Pierre Camus (1584-1652)...*, p. 351-355. Sénèque aurait appris à Camus que « l'enseignement moral était bien plus efficace par les exemples concrets que par la démonstration et les préceptes abstraits » ; J.-P. Camus, *L'Amphithéâtre sanglant* [1630], éd. S. Ferrari, Paris, Honoré Champion, 2001, Introduction, p. 42 ; plus efficace, car fondé sur le plaisir : « ...La nature de l'Exemple est telle, que tousjours la force qu'elle a de persuader est accompagnée de delectation, davantage pour faire concevoir quelque chose à un homme par preceptes, il faut une longue suite de temps et de paroles, par Exemples rien de plus bref et energique » ; J.-P. Camus, *Les Diversitez*, T. I, Paris, Claude Chappelet, 1609, Liv. I, chap. IX, « De l'exemple », f<sup>o</sup> 63 v<sup>o</sup>.

<sup>13</sup> Excepté les tout derniers exemples qui sont des citations de sentences ou de vers pathétiques.

<sup>14</sup> On apprend ainsi que les Italiens, les Turcs, les Perses et les Thraces étaient particulièrement jaloux ; J.-P. Camus, *Les Diversitez*, T. II..., f<sup>o</sup> 376 v<sup>o</sup> – 377 r<sup>o</sup>.

<sup>15</sup> L'évêque écrit : « nous y verrons l'image de la cause, comme nous jugeons de l'ouvrier par l'ouvrage » ; *Les Diversitez*, T. II..., f<sup>o</sup> 376 v<sup>o</sup>.

nous voyant, nous connaître nous-mêmes<sup>16</sup>. Car leurs protagonistes, individualisés grâce à leur identité et à leur destin particulier, sont des figures avec lesquelles nous pouvons aisément nous identifier. Camus voit dans la matière narrative du récit spéculaire un moyen de faire comprendre ses idées ; un moyen particulièrement efficace, parce que l'exemple exploite les ressources de la fiction littéraire – tenue certes pour vraie, mais combien suggestive !

Il est encore un autre lieu dans *Les Diversitez*, passé sous silence par les éditeurs du *Traité*, qui soulève lui aussi le problème de la jalousie : c'est la lettre XXI au livre XXVIII du tome VIII, intitulée « D'un jaloux »<sup>17</sup>. Le texte s'étend ici sur trente-deux pages et représente ainsi la méditation camusienne la plus longue sur cet affect. Elle revêt en même temps la forme la plus libre ; adressée à un destinataire de fiction, la lettre constitue une étude de cas détaillée qui se souvient probablement de la casuistique scolastique. Genre à la mode depuis les épîtres familières de la Renaissance, elles-mêmes inspirées de Cicéron, les lettres « présentent bien des avantages sur les chapitres : elles proposent des solutions à des cas concrets et s'adressent à des destinataires inconnus dans lesquels le lecteur, qui a, lui aussi, ses problèmes, peut se retrouver »<sup>18</sup>. La réflexion de Camus s'y développe de façon plus spontanée que dans les formes précédemment envisagées, elle est plus intime, plus nuancée, passant d'un point de vue à un autre, parfois contraire, illustré chacun non plus d'une paraphrase, mais d'une citation précise et ponctuelle, presque toujours en latin. Aussi l'auteur abandonne-t-il ici l'exemple narratif au profit de la sentence<sup>19</sup>

<sup>16</sup> « ...Tout ainsi que nous voyons nos yeux dans les prunelles de ceux d'autrui, ainsi en la manière de vivre des autres nous nous devons représenter la nostre » ; J.-P. Camus, *Les Diversitez*, t. I..., f<sup>o</sup> 64 r<sup>o</sup>.

<sup>17</sup> *Les Diversitez de messire Jean Pierre Camus, Evesque et Seigneur de Belley*, Paris, Claude Chapellet, 1613, T. VIII, Liv. XXVIII, Lettre XXI, « D'un jaloux », p. 80-111. Toutes les références ultérieures à cette édition dans le corps du texte : VIII suivi du numéro de page.

<sup>18</sup> J. Descrains, « Les *Diversités* de Jean-Pierre Camus »..., p. 24. Pour une analyse plus détaillée de la lettre chez Camus voir J. Descrains, *Jean-Pierre Camus (1584-1652)*..., p. 199-212.

<sup>19</sup> Par exemple : « Durum nam leuius fit patientia, / Quicquid corrigere est nefas » ; J.-P. Camus, *Les Diversitez*, T. VIII..., p. 82 ; « Dure loi : mais la patience rend moins pénible tout ce que les dieux défendent de corriger » ; Horace, *Odes et Épodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1967, Ode I, 24, p. 36, v. 19-20 ; « Nam nihil inuitae tristis custodia prodest, / Quam peccare pudet Cynthia tuta sat est » ; J.-P. Camus, *Les Diversitez*, T. VIII..., p. 106 ; « La surveillance que l'on inflige à une femme lui est odieuse et ne sert à rien : celle que la pudeur retient, Cynthia, est suffisamment à l'abri de toute faute » ; Properce, *Les Élégies*, texte établi et traduit par D. Paganelli, Paris, Les Belles Lettres, 1961, Liv. II, 6, p. 44, v. 39-40 ; « Nos in uitium credula turba sumus » ; J.-P. Camus, *Les Diversitez*, T. VIII..., p. 107 ; « tous, tant que nous sommes, nous sommes portés à croire le pire » ; Ovide, *Les Fastes*, T. 2 (Liv. IV-VI), texte établi, traduit et commenté par R. Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1993, IV, p. 13, v. 312.

et de l'amplification lyrique<sup>20</sup>. Les références bibliographiques à la marge s'y font très rares, malgré quoi le lecteur peut déceler les ressources de l'écrivain, parmi lesquelles Juvénal, Horace, Catulle ou Properce, mais aussi le *Cantique des cantiques*. Au lieu de constituer des entités argumentatives suffisantes, comme les exemples narratifs du chapitre « De la jalousie », les citations utilisées dans la lettre se greffent sur le corps du texte pour en souligner les accents didactiques et poétiques. Côté enseignement, Camus ne cache pas son intention particulière : « quelqu'un atteint de cette playe passant les yeux par icy, s'en pourra servir pour y faire un emplâtre à son mal » (VIII, 111). Le jaloux, réel ou potentiel, pourra lire la lettre et se nourrir soit des analyses auctoriales, soit des sentences morales qu'elles ont intégrées. Côté poésie, l'auteur rapporte des citations dont le seul intérêt réside dans leur fonction ornementale, purement esthétique, parmi lesquelles un passage émouvant de quarante-huit vers italiens, pris à *l'Orlando furioso*, Chant XXXI, de l'Arioste, qui est une variation lyrique sur le thème de la souffrance causée par la jalousie dans un cœur amoureux. Ces huitains de l'« excellent Poète Italien » auraient inspiré à l'évêque la conception de sa lettre : c'est en s'appuyant sur eux, écrit-il, qu'il « bastissoi[t] tout ce caprice » (VIII, 108), ce dernier mot étant un terme générique

<sup>20</sup> Par exemple : « factum est in partibus illis / Quas sinus abscondit », J.-P. Camus, *Les Diversitez*, T. VIII..., p. 81 ; « elles ont aussi leur destin, ces parties que dissimulent les plis des vêtements » ; Juvénal, *Satires*, texte établi et traduit par P. de Labriolle et F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1967, Satire IX, p. 116, v. 32-33 ; « Vidi ego quod fuerat primo medicabile vulnus / Dilatum longae damna tulisse morae » ; J.-P. Camus, *Les Diversitez*, T. VIII..., p. 96 ; « J'ai vu des plaies d'abord faciles à guérir et qu'on différerait de soigner faire payer cette longue négligence » ; Ovide, *Les Remèdes à l'amour. Les produits de beauté pour le visage de la femme*, texte établi et traduit par H. Bornecque, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 13, v. 101-102 ; « Saepe etiam Juno maxima coelicolum, / Conjugis in culpa fragrauit quottidiana » ; J.-P. Camus, *Les Diversitez*, T. VIII..., p. 84 ; « Souvent Junon elle-même, la plus grande des habitantes du ciel, a dissimulé la colère qui l'enflammait contre son coupable époux » ; Catulle, *Poésies*, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1958, 68, p. 80, v. 138-139. Ce dernier exemple est très intéressant, parce qu'il montre moins un Camus féru de Catulle qu'un Camus pilleur de Montaigne. En effet, les derniers mots de la citation camusienne, 'fragrauit quottidiana', sont différents de ceux que relève l'édition des Belles Lettres, 'flagrantem condidit iram', variantes comprises. La forme utilisée par Camus apparaît en revanche dans les *Essais* (Montaigne, *Œuvres complètes*, textes établis par A. Thibaudet et M. Rat, Introduction et notes par M. Rat, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, Liv. III, chap. V, « Sur des vers de Virgile », p. 842). Simple coïncidence ? Non, car Montaigne y parle de la jalousie en termes qui rappellent de très près l'argumentation de Camus. La récupération de Montaigne par Camus a déjà fait l'objet de plusieurs études solides qui s'appuient essentiellement sur l'aveu explicite de l'évêque, la fameuse lettre à Achante (*Les Diversitez*, T. VIII..., Lettre CVII, p. 409-460). Mais il y a aussi un Camus dissimulé qui réécrit Montaigne sans le dire, et c'est là un problème qui mérite d'être élucidé dans une étude à part.

qui exprime avec justesse la pensée camusienne en mouvement, étrangère à la rigueur logique, philosophique ou rhétorique. En effet, l'auteur s'y fait voir comme un dilettante, amateur de la littérature, et fier ignorant de la matière dont il traite. Il affirme avec insouciance : « pour moy je confesse, n'y cognoistre rien, et me felicite de cette ignorance ». Si quelqu'un lui demande un remède contre la jalousie, il va le prier de « consulter les mariez comme experts » ; et d'ajouter : « Je ne fus ny ne seray jamais moins jaloux » (VIII, 111). Attitude parfaitement conséquente à la définition de la passion, parce que celle-ci, on l'a vu plus haut, n'est ni bonne ni mauvaise, sa neutralité dispense donc Camus de discourir sur la thérapeutique<sup>21</sup>. Somme toute, la méthode d'investigation et le dispositif intertextuel font de la lettre une forme originale qui n'a plus rien de cet esprit de système qui organisait le chapitre du tome II. Il écrit : « J'allois traçant cette bouttée et saillie d'esprit par forme d'essay ». C'est dire que la jalousie, placée dans un espace extérieur à son expérience individuelle, représente à ses yeux un objet intellectuel susceptible d'être envisagé dans un « essay » ou « caprice » dont l'un des avantages majeurs est de lui apporter du plaisir : « j'ay fait ce que je voulois d'avoir deslassé mon esprit par cet entretien avec une esgarée » (VIII, 111)<sup>22</sup>.

## 2. Définitions de la jalousie

Pour définir la jalousie, Camus part de son étymologie grecque. Le terme ζηλοτυπία dont dériverait le mot français, écrit-il, se compose de deux étymons : ζήλος, « zele, emulation », et τύπος, « beauté », extension vraisemblable de *type*, *modèle*, *parangon* étant l'incarnation d'un certain idéal. Cette étymologie lui permet de resserrer le lien entre la jalousie et l'amour – « ceste affection naist de l'amoureuse pointe que la beauté engendre » (II, 374 v<sup>o</sup>) – et d'écarter les autres collocations : « ceux qui disent quelqu'un Jaloux de l'honneur, des biens et vertu d'autruy, ils parlent improprement » (*ibid.*), car il serait plus juste alors de parler de l'envie<sup>23</sup>. La jalousie, précise-t-il, est un effet de l'amour.

<sup>21</sup> Pour les médecins en revanche, qui abordent le problème des passions de l'âme les remèdes sont, après les causes et les symptômes, la dernière partie obligatoire de leurs traités. Voir par exemple P. Jacquelot, *op. cit.*, Liv. VII, chap. I-VI, p. 375-413.

<sup>22</sup> Cf. l'analyse d'une autre lettre où l'évêque de Belley fait preuve d'une verve similaire : M.-D. Legrand, « Paysage et dévotion : "Des lettres affectées", dans les *Diversitez* (VIII, 108, 1613) de Jean-Pierre Camus », *Dix-septième siècle*, n° 251, 2011/2, p. 287-293.

<sup>23</sup> Cette distinction rappelle Aristote, *Rhétorique*, 1388a, 29 – 1388b, 30.

Mais de quel genre d'amour s'agit-il ? Se référant à Thomas d'Aquin<sup>24</sup>, Camus distingue entre « amour d'amitié » et « amour de concupiscence », et la jalousie dont il entend parler en premier lieu découle de ce dernier. Il y observe alors un paradoxe manifeste, car l'amour par définition est l'amour de l'autre, « Philantropie », alors que la jalousie trahit l'amour propre, « Philautie ». D'où cette affirmation : « c'est une presumption qu'on a d'estre juste et seul digne possesseur de la chose aymée, sans qu'elle se puisse communiquer à autruy » (II, 375 r<sup>o</sup>). En tant qu'effet du désir charnel la jalousie peut, selon l'évêque, être comparée à l'instinct chez les animaux qui luttent entre eux pour s'accoupler à la femelle ; mais la supériorité des bêtes consiste dans le fait que, le rut passé, leur « jalousie » passe aussi, alors que chez les hommes c'est un état permanent.

À partir de cette définition logique, exempte de toute évaluation, qui rattache la jalousie au désir de possession exclusive de l'objet aimé, Camus va procéder à une description plus détaillée, riche cette fois en termes axiologiques, en se posant deux questions : qu'est-ce que la jalousie ? et quels en sont les effets ? Le *Traitté* apporte une poignée de réponses à la première de ces interrogations :

94

peste de l'Amour, sa ruine, sa mortelle ennemie, vne haine furieuse, et aueugle plustost qu'une bien-veillance, vne rage frenetique prouenant plustost de l'imperfection de celui qui en est atteint, que de bien qu'il veuille à l'object aymé. Que c'est une fieure soupconneuse, vn soucy cuisant, vn ombrage troublefeste, vn caprice bizarre, à qui tout sert d'aliment, nulle excuse de remede, vne deffiance coupe-gorge d'amitié [...] s'il prouient de l'Amour, c'en est l'excrement, & le chile, & comme les champignons, vne pourriture plustost qu'une production naturelle (*Traitté*, 188).

Variation rhétorique sur le thème de la jalousie, ce fragment puise son énergie persuasive dans les figures : la métaphore, la comparaison et l'antithèse ; dans le registre univoquement dépréciatif et le rythme rapide des propositions qui scandent les différentes facettes de l'affect. Les jugements de valeur y trouvent aussi une assiette scientifique avec les termes tels que « rage frenetique », « fieure », « l'excrement, & le chile », empruntés au vocabulaire médical, qui font de la jalousie un véritable état pathologique.

En analysant de plus près l'affect en question, l'auteur note aussi l'étrange proximité entre deux choses que l'on aurait tendance à considérer comme des contraires : « C'est grand cas que les deux bouts plus esloignez ayent toutefois des confins si proches et contigus, du bien au mal, de l'amour à la hayne » (II, 382 r<sup>o</sup>).

<sup>24</sup> Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, trad. F. Lechat, 3<sup>e</sup> éd., T. V, Paris, Louis Vivès, 1874, quest. XXVI, art. IV, p. 10-12.

« Aveugle et forcené élanement de l'âme », la jalousie est proche de la colère, puisque toutes les deux s'expriment par la fureur. Celle-ci pourtant est nettement moins dangereuse, car elle est brève, consiste dans un excès momentané qui, une fois passé, permet à l'individu de reprendre le contrôle de lui-même, alors que l'autre s'empare de l'être tout entier, le « précipite à des desseins desesperés » (II, 376 r<sup>o</sup> et v<sup>o</sup>) et le tient sous sa dépendance durant un laps de temps indéterminé. Parmi les symptômes les plus apparents de la jalousie Camus range le dysfonctionnement de la raison laquelle joue un rôle décisif dans sa pensée. L'homme privé de sa faculté rationnelle est incapable de comprendre et de juger le réel de façon lucide : « passez les limites de la raison, ce n'est qu'un vague infiny, il n'y a plus de bornes, il n'y a plus que d'extravagantes et desesperées conceptions » (II, 379 r<sup>o</sup>). La jalousie cause dans son âme d'énormes dégâts, éveille en elle démons et fantômes : « elle enfante de merveilleux prodiges ès esprits plus solides et forts, excitant de terribles brouilleries ès cerveaux mieux timbrez et plus sages » (II, 380 r<sup>o</sup> – v<sup>o</sup>). De plus, le soupçon attise chez le jaloux une curiosité morbide qui lui fait rechercher ce qu'il craint de découvrir<sup>25</sup> ; et puisqu'il interprète à tort les choses qu'il voit en croyant au mal sans réserve, le voici près de perpétrer des actes que, revenu à la raison, il ne manquera pas de regretter.

### 3. L'expérience de la jalousie

Les définitions qu'on vient de voir cernent la jalousie d'un point de vue théorique. Reste le point de vue « pratique », si l'on peut utiliser ce mot, c'est-à-dire l'expérience que l'individu fait de la jalousie. De la cause on passe ainsi à l'effet. Dans « D'un jaloux », l'auteur signale que la souffrance est le résultat le plus sensible de la jalousie : « Quand une fois ce mal s'empare d'un cerveau : c'est grande pitié, comment il le bourrelle, et tyrannise, cruelle fièvre à qui plus de choses servent d'entretien, moins de remede, tout cela fait entrer en caprice, et l'ombre mesmes » (VIII, 84). Et, dans le chapitre « De la jalousie », il en précise plusieurs autres :

c'est en l'amour charnel, ou de concupiscence, que se font les tintamarres et bourrasques de la cruelle Jalousie : c'est de là que naissent tant de tempestes ès esprits :

<sup>25</sup> « ...Je trouve très-ineptes ces recherches si exactes, que font aucuns de la probité ou mauvaistié de leurs femmes : la curiosité est pestilente partout, principalement icy ; car pourquoy chercher ce que vous ne voudriez pas trouver ? sotté humeur qui cherche à s'enfermer de son propre glaive » ; J.-P. Camus, *Les Diversitez*, T. VIII..., p. 108.



[...] mille espineuses circonspections l'environnement, riottes, mespris, castilles, soupçons, desplaisirs, desdains, caprices, bizarreries, sont les entretiens et saupicquets de cet amour volage, feu de paille ondoyant et divers, victime de l'inconstance (II, 376 r<sup>o</sup>).

Sans le dire expressément, Camus invite le lecteur à observer la vie de couple. On n'y trouvera, dit-il, que cris, querelles et disputes, bref, la désagrégation de l'union conjugale. Les conjoints pourront-ils survivre à cet enfer sur terre ? Pour l'instant rien n'oblige à en douter, mais les exemples qui suivent vont vite combattre cette impression initiale. Héros du Livre 7 des *Métamorphoses* d'Ovide, Céphale et Procris<sup>26</sup>, donnent lieu à une réflexion sur cette passion chez les femmes. Jalouse de son mari, Procris se cache dans les buissons pour l'épier ; mais elle fait remuer les branches et « Cephale croyant que ce fust quelque beste sauvage, la tua d'une fleche ». Effet d'un hasard tragique chez le poète latin, ce dénouement, acquiert, aux yeux de l'évêque, une valeur morale et devient une « punition inopinée de sa Jalouse curiosité » (II, 377 v<sup>o</sup>). Exemple similaire : « Plutarque tire de Parthenius [...] une histoire assez conforme à celle-là »<sup>27</sup> (*ibid.*). Cette fois, la femme jalouse, Leucone, épiant son mari, se fait déchirer par les chiens de chasse de celui-ci. Incapable de se consoler après cette perte, Cyanippus fait construire un bûcher funéraire pour son épouse où il brûle ses chiens et où il se précipite lui-même. Les récits subséquents mettent sur scène femmes et hommes jaloux qui, par soupçon ou par vengeance – Camus ne manque pas de rappeler l'histoire de Médée abandonnée par Jason (II, 382 r<sup>o</sup> – v<sup>o</sup>)<sup>28</sup> –, commettent des actes tragiques. Et c'est là, le premier message de l'évêque : l'extrême jalousie empêche l'individu de vivre une vie saine et vertueuse et le conduit à faire mourir ceux qu'il aime.

96

<sup>26</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, T. 2 (Liv. VI-X), texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 51-58, v. 661-865.

<sup>27</sup> *Les Œuvres morales et meslees de Plutarque*, trad. Jacques Amyot, Paris, Michel de Vascosan, 1572, « Collation abbregee d'aucunes histoires Romaines avec autres semblables Grecques », f<sup>o</sup> 489 r<sup>o</sup>. Camus a visiblement oublié que ce recueil d'abrégés d'histoires était un apocryphe attribué à Plutarque. En effet, l'introduction au chapitre contient cette note sur un ancien manuscrit : « En la marge d'un vieil livre escrit à la main, ces paroles Grecques se treuvent : Ce livre ne fut jamais de Plutarque autheur excellent et sçavant, mais de quelque escrivain vulgaire, et ignorant de l'art de Poësie et de Grammaire » ; f<sup>o</sup> 486 r<sup>o</sup>. Mais selon toute évidence l'évêque, qui connaît les prénoms des deux protagonistes, Cyanippus et Leucone, ne s'est pas contenté de lire l'anecdote en question dans *Les Œuvres morales et meslees*, où seul celui du jeune homme est signalé. Il a dû consulter aussi le *Περὶ Ἐρωτικῶν Παθημάτων* de Parthénios de Nicée, publié en français au XVI<sup>e</sup> siècle (*Les Affections d'Amour de Parthenius Ancien, Auteur Grec, jointes Les Narrations d'Amour de Plutarque*, trad. Jehan Fournier, Lyon, Mace Bonhomme, 1555 ; notre anecdote se trouve au chap. X, « De Leucone », p. 40-42), où apparaissent les deux prénoms.

<sup>28</sup> Camus rapporte cette histoire d'après la tragédie de Sénèque.

C'est pourtant la lettre « D'un jaloux » qui plonge le lecteur au cœur du vécu. La forme, nous l'avons vu, privilégie l'analyse d'un cas particulier, potentiellement proche du lecteur. Le destinataire de la lettre en question vient de célébrer les épousailles de sa sœur avec « un homme sage, riche, et de qualité fort avancée, quoique d'âge un peu disproportionné à sa jeunesse » (VIII, 80). Hélas, plusieurs mois après le mariage, le vieillard devient « si cruellement jaloux, qu'il en perd le sens, et si barbare vers elle, qu'il ne se peut imaginer aucun traitement si rude, que celui où elle est réduite » (*ibid.*). C'est avec étonnement que Camus note aussitôt un double paradoxe dans la nature humaine. D'un côté, il semblerait qu'un individu de la condition du héros, sage et expérimenté, devrait être à l'abri d'un affect aussi futile : « C'est merveille comme un homme si prudent, et avisé, et d'âge si meur, que la folie y est et interdite et ridicule, se soit peu laisser emporter à ceste inepte frenaisie, et sottie passion » (VIII, 80-81). De l'autre côté, on pourrait à la limite justifier la jalousie causée par une femme légère et infidèle ; or, l'épouse du vieillard est un modèle de vertu et jouit d'une réputation impeccable.

Après quelques réflexions sur la nature de la jalousie – elle est pire que la mort ! – Camus en vient à plaider la cause de la femme. La jalousie issue de la haine, dont on a vu tout à l'heure combien elle est proche de l'amour, cause à une femme vertueuse une douleur qui blesse le sens de l'équité :

97

ce qui creve davantage le cœur à une femme, est quand la haine luy vient de son mary, de qui seul elle peut, et doit esperer de l'amour, et le mauvais traitement d'où elle attendoit toute félicité, contentement et aise : il faut advouer que c'est là une playe merveilleusement douloureuse à une honneste femme, qui choisiroit plustost la mort que de forligner de son honneur (VIII, 84-85).

Car le mari n'est-il pas celui dont elle devrait attendre tout bien ? Quand le jaloux cherche un remède aux prétendues infidélités de son épouse, enfermer celle-ci à la maison n'est pas une bonne solution :

c'est de vray un acte desplaisant, mais qui retombe plus au blâme du geollier, que de la prisonniere, barbare et felon courage, et plustost bassesse de cœur à luy, de persecuter ainsi fierement l'innocence, et fouler aux pieds les tendres et flouettes douceurs d'un lien, qui ne devrait respirer que la dilection, et la mutuelle bienveillance (VIII, 86).

Mais se tromperait celui qui verrait en Camus un partisan du progrès social. Non, l'évêque change maintenant de point de vue et développe l'hypothèse selon laquelle la femme aurait provoqué la jalousie du mari par sa manière d'être en société. Peut-être qu'il a découvert en elle un « grand desir de paroistre aux yeux d'autruy, plus qu'aux siens » ? Elle a peut-être manifesté « un furieux appetit de trotter, et courir en diverses

visites » ? ou revêtu des habits indignes d'« une matrone exemplaire » ? Ou, qui pis est, elle a pratiqué le « jargon des yeux » pour goûter au « contentement d'être muguetée et courtisée par des mignons » ? Ces conjectures pourraient déjà faire du souci à une « teste bien saine » ; mais le vieillard, héros de la lettre, devrait s'en inquiéter bien plus. Il suffit qu'il pense à « sa laideur naturelle causée par les ans, confrontée avec la beauté de sa compagne » ; à ses maladies opposées à « la santé de sa partie », à sa faiblesse, enfin (VIII, 87). Là, quand le lecteur s'attend à une défense absolue du pauvre vieillard, Camus prépare un autre revirement. Ce dernier, écrit-il, connaissant tous ces inconvénients, aurait dû éviter d'imposer à la jeune fille « un si disconvenable joug, et si mesadvenant à son aage » (VIII, 87-88). Suit une longue digression sur les dangers du monde. Les jeunes femmes, y lit-on, sont particulièrement sujettes aux tentations de la chair. Les unes, de complexion plus fragile, ont un cœur embrasé de mille passions qu'elles voudraient voir assouvies. Les autres, douées d'une vertu ferme, se font assiéger par des soupirants – « des diables, en forme d'hommes (car comment peut-on mieux appeler ces tentateurs de la pudicité des femmes mariées ?) » (VIII, 100) – qui prodiguent à leur adresse d'infinis compliments et, à force d'entendre les aveux sans cesse réitérés de leur fiévreuse affection, elles finissent par céder à l'amour. C'est dans des cas pareils, poursuit l'auteur en réinterprétant le thème qu'il a déjà abordé, que le mari intervient avec prudence : il enferme son épouse à la maison. Force est alors de dire qu'« il l'a retirée de la mer du monde où elle perissoit tous les jours, pour la mettre à un port de salut, et à sauveté » (*ibid.*). Cette apparente violence relève au reste des prérogatives maritales sanctionnées par la loi de l'Ancien Régime : « c'est user, non abuser de la puissance, que les loix luy donnent sur elle, il luy doit adherer, non pour l'adorer, ou la traiter en servante, mais pour la chérir, l'ayder et la conduire » (VIII, 96-97). Si Camus reprend à son compte les clichés de l'époque concernant la supériorité de l'homme sur la femme, c'est pour pousser sa réflexion encore plus loin et, paradoxalement, problématiser l'idée de la jalousie : « si un homme comme sage pilote, retire et destourne sa femme de si dangereux escueils, de si perilleuses Syrtes, il sera tenu pour jaloux ? *absit* » (VIII, 101). Cependant, ce n'est pas son dernier mot sur la question. Car, selon un autre point de vue, le fruit défendu est celui qu'on savoure le plus. Le vieillard qui confine son épouse entre quatre murs commet une grave erreur, vu que « principalement les femmes ne sont jamais tentées que par la deffence, tesmoin nostre premiere mere » (VIII, 105).

Comme on peut le voir, la réflexion de Camus sur l'expérience de la jalousie constitue un exemple de la casuistique, et ceci dans deux sens : d'un côté, c'est l'étude d'un cas, relation conjugale du vieillard et de sa

jeune épouse ; de l'autre, c'est une étude de cas, permettant d'envisager cette relation depuis plusieurs perspectives possibles. L'évêque y adopte tantôt le point de vue de l'homme, tantôt celui de la femme, ou encore celui d'un observateur des coutumes de son temps. Il résulte de cette démarche nuancée un patchwork d'anthropologie et de philosophie morale. Certes, l'évêque ne tranche pas la question, mais, on l'a vu, tel n'est pas son dessein. Toutefois, il termine son essai par une note dont l'accent personnel est hors de doute : « Tout ce que je plains en cecy, est que quand ceste zizanie se mesle dans un amour conjugal, elle gaste tout, et laisse tousjours après la guerison de la playe, une cicatrice puante, et aisée à se r'ouvrir » (VIII, 108).

#### 4. Discours évangélique sur la jalousie

L'intention majeure des *Diversitez* est d'ordre religieux, l'évêque voulant par ses écrits faire revenir le lecteur mondain à l'amour de Dieu. Ainsi, par exemple, le Livre VIII du tome II porte tout entier sur la nature de Dieu ; le tome V, composé d'un seul livre, le XVII, concerne les « Beattitudes Evangeliques » ; et l'on pourrait sans doute démontrer que presque l'ensemble des *Diversitez*, quel que soit le thème d'un chapitre donné, est conçu de manière à édifier le lecteur<sup>29</sup>. Or, la jalousie telle qu'on l'a envisagée jusqu'à maintenant est étudiée par Camus dans un contexte profane qui en dénonce la mauvaise application. Alors, il n'est pas étonnant que l'évêque se penche aussi sur le bon usage de cette passion qu'il développe aussi, amplement, dans ses *Homélies spirituelles sur le Cantique des Cantiques* (1620)<sup>30</sup>. Il le signale déjà dans la lettre, quand il affirme : « Dieu mesmes pour l'extreme et excessif amour qu'il nous porte, s'appelle jaloux en sa

<sup>29</sup> Presque, car la lettre « D'un jaloux », étudiée plus haut, est plus un divertissement intellectuel qu'un discours évangélique ; et il semble bien probable qu'elle ne soit pas un cas isolé. Mais en général, les critiques soulignent cet aspect de l'œuvre camusienne. La Charité, amour de Dieu, est le principe de création chez Camus ; J. Descrains, *Jean-Pierre Camus (1584-1652)...*, t. I, p. 133-140 ; et le même critique précise plusieurs années plus tard (« Quelques aspects de Jean-Pierre Camus écrivain », in J. Descrains, *Essais sur Jean-Pierre Camus...*, p. 16) : « polygraphie, homélies, romans, nouvelles, ne sont que des moyens diversifiés au service d'une même cause : la rénovation catholique proposée par le concile de Trente ». Sur l'écriture étant un prolongement de la prédication voir S. Robic-de Baecque, *op. cit.*, p. 21-30.

<sup>30</sup> M. Bertaud, « Des écrits de spiritualité aux romans : le Dieu jaloux selon Jean-Pierre Camus (1584-1652) », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 60, n° 2, 1980, p. 181-196, ici p. 183-188.

loy » (VIII, 101). Mais ce n'est ici qu'une idée isolée, fondue dans un cadre intellectuel différent. Pour trouver un développement plus large sur la jalousie de Dieu, qui sera une illustration du premier commandement, il faut se reporter au chapitre respectif du *Traitté*. Celui-ci se construit autour d'une antithèse entre la mauvaise et la bonne jalousie. Il commence, on l'a vu, par une série de brèves définitions négatives de cette passion de l'âme. Cette série va servir par contraste à introduire la définition positive, la jalousie de Dieu.

Bien sûr, Camus est conscient du fait que cette expression ne doit être prise qu'au sens métaphorique, car le mot « semble sonner quelque sorte d'agitation, d'esmotion, de fieure & de trouble, choses qui ne peuvent tomber en Dieu » (*Traitté*, 189). Puis, armé du *topos* vétérotestamentaire, il déclare : « ce bon Dieu ne desdaigne point de se dire espoux de nos ames, aussi se porte-il vers elles d'vne affection ialousement maritale » (*ibid.*). Affaiblissant ses protestations initiales, l'évêque fait de Dieu une entité mimétique qui « imite en son progrez les mesmes conduittes, & strata-gemes d'vn mary qui est en cervelle de sa femme » (*ibid.*). C'est ainsi que le Seigneur écoute ses rapporteurs qui Le renseignent sur les inclinations de l'âme surveillée, se cache pour contrôler ses attitudes, fait semblant de s'absenter pour revenir aussitôt et la surprendre en flagrant péché, se déguise pour confirmer ou infirmer ses soupçons sur elle ; pour gérer sur sa condition morale, Il lui envoie des délégués : les pasteurs qui vont la corriger et conduire ; les docteurs qui vont lui apprendre les volontés divines ; les confesseurs qui vont la purger des immondices spirituelles. *Last but not least*, on ne peut que s'imaginer la terrible vengeance de Dieu quand Il imite la conduite de l'époux trompé, et partager la surprise que l'ensemble de cette démonstration inspire à Jean Descrains<sup>31</sup> : « le mary s'il surprend l'adultere avec sa femme, il tue sans remission, & luy pardonnent les loix à cause de l'indignité de l'outrage qui luy est fait, et de la iuste douleur qui le transporte » (*ibid.*, 191).

Reprenant les idées de François de Sales, Camus insiste sur la bonté de la jalousie de Dieu : « tandis que les créatures sont en proie à une "jalousie de convoitise", le Créateur éprouve une "jalousie de souveraine amitié", qui ne concerne pas le bien que l'âme pécheresse lui refuse, mais celui dont elle se prive en ne l'aimant pas »<sup>32</sup>. Mais, dans le projet d'édification camusien, la jalousie de Dieu n'est pas l'expression d'un amour inconditionné du Créateur pour sa créature. À cause de la comparaison avec le mari jaloux, Dieu acquiert les traits d'un être dépressif en quête continue de preuves de la culpabilité de l'homme. La créature à son tour, ainsi soumise

<sup>31</sup> J. Descrains, *Jean-Pierre Camus (1584-1652)...*, t. I, p. 329.

<sup>32</sup> M. Bertaud, *op. cit.*, p. 187.

à la stricte surveillance, peut au contraire sentir un frisson d'épouvante sur son dos. Ici, le message de Camus augmente son potentiel moral et s'investit dans la propagande catholique consécutive au concile de Trente<sup>33</sup>.

\*

Jean Descrains affirmait sur le concept des passions chez Jean-Pierre Camus : elles « sont un don de Dieu, et, bien réglées par la raison, elles font de bons individus et de bons citoyens »<sup>34</sup>. L'étude de la jalousie qui vient d'être faite ne confirme pas forcément cette opinion. En effet, la lecture des quelques dizaines de pages que l'évêque consacre à cet affect produit une impression assez univoque : dans le cas de l'être humain, c'est une perturbation de l'âme de fond en comble négative. Autour d'une définition précise, 'désir de possession exclusive de l'objet aimé', que ne dédaignerait pas la psychologie moderne, Camus tisse un réseau d'idées et d'images qui circonscrivent la jalousie issue de la concupiscence. Ce type de jalousie réapparaît dans la représentation de la vie d'un couple ; privé de raison, le jaloux souffre alors et fait souffrir sa conjointe au point de transformer leur existence en un véritable enfer sur terre qui risque de se perpétuer jusqu'à leur mort. Le même type se manifeste enfin dans les conséquences extrêmes, tragiques, quand le jaloux subit ou cause la mort à un être cher. Est-ce à dire que la jalousie ne peut être que mal réglée ? Non, dans un sens la jalousie ne peut être ni bien ni mal réglée, parce qu'elle est un effet de l'amour ; quand elle en vient à maîtriser l'individu, c'est que l'amour a été mal réglé. Mais Camus complique les choses : soucieux de symétrie, il introduit la notion de jalousie positive qu'il rapporte au Seigneur, amoureux de l'âme pécheresse et désireux de la conduire au salut au prix de quelques démarches dignes d'un mari jaloux. Or, selon la logique camusienne, la créature qui réussit à bien régler son amour, c'est-à-dire à le convertir en Charité, amour de Dieu, devrait pouvoir aussi vivre la bonne jalousie. Mais il faudrait alors qu'elle se mette à épier son céleste époux pour tester Sa fidélité, chose absurde en soi. La représentation de la jalousie de Dieu, par ailleurs quelque peu puérile, résulte sans doute du goût de l'évêque pour sa classification dichotomique des affects ; elle révèle en

<sup>33</sup> « Le *Traité* a ainsi une dimension polémique et conjoncturelle, à court terme, explicitement dirigée, conformément aux positions du Concile de Trente, contre les protestants » ; J.-P. Camus, *Traité des passions de l'âme...*, Introduction, p. 30. Mais les protestants pouvaient-ils vraiment se sentir effrayés par cette représentation d'un Dieu personnifié aux traits anthropomorphiques intolérables ? Il ne le semble pas. Il semble plutôt que ce chapitre soit adressé aux ouailles égarées de l'Église catholique.

<sup>34</sup> J. Descrains, « Les *Diversités* de Jean-Pierre Camus »..., p. 27.

même temps un excès de zèle évangélique qui nuit à la force persuasive du discours – car en suivant l’optique de l’écrivain le lecteur est amené à penser la fausse hypothèse de la créature jalouse de son Créateur. Il reste que, malgré cette faiblesse argumentative, la réflexion de Camus sur la jalousie est riche en couleurs et s’exprime par divers genres – chapitre, lettre, chapitre d’un traité – qui permettent de découvrir une écriture protéiforme révélatrice d’un talent littéraire indéniable. Pour terminer, il est opportun de rappeler que le *Traité des passions de l’ame* constitue un protocole de lecture des fictions camusiennes, un fondement théologique et psychologique de l’enseignement de la Charité<sup>35</sup>. Alors, muni de cette étude de la jalousie, on voudrait maintenant « se jeter dans les exemples », ceux de Camus, les histoires dévotes. Quelques jalons ont déjà été posés<sup>36</sup>, mais le problème, surtout – à en croire l’éditeur de *L’Amphithéâtre sanglant*<sup>37</sup> –, dans le cadre du récit bref, demeure toujours un vaste champ inexploité. Pourtant, faute de place, ce sera pour une autre fois.

## Bibliographie

102

- Affections d’Amour de Parthenius Ancien, Auteur Grec, jointes Les Narrations d’Amour de Plutarque [Les]*, trad. Jehan Fournier, Lyon, Mace Bonhomme, 1555
- Bertaud, Madeleine, « Des écrits de spiritualité aux romans : le Dieu jaloux selon Jean-Pierre Camus (1584-1652) », *Revue d’Histoire et de Philosophie religieuses*, 60, n° 2, 1980, p. 181-196
- Bombart, Mathilde, « La parole et le livre. Camus orateur et auteur selon le “Jugement des Essais de Michel de Montaigne” et la Conférence académique », *Dix-septième siècle*, n° 251, 2011/2, p. 279-285
- Camus, Jean-Pierre, *Les Diversitez*, T. I, Paris, Claude Chappelet, 1609
- Camus, Jean-Pierre, *Les Diversitez*, T. II, Paris, Claude Chappelet, 1609
- Camus, Jean-Pierre, *Les Diversitez*, T. VIII, Paris, Claude Chappelet, 1613
- Camus, Jean-Pierre, *[Les] Diversitez*, T. IX, Liv. XXXI, Paris, Claude Chappelet, 1614
- Camus, Jean-Pierre, *Traité des passions de l’ame*, éd. crit. Max Vernet et Élodie Vignon, Paris, Classiques Garnier, 2014
- Camus, Jean-Pierre, *L’Amphithéâtre sanglant* [1630], édité par Stéphan Ferrari, Paris, Honoré Champion, 2001
- Catulle, *Poésies*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1958
- Descrains, Jean, *Jean-Pierre Camus (1584-1652) et ses Diversitez (1609-1618), ou la culture d’un évêque humaniste*, Lille, Atelier National de Reproduction des thèses, Université Lille III, 1985, t. I-II

<sup>35</sup> S. Robic-de Baecque, *op. cit.*, p. 105-115.

<sup>36</sup> M. Bertaud, *op. cit.*, p. 188-196.

<sup>37</sup> Il y aurait, dans le recueil, une douzaine de récits consacrés à la jalousie ; J.-P. Camus, *L’Amphithéâtre sanglant...*, Introduction, p. 126-129.

- Descrains, Jean, *Essais sur Jean-Pierre Camus*, Paris, Klincksieck, 1992
- Horace, *Odes et Épodes*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1967
- Jacquelot, Pierre, *L'Art de vivre longuement sous le nom de Médée*, éd. crit. Magdalena Koźluk, Paris, Classiques Garnier, 2021
- Juvénal, *Satires*, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1967
- Legrand, Marie-Dominique, « Paysage et dévotion : “Des lettres affectées”, dans les *Diversitez* (VIII, 108, 1613) de Jean-Pierre Camus », *Dix-septième siècle*, n° 251, 2011/2, p. 287-293
- Montaigne, *Essais*, in *Œuvres complètes*, textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat, Introduction et notes par Maurice Rat, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962
- Œuvres morales et meslées de Plutarque [Les]*, trad. Jacques Amyot, Paris, Michel de Vasconsan, 1572
- Ovide, *Les Remèdes à l'amour. Les produits de beauté pour le visage de la femme*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Les Belles Lettres, 1961
- Ovide, *Les Métamorphoses*, T. 2 (Liv. VI-X), texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1965
- Ovide, *Les Fastes*, T. 2 (Liv. IV-VI), texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1993
- Properce, *Les Élégies*, texte établi et traduit par Dominique Paganelli, Paris, Les Belles Lettres, 1961
- Robic-de Baecque, Sylvie, *Le Salut par l'excès. Jean-Pierre Camus (1584-1652), la poétique d'un évêque romancier*, Paris, Honoré Champion, 1999
- Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, trad. François Lechat, 3<sup>e</sup> éd., T. V, Paris, Louis Vivès, 1874
- Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)* ; URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/> ; consulté le 10.08.2021

## Notice bio-bibliographique

Witold Konstanty Pietrzak est professeur de littérature française de la Renaissance à l'Institut d'Études Romanes de l'Université de Lodz. Il s'intéresse aux formes narratives brèves, à la rhétorique exemplaire et aux questions historiques de genre. Il travaille sur une édition critique de la *Continuation des histoires tragiques* de François de Belleforest.





**Monika Kulesza**

Université de Varsovie

 <https://orcid.org/0000-0001-7328-513X>

[mmkulesz@uw.edu.pl](mailto:mmkulesz@uw.edu.pl)

## *Le Journal pour Mlle de Menou :* exemple de l'art de vivre en réclusion

### *The Journal for Mlle de Menou:* An Example of the Art of Living in Seclusion

**Abstract:** This article presents a hybrid work by Mme de Murat, *Le Journal pour Mlle de Menou*, written between 1708 and 1709 in the château de Loches where the countess was exiled. Mme de Murat copes with the oppression of royal power by leading a life similar to that from which she was cut off. She finds consolation in the writing of the diary and affection for her cousin, she writes poems and organises literary and social life in exile demonstrating freedom of her spirit.

**Keywords:** Murat, Menou, Loches, diary, exile, absence, gallant society

Sous l'Ancien Régime, toute justice est rendue au nom du Roi qui est le lieutenant de Dieu sur terre. Ce pouvoir quasi divin, un des fondements de l'absolutisme louisquatorzien, autorise le Roi à punir tout un chacun ou, parfois à lui pardonner, les deux étant des décisions arbitraires. La « lettre de cachet », transmettant un ordre du Roi, permet d'enfermer ou d'exiler chaque personne jugée indésirable. La Grande ordonnance criminelle de 1670<sup>1</sup> énumère les procédures pénales en vigueur et, parmi elles, il y a le bannissement à temps<sup>2</sup> qui est considéré comme une peine rigoureuse, de même que les galères à temps, le fouet et l'amende honorable. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, une politique de censure et de répression sévère est dirigée

<sup>1</sup> URL : [https://ledroitcriminel.fr/la\\_legislation\\_criminelle/anciens\\_textes/ordonnance\\_criminelle\\_de\\_1670.htm](https://ledroitcriminel.fr/la_legislation_criminelle/anciens_textes/ordonnance_criminelle_de_1670.htm), consulté le 12.07. 2021.

<sup>2</sup> *Ibid.*, titre XXV « Des sentences, jugements et arrêts », l'article 13.

par Marc-René d'Argenson, le grand lieutenant de police de Paris (1697-1718), et tout un appareil de surveillance, tel le corps des inspecteurs de police, est mis en place.

Ainsi chaque écart à la norme en vigueur peut être plus facilement découvert et puni, et ce qui est considéré comme criminel touche souvent la sphère de la vie privée. Tel est le cas de Mme de Murat, autrice du *Journal pour Mademoiselle de Menou*, victime des accusations qui concernaient sa prétendue homosexualité.

Après une brève présentation de la comtesse et de son œuvre, je me propose d'analyser le *Journal pour Mademoiselle de Menou* en tant qu'un témoignage de la vie en réclusion.

Exil, bannissement, ostracisme, enfermement, proscription, isolement – on pourrait multiplier les termes désignant la répression qui évoquent le triste destin de Mme de Murat. Pourtant rien ne l'annonçait quand Henriette-Julie de Castelnau, comtesse de Murat (1668 ?-1716), aristocrate d'ancienne souche<sup>3</sup>, brillait à Paris et entamait une carrière littéraire. Une habituée du salon de Mme de Lambert, la comtesse de Murat a participé aux débats littéraires qui s'y déroulaient et s'était liée d'amitié avec les romancières et conteuses fameuses : Mme d'Aulnoy, Catherine Bernard, Catherine Bédacier-Durand, Mlle Lhéritier de Villandon, Mlle de La Force et la comtesse d'Auneuil<sup>4</sup>.

C'est en 1696 que Mlle Lhéritier lui dédie un recueil de ses contes et à la fin de *L'Adroite princesse* incite son amie à écrire<sup>5</sup>. La carrière littéraire de Mme de Murat est bien le fruit d'une collaboration et amitié féminines. Ainsi en l'espace de deux ans, entre 1697 et 1699, elle fait paraître les *Mémoires* (1697)<sup>6</sup>,

<sup>3</sup> Selon L. Le Laboureur, biographe de Michel de Castelnau, cet ancêtre fameux de la comtesse aurait eu des liens de parenté avec le roi Louis VIII (1223-1226), cf. M. de Castelnau, *Mémoires de Messire Michel de Castelnau, seigneur de Mauvoissières, illustrés et augmentés de plusieurs commentaires* (1621), par J. Le Laboureur, Bruxelles, J. Léonard, 1731, t. III, p. 65. Les deux grands-pères de Mme de Murat étaient maréchaux de France, du côté paternel, Jacques, marquis de Castelnau, fut nommé maréchal en 1658, et du côté maternel, Louis Foucault de Saint-Germain, comte de Daugnon, a quitté la Fronde en 1653 pour acquérir le grade de maréchal dans l'armée du roi.

<sup>4</sup> Sur ses fréquentations mondaines et ses idées sur l'écriture, cf. G. Patard, « Mme de Murat et 'les fées modernes' », *The Romanic Review*, vol. 99, n° 3-4, mai-novembre 2008, p. 271-280 ; R. Bohm, « La participation des fées modernes à la création d'une mémoire féminine », in *Les Femmes au Grand Siècle. Le Baroque : musique et littérature, musique et liturgie*, éd. D. Wetsel, F. Canovas, Biblio 17 n° 144, Tubingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 119-131.

<sup>5</sup> Lhéritier de Villandon, M.-J., « L'Adroite princesse », in *Contes*, éd. R. Robert, Bibliothèque des Génies et des Fées 2, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 93-94.

<sup>6</sup> *Mémoires de Madame la comtesse de M\*\*\** (1697) : pseudo-mémoires dont le but est de soutenir la cause des femmes.

trois recueils de contes (1698)<sup>7</sup> et un roman hybride en deux parties, intitulé le *Voyage de campagne* (1699)<sup>8</sup>. C'est aussi à ce moment-là qu'elle est reçue à l'Académie des Ricovrati de Padoue et obtient un prix aux Jeux floraux de Toulouse (1699).

Mais sa brillante carrière littéraire est interrompue par les accusations « d'impiétés domestiques »<sup>9</sup> ; plusieurs rapports de police entre 1698 et 1702 mentionnent « les désordres de ses mœurs » et insistent sur le double scandale : non seulement elle est soupçonnée d'homosexualité, mais de plus elle compromet son illustre famille. C'est à ce moment-là que les représailles commencent : Mme de Murat perd la liberté et pendant sept ans va vivre la prison, l'exil et finalement une semi-liberté.

Elle est arrêtée à Paris en 1702 et emprisonnée au château de Loches, mais elle n'accepte pas sa réclusion. Telle une héroïne de roman, elle a d'abord contrefait une lettre de son mari exigeant sa liberté et, comme son subterfuge n'a pas marché, elle a essayé de s'enfuir, déguisée en homme :

Au fond d'un coin sombre [d'une cave d'église] se tenait Mme de Murat, vêtue en homme, dans un accoutrement brun, avec chapeau et perruque, menaçante et une épée nue à la main. Saisie au bras, elle riposte par un coup d'épée manqué et mord au pouce celui qui la maîtrise. On la sort du trou, frémissante de colère ; elle répond en s'emportant aux questions, qu'elle est prête à recommencer<sup>10</sup>.

Cela lui a valu d'être transférée à la prison du château de Saumur (1706), ensuite à celle d'Angers (1707). Sa peine est allégée en 1708 et la comtesse, cette fois-ci, est condamnée à l'exil à Loches. Elle retrouve une semi-liberté en 1709 et elle est obligée de vivre chez sa tante en Limousin. Après la mort de Louis XIV, le duc d'Orléans la libère pleinement, mais elle est trop malade pour en jouir et meurt en 1716.

Le *Journal pour Mademoiselle de Menou*, rédigé par Mme de Murat entre avril 1708 et mars 1709, n'a jamais paru avant l'édition critique de

<sup>7</sup> *Contes de fées* (1698), *Nouveaux contes de fées* (1698), *Histoires sublimes et allégoriques* (1699).

<sup>8</sup> En 1710 elle a publié encore un roman *Les Lutins du château de Kernosy*.

<sup>9</sup> Le 24 février 1700 R. d'Argenson écrit : « Les crimes qu'on impute à Mme de Murat ne sont pas d'une qualité à pouvoir être aisément prouvés par la voie des informations, puisqu'il s'agit d'impiétés domestiques et d'un attachement monstrueux pour les personnes de son sexe. Cependant je voudrais bien savoir ce qu'elle répondrait aux faits suivants : un portrait percé de plusieurs coups de couteaux, pour la jalousie d'une femme qu'elle aimait et qu'elle a quittée depuis quelques mois, pour s'attacher à Mme de Nantiat, autre femme du dernier dérèglement, moins connue pour les amendes prononcées contre elle à cause du jeu, que par les désordres de ses mœurs. Cette femme logée chez elle est l'objet de ses adorations continuelles, en présence même de quelques valets et de quelques prêteurs sur gage », cité d'après l'introduction de G. Patard : *Mme de Murat, Contes*, éd. G. Patard, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 13.

<sup>10</sup> Passage cité d'après Mme de Murat, *Contes...*, p. 14.

Geneviève Clermidy-Patard en 2014<sup>11</sup>. Il fait partie d'un manuscrit<sup>12</sup> qui réunit des textes inédits de la comtesse. Au moment de la rédaction du *Journal*, la comtesse est simplement exilée à Loches, non pas détenue, et elle y vit plus librement qu'en prison : elle dispose d'une chambre, peut elle-même cacheter ses lettres ce qui prouve que ses écrits ne sont pas immédiatement censurés, peut recevoir des visites, circuler dans la ville et même dans les environs. Il n'empêche qu'elle doit toujours faire face aux contraintes principales : le manque de liberté, la rupture avec l'univers qui fut le sien, la solitude, la souffrance de la nostalgie<sup>13</sup> et l'ennui qui touchent chaque personne exilée.

En attendant le changement de la fortune<sup>14</sup>, la comtesse organise sa vie en exil à l'image de celle qu'elle connaissait avant et elle la décrit en expérimentant une forme mixte, libre des contraintes d'un genre littéraire codifié.

*Le Journal pour Mlle de Menou* est une œuvre hybride : un journal intime adressé à une personne concrète (sa cousine, Mlle de Menou), une gazette relatant le quotidien, un recueil d'œuvres mêlées en prose et en vers. Il y a des textes de la comtesse et quelques-uns des personnes de son entourage, des œuvres insérées (extraits de pièces de théâtre, de livrets d'opéra) et même imitées (Mme de Murat imite Fontenelle, p. 251-253<sup>15</sup>). Après avoir quitté Loches, Mlle de Menou vit dans son donjon de Boussay et souhaite être informée sur tout ce qui s'y passe. Mais Mme de Murat va bien au-delà de cette demande et envoie à sa cousine un véritable pot-pourri littéraire, conçu selon l'habitude galante de « jongler avec les genres »<sup>16</sup>, et un écrit personnel, frappant par sa franchise et son dévouement pour destinataire.

La forme de journal garantit à Mme de Murat un rendez-vous quotidien avec Mlle de Menou et cela même au prix de ses habitudes : « Je n'ai pas manqué depuis votre départ, malade<sup>17</sup> ou non, un seul jour de mon journal ; et c'est quelque chose de me rendre exacte, car je n'aime à écrire

108

<sup>11</sup> Il y a eu en 1984 une édition dactylographiée de S. Cromer, consultable à la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris. L'édition de Geneviève Clermidy-Patard est reprise en 2016.

<sup>12</sup> Le manuscrit 3471 de la Bibliothèque de l' Arsenal.

<sup>13</sup> Sur cette notion, cf. J. Starobinski, « Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée », *Cliniques méditerranéennes*, 2003/1, n° 67. Repris dans *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012 ; P. Dandray, « La maladie de l'exil. De la souffrance du regret à la pathologie de la nostalgie », URL : <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12788.pdf> (consulté le 13.07. 2021).

<sup>14</sup> C'est Sénèque, plusieurs fois évoqué par Mme de Murat, qui caractérise l'exil comme un changement de lieu, volontaire ou non, mais toujours dirigé par la fortune, cf. Sénèque, *Consolations*, trad. C. Lazam, Paris, Rivages Poche / Petite bibliothèque, VI, 1992, p. 44.

<sup>15</sup> L'édition de référence : *Journal pour Mademoiselle de Menou*, éd. critique G. Clermidy-Patard, Paris, Classiques Garnier, 2016. Toutes les citations en proviennent et sont suivies du numéro de la page entre parenthèses.

<sup>16</sup> A. Viala, *La France galante*, Paris, PUF, 2008, p. 163.

<sup>17</sup> Mme de Murat souffre de coliques néphrétiques.

que par caprice, sans règle ni mesure, comme un poète enfin, mais que ne ferait-on pas pour vous, ma chère cousine » (192). Elle croit « presque entretenir » (125) sa cousine et dans chaque cahier<sup>18</sup> du *Journal*, il y a des parties se rapprochant de la lettre amoureuse « privilégiant l'interaction aux dépens de l'information, et l'invariabilité aux dépens de la variation »<sup>19</sup>.

## 1. En réclusion, on aime plus fort

Le *Journal* est tout d'abord l'expression de l'attachement de Mme de Murat pour Mlle de Menou et de la douleur causée par la séparation d'avec elle :

Que pourrait-on faire le jour de votre départ que de s'affliger de votre absence ? écrite elle au début du journal. La raison ne peut s'opposer à une douleur si juste. [...] qu'il est triste de penser que chaque moment vous éloigne de moi ! Vous arrivez chez vous à l'heure qu'il est ; vous avez de la joie de revoir votre aimable maison, et vous oubliez peut-être combien on s'afflige ici de votre départ. Je ne sais en vérité comment je pourrai me passer de vous voir (58).

Cette séparation est immédiatement vécue comme un « ennui » (59) au sens fort du terme qui signifie une expérience douloureuse, un chagrin profond, un sentiment du vide qui paralyse et qui fréquemment résulte de l'emprisonnement et de la solitude<sup>20</sup>. En effet Mme de Murat, opprimée depuis plusieurs années, ressent doublement fort cette séparation car au malheur de l'exil s'ajoute celui de l'absence.

Écrire à la personne aimée constitue la plus grande joie de la diariste qui n'hésite pas à déclarer : « De tout ce que je fais loin de vous, je n'aime que le plaisir de vous en rendre compte » (161), conférant ainsi au journal le statut de la plus importante occupation et la seule capable de la consoler. C'est un remède à la solitude de la comtesse et à celle de Mlle de Menou, partie apparemment de son propre gré, mais vivant dans un petit donjon écarté en compagnie seulement de ses parents et d'un cousin. Elle y est coupée des nouvelles du royaume et de la société de Loches et les envois des cahiers du journal doivent lui permettre de « passer d'agréables heures dans [sa] solitude<sup>21</sup> » (278).

<sup>18</sup> Le *Journal* comporte vingt et un cahiers relatant chacun plusieurs journées.

<sup>19</sup> *Journal pour Mademoiselle de Menou*, introduction de G. Clermidy-Patard, *op. cit.*, p. 27.

<sup>20</sup> La notion a été étudiée par P. Dumonceaux, *Langue et sensibilité au XVII<sup>e</sup> siècle : l'évolution du vocabulaire affectif*, Genève, Droz, 1975, p. 180-284.

<sup>21</sup> Le terme « solitude » revient plusieurs fois, par ex. « J'espère que vous ne m'oubliez pas dans votre solitude » (259).

Les deux femmes ont besoin d'échanges, mais c'est Mme de Murat qui ne cesse de témoigner son affection à Mlle de Menou, de lui déclarer ses sentiments sur quasiment toutes les pages, de réclamer sa visite et de regretter son absence dans chaque cahier. Mlle de Menou dont les lettres ne sont pas conservées semble, d'après le texte du *Journal*, beaucoup plus réservée quant à l'expression de ses émotions et elle répond irrégulièrement aux lettres de Mme de Murat qui ne cesse de s'en plaindre : « mon cœur est frappé, blessé, affligé de votre oubli. Rien ne peut m'en consoler que vous-même ; voudrez-vous bien prendre ce soin ? » (201) La comtesse sollicite sans cesse l'attention de sa cousine et invente elle-même des moyens qui pourraient assouvir sa soif de contacts, tel un journal que Mlle de Menou aurait pu rédiger pour elle. La comtesse serait même prête à se contenter seulement de la date écrite de la main de sa cousine car : « ce moyen de vous faire penser tous les jours à moi sera d'un prix infini pour un cœur à qui rien n'est si cher et si précieux que votre souvenir » (121).

L'illusion de la présence de sa cousine, l'espoir d'une affection partagée, confirmée par l'échange épistolaire, constituent pour Mme de Murat une véritable raison de vivre :

Je ne sais pas encore ce que je ferai aujourd'hui, écrit-elle le 6 mai 1708 à midi ; à l'égard de mon cœur, j'ai une occupation sure ; vous la devez savoir, ma chère cousine ; quand on a l'honneur de vous connaître, le plaisir de penser à vous devient l'occupation la plus chère de la vie.

Et à neuf heures du soir, elle continue :

Mourrais-je sans vous revoir, ma chère cousine ? J'y aurai un grand regret et rien ne pourrait apaiser mes mânes. [...] ayez la bonté de m'écrire tous les lundis, et le mardi chargez-en quelqu'un pour Preuilly, envoyez-les chez M. Chartier, adressez les lettres à Mlle du Bay pour me rendre ; ne délaissez pas, ma chère cousine, de m'écrire par d'autres occasions qui pourront se présenter ; songez au plaisir infini que me font vos lettres et soyez sensible à celui que je ressens de recevoir de vos nouvelles ; rien n'est si précieux ni si intéressant pour mon cœur (118).

Le ton passionné, une certaine démesure dans l'expression des émotions étaient de mise à l'époque et Mme de Murat connaissait bien ce style galant dans lequel « l'art de plaire se confond [...] avec l'art de séduire »<sup>22</sup> et dont « la finalité est bien d'être aimé ; pas seulement de plaire, pas seulement d'être agréable, mais *aimé*. Ce qui suppose à la fois un jugement, rationnel, et un sentiment, des affects »<sup>23</sup>. Mais le texte de Mme de Murat

<sup>22</sup> D. Denis, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Mlle de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 341.

<sup>23</sup> A. Viala, *op. cit.*, p. 139.

dépasse le cadre de la galanterie mondaine pour devenir un écrit personnel dans lequel sa cousine est à la fois un objet de vénération absolue et un alibi qui permet à la diariste de parler de soi, de ses sentiments les plus intimes et de créer ainsi une relation exclusive et unique avec Mlle de Menou, une relation qui remplit le vide existentiel causé par l'exil. Non seulement la rédaction du journal mais surtout la force des sentiments constitue une échappatoire à l'angoisse de la réclusion.

Mme de Murat connaît bien ce remède et l'évoque dans son journal en parlant d'une autre amie, Mlle Bertaux, avec qui elle a été emprisonnée à Saumur. Les deux femmes restent en contact, leurs sentiments ne changent pas car la mauvaise fortune rend l'amitié plus forte et sincère. De plus, Mme de Murat y voit encore un autre aspect : dans la captivité on est certain d'être apprécié seulement pour ses propres qualités et l'amour-propre en est flatté. Telle une moraliste, elle partage cette idée avec sa cousine :

J'ai fait sur cela une réflexion, c'est à quel point on est touché de l'amitié qu'on s'acquiert dans la mauvaise fortune, celle qu'on a pour nous dans une fortune brillante et favorable nous paraît une chose due, et dans un temps d'adversité, c'est un plaisir dont nous sommes touchés. Ce plaisir n'a-t-il point sa source dans la vanité si naturelle au cœur humain ? On aime à se voir aimé pour l'amour de soi-même. C'est une espèce de bonheur attaché à la mauvaise fortune qui quelquefois même en dédommage (156).

On peut alors supposer que la présence de sa cousine à Loches et, après son départ, la rédaction du journal pour elle, constituent justement ce relatif bonheur qui dédommage Mme de Murat de sa mauvaise fortune.

## 2. Reconstruire l'univers perdu

Les deux femmes proviennent du même milieu, partagent les mêmes goûts littéraires et musicaux, aiment la compagnie et ont de l'esprit, cette faculté particulière qui permettait de régner dans la société galante dont Paris a été une référence ultime. La première condition pour se croire toujours parisienne, c'est être au courant de ce qui s'y passe. Mme de Murat y arrive grâce à un réseau de connaissances dont, par exemple, le duc d'Orléans qui lui envoie des ouvrages à succès, notamment *Le Légataire* de J-F. Regnard, « cette jolie comédie [...] qui avait si bien réussi l'hiver dernier » ou *Le Faux Instinct*, « petite comédie de M. Rivière qui a eu du succès à Paris l'année dernière » (189). La comtesse sait bien que, pour pouvoir en juger, une pièce de théâtre doit être représentée sur la scène, mais elle apprécie d'avoir au moins le texte dont la lecture « amuse toujours » et fait que sa cousine pourra « oublier quelques instants [sa] solitude » (190).



C'est donc paradoxalement l'exilée qui transmet à Mlle de Menou, libre de ses mouvements, les ouvrages qu'on lui envoie de Paris et c'est elle qui est au courant d'autres divertissements à la mode dans la capitale, tel ce jeu de cartes : « Il y a ici un jeu nouveau établi : c'est le papillon ; il était fort à la mode à Paris cet hiver, et à présent cela se joue à Loches » (236).

Il n'est pas étonnant de voir Mme de Murat emmener Mlle de Menou en voyage-souvenir dans le monde parisien : personne à Loches ne le connaissait mieux qu'elle. Dans l'imagination de l'exilée, le marais de Loches devient les Tuileries (141), le petit concert domestique passe pour l'opéra (194), une collation rappelle le souvenir de Versailles (195). À ces références à l'univers mondain, Mme de Murat ajoute quelques remarques qui évoquent le quotidien parisien, par exemple, la foire Saint-Germain (142) ou les apothicaires parisiens et leurs remèdes miraculeux (124). Cela lui permet de reconstruire, ne serait-ce que dans l'imagination, le monde dont elle a été exclue de force.

Ce monde est avant tout celui de la littérature : celle dont on discute dans les salons et celle qu'on crée soi-même. Mme de Murat multiplie les remarques sur de nombreux auteurs (Montaigne, Fontenelle, Houdar de La Motte, Mme de Villegleu, Mme d'Aulnoy), envoie à sa cousine les œuvres qui lui manquent (par exemple celles de Mme de Villegleu), discute avec Mlle de Menou des ouvrages qu'elles connaissent (par exemple *Le Diable boiteux* de Lesage ou *Le Dialogue des Morts* de Fontenelle), ironise sur *Le Mercure galant* (220) et surtout, elle écrit.

Le *Journal* est agrémenté de multiples formes courtes, surtout versifiées : rondeaux, madrigaux, épîtres, stances, sonnets, bouts-rimés, couplets de chansons, mais il s'y trouve aussi un dialogue dans lequel Mme de Murat imagine un entretien entre Mme de Villegleu et Junie, un des personnages de ses *Exilés*<sup>24</sup>. Les ouvrages plus longs ainsi que la musique sont joints aux cahiers du journal et leur envoi y est souvent mentionné, comme une copie d'un conte écrit avant l'exil<sup>25</sup> ou un recueil de contes (121).

Les poèmes de Mme de Murat n'évoquent ni l'exil, ni ses contraintes. Au contraire, il s'agit d'amuser et distraire sa cousine et soi-même, en pratiquant ce badinage galant, séduisant ou légèrement ironique, l'incarnation de l'esprit mondain. En effet, Mme de Murat souscrit « à la conception de la poésie mondaine en rapport avec une esthétique de la joie et une

<sup>24</sup> C'est un roman parodique datant de 1672-1673.

<sup>25</sup> Il s'agit d'un texte racontant l'histoire de Rhodope : « Mon premier dessin avait été d'écrire l'histoire des plus célèbres courtisanes de l'Antiquité ; j'ai commencé par Rhodope. [...] Mme de D... qui avait beaucoup d'esprit et qui écrivait fort agréablement, l'entreprit sur mon projet même et le fit imprimer depuis » (66). Sur les détails de la publication de ce conte et le texte de C. Durand, cf. la note 4, p. 66 de l'édition de référence.

pratique ludique »<sup>26</sup>. Fidèle à cet idéal pratiqué dans les salons de la capitale, elle s'amuse à rimer à tout moment : en rêvant seule sur la terrasse, en s'endormant ou lors des soirées en compagnie.

Absente, Mlle de Menou joue néanmoins un rôle actif dans le journal car Mme de Murat fait appel à ses jugements et les respecte : « Qu'en dites-vous, ma chère cousine ? Décidez, lui demande-t-elle en envoyant un madrigal, si cela est bien ou mal. Savez-vous bien que j'estime cent fois plus votre décision que la mienne ? » (173). Elle se sent flattée des comparaisons que sa cousine fait entre elle et les auteurs reconnus : « À propos des poésies, vous m'avez furieusement flattée sur les miennes, ma chère cousine, en me disant que j'ai fait des choses aussi agréables que les petites odes de M. de La Motte » (225). Du coup, quelques jours après, elle « retrouve les routes du Parnasse » et fait « les couplets [...] dans le goût et de la mesure de ces petites odes de la Motte que vous trouvez si fort à votre gré » (231). L'imitation des œuvres des autres, outre qu'elle constitue « le fondement de l'esthétique classique »<sup>27</sup>, est une pratique répandue dans les salons et une bonne partie des divertissements mondains consistaient à s'y exercer.

Comme il a été admis dans le cercle qu'elle fréquentait à Paris, Mme de Murat a besoin à Loches d'une lectrice attentive et bienveillante mais qui fasse autorité. Mlle de Menou possède toutes les qualités nécessaires pour examiner un ouvrage et, apparemment, il n'y a personne d'autre que Mme de Murat jugeait capable de remplir ce rôle. Du coup, le journal écrit juste pour divertir cette cousine adorée, devient aussi un recueil de poésies, lues et jugées comme dans un salon. La présence de Mlle de Menou – lectrice engagée – est nécessaire pour que Mme de Murat puisse recréer le climat d'échanges et de coopération féminines qu'elle connaissait du salon de Mme de Lambert et qui l'a formée auparavant.

### 3. Une exilée au sein de la « belle société » lochoise

*Le Journal pour Mlle de Menou* témoigne non seulement de l'étonnante activité littéraire de la comtesse mais aussi de son énergie sociale. Entourée jadis de femmes de lettres dont le souvenir remplit l'article du journal datant du 21 juin 1708<sup>28</sup>, elle rejoint à Loches un cercle composé essentiellement de

<sup>26</sup> A. Génétiot, *Les Genres lyriques mondains 1630-1660 : étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990, p. 147.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>28</sup> Mme de Murat s'y livre à une analyse de l'écriture de Mme de Villedieu, Mme d'Aulnoy, Mlle de La Force, Mlle Bernard. Cf. p. 179 de l'édition de référence.

femmes. Mme et Mlle de Braudin, Mlle Colin, Mme Rocher, Mme de Champhlé, Mlle de Lomare, Mme de Verneuil, Mme de Sarzay, Mme de Boulay, Mme Danger, Mme Nau, Mlle Férer, les noms de femmes qu'elle fréquente sont légion. Visites, collations, concerts, promenades, bals, jeux, conversations, la diariste fait part à sa cousine de toutes ces distractions qui lui permettent d'échapper à l'ennui, de s'amuser et de distraire Mlle de Menou.

« Tout le monde se met furieusement dans le goût du bel esprit et du Parnasse » (236), informe-t-elle sa cousine en se réjouissant de retrouver le climat d'antan. Mme de Murat se distingue au sein de la compagnie par son hédonisme, sa joie de vivre car c'est souvent elle qui est l'instigatrice des divertissements assez audacieux, comme celui où elle organise une bacchanale :

Je brillais un peu plus le lendemain à l'attaque de la maison de M. des Rabois que nous primes d'assaut sur le minuit. Je commandai avec beaucoup de présence d'esprit, quoique dès l'abord j'eusse reçu un coup de feu par un bout de chandelle [...] qui me tomba tout allumé sur la main. Nous sortîmes à notre honneur de cette entreprise. Nous entrâmes, perçâmes le vin nouveau, et maints verres et maintes bouteilles périrent noblement pour servir de trophée à notre victoire. Tout le quartier en fut éveillé et plus de six chanoines en manquèrent matines ; ce fut un des plus beaux tapages que j'aie jamais vus (260),

114

ou encore quand, avec Mme de Sarzay, elles inventent une mode de mettre des manteaux rouges par-dessus leurs habits et « aussitôt toutes les dames en mirent et l'on les portait même à l'église » (275). Épicurienne, elle veut profiter de la vie malgré l'exil, malgré la maladie et sa force vitale apparaît sur chaque page du journal.

La « belle société » lochoise s'avère aussi éprise de poésie et Mme de Murat en fait part à sa cousine, parfois sur un ton amusé, teinté d'ironie :

Voici une recrue de bouts-rimés ; ils sont de M. Débit. La poésie se gagne ici comme la petite vérole ailleurs, c'est un mal contagieux. Vous trouverez ce sonnet assez joli. Il est sur le sujet à la mode, c'est-à-dire l'arrivée des officiers. J'y ai raccommoqué quelques petites choses qui n'y ont pas nui (256).

Mme de Murat plaisante sur cette poésie de circonstance pratiquée par tout le monde, sans grande valeur littéraire, mais d'une importance sociale majeure. L'idée de la transmission du goût pour les vers comme on se transmet une maladie, revient dans le journal et illustre bien l'entendue de cette pratique : « Comme vous savez que faire des vers est un mal qui se gagne à Loches, La Folène qui n'avait jamais rimé, après y avoir bien pensé toute la nuit, nous envoya le matin ce couplet » (276), dit-elle en recopiant ensuite le texte du couplet. L'intégration au sein d'un groupe se fait grâce à cette activité en marge de la littérature : copier, emprunter, adapter, réécrire un texte pour le faire circuler, à Loches ou à Paris, la pratique reste la même.

L'intégration de l'exilée se manifeste aussi dans l'idée de la création d'une académie, appelée « l'académie du domicile ». C'est Mme de Murat qui est chargée d'en faire le statut et d'en inventer la devise. Elle y invite sa cousine en se référant sur un ton amusé à la façon d'adhérer à l'Académie française :

Si vous voulez illustrer notre académie, ma chère cousine, vous témoignerez à notre compagnie par un mot d'écrit que vous m'enverrez, que vous y souhaiter une place. Nous vous expédierons vos lettres en langage des dieux ; vous serez obligée à faire un petit remerciement en prose où nous répondrons Dieu sait<sup>29</sup> (263).

Décidément, l'univers que la comtesse, maintenue en marge de la société, a dû quitter reste ancré dans sa conscience. Mi sérieux, mi ludique, le projet prouve qu'en exil Mme de Murat a le courage de se moquer d'une institution officielle et qu'elle garde la liberté d'esprit et le courage malgré la réclusion.

*Le Journal* n'est pas un texte dans lequel la diariste se plaint de son sort, réclame la liberté, se révolte ouvertement contre la mauvaise fortune. Tout au plus, en se souvenant des circonstances de la réception du prix de l'Académie de Padoue, elle évoque son exil de l'époque et adapte à sa situation, présente et passée, un verset de la Bible : « *Heu mihi quia incolatus meus prolongatus est*<sup>30</sup>. Cela convenait à mon état présent et qui pis est y convient encore » (88). On ne s'habitue jamais à l'exil, mais la comtesse semble, avec le temps, souscrire aux idées stoïques de Sénèque, à la philosophie de « son ami Montaigne » (94) et essaye de se construire, malgré tout, une vie acceptable au château de Loches. Dans un texte destiné exclusivement à plaire à sa cousine, à la séduire et à la convaincre de son affection, il serait inconcevable de parler d'une autre cause de la souffrance psychique que l'absence de la destinataire. L'exil est donc relégué à la marge du texte, mais toujours présent entre les lignes, celles qui évoquent la nostalgie de l'univers parisien et celles qui déplorent la solitude et l'absence.

Représentante de l'élite parisienne, dotée d'une forte personnalité, Mme de Murat fait face à l'oppression du pouvoir royal en menant une vie dont celui-ci a voulu la couper. Entourée de femmes qui s'aiment, entretenant avec Mlle de Menou un lien privilégié, elle écrit et organise en exil des activités sociales prouvant sa liberté d'esprit et ainsi elle déjoue le piège que le pouvoir lui a tendu. L'art de vivre en réclusion consiste dans le courage de préserver ses habitudes et ses principes tout en prenant soin des autres.

<sup>29</sup> Locution qui exprime un doute, cf. note 5 p. 263 de l'édition de référence.

<sup>30</sup> « Malheur à moi, parce que mon exil a été prolongé », cf. note 1, p. 263 de l'édition de référence.

## Bibliographie


- Bohm, Roswitha, « La participation des *fées modernes* à la création d'une mémoire féminine », in *Les Femmes au Grand Siècle. Le Baroque : musique et littérature, musique et liturgie*, éd. David Wetsel, Frédéric Canovas, Biblio 17 n° 144, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003
- Castelnaud, Michel (de), *Mémoires de Messire Michel de Castelnaud, seigneur de Mauvissières, illustrés et augmentés de plusieurs commentaires* (1621), par Jean Le Laboureur, Bruxelles, Jean Léonard, 1731
- Dandray, Patrick, « La maladie de l'exil. De la souffrance du regret à la pathologie de la nostalgie », URL : <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12788.pdf> (consulté le 15.08.2021)
- Denis, Delphine, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Mlle de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 1997
- Dumonceaux, Pierre, *Langue et sensibilité au xvii<sup>e</sup> siècle : l'évolution du vocabulaire affectif*, Genève, Droz, 1975
- Génetiot, Alain, *Les Genres lyriques mondains 1630-1660 : étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990
- Lhéritier de Villandon, Marie-Jeanne, « L'Adroite princesse », in *Contes*, éd. Raymonde Robert, Bibliothèque des Génies et des Fées 2, Paris, Honoré Champion, 2005
- Murat, Henriette-Julie de Castelnaud, comtesse de, *Contes*, éd. Geneviève Patard, Paris, Honoré Champion, 2006
- 116 Murat, Henriette-Julie de Castelnaud, comtesse de, *Journal pour Mademoiselle de Menou*, éd. critique Geneviève Clermidy-Patard, Paris, Classiques Garnier, 2016
- Patard, Geneviève, « Mme de Murat et "les fées modernes" », *The Romanic Review*, vol. 99, n° 3-4, mai-novembre 2008
- Sénèque, *Consolations*, trad. Colette Lazam, Paris, Rivages Poche / Petite bibliothèque, VI, 1992
- Starobinski, Jean, « Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée », *Cliniques méditerranéennes*, 2003/1, n° 67. Repris dans *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012
- Viala, Alain, *La France galante*, Paris, PUF, 2008

## Notice bio-bibliographique

Monika Kulesza est maître de conférences HDR à l'Institut d'Études Romanes à Université de Varsovie. Ses recherches portent sur le roman et le théâtre français des femmes et sur l'épistolaire des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Son habilitation date de 2011, elle a publié une soixantaine d'articles et deux monographies : *L'Amour de la morale, la morale de l'amour. Les Romans de Catherine Bernard*, Warszawa, Wydział Neofilologii UW, 2010, p. 256 et *Le Romanesque dans les Lettres de Madame de Sévigné*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang Edition, série Études de linguistique, littérature et art, vol. 4, 2014, p. 174.

**Małgorzata Sokołowicz**

Université de Varsovie

 <https://orcid.org/0000-0003-0554-8852>  
malgorzata.sokolowicz@uw.edu.pl

« Un vif sentiment de plaisir »  
*L'art de vivre à la marocaine* selon  
Eugène Delacroix et Tahar Ben Jelloun

**A Vivid Feeling of Pleasure**  
**The Art of Living à la Marocaine According to Eugène Delacroix**  
**and Tahar Ben Jelloun**

**Abstract:** The present paper focuses on the travel of Eugène Delacroix to Morocco (first six months of 1832) and his accounts given in his travel notes, letters and an unfinished travelogue, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*. The writings of the famous painter are contrasted with the book by a Moroccan writer, Tahar Ben Jelloun, *Lettre à Delacroix* (2005). The aim of the paper is to define the art of living à la marocaine according to the French painter and the Moroccan writer. It is done in three parts. The first one is devoted to the beauty of Moroccan landscapes, horses and architecture. The second focuses on the art of dressing; the beauty of the inhabitants of the country and the elegance of their cloths. The last part discusses Moroccan traditions, based – according to Delacroix – on Antiquity.

**Keywords:** Eugène Delacroix, Morocco, travel, Tahar Ben Jelloun, art of living

117

« Ce matin nous avons mouillé devant Tanger », a noté Eugène Delacroix dans son carnet le 24 janvier 1832 : « L'aspect de cette ville africaine [...] m'a causé un vif sentiment de plaisir [...] Je croyais rêver. J'avais tant de fois désiré voir l'orient que je [le] regardais de tous mes yeux et croyant à peine ce que je voyais »<sup>1</sup>. Il est indéniable que les six mois que le peintre a passés en Afrique du Nord et en Andalousie constituent une expérience

<sup>1</sup> E. Delacroix, « Carnets », in *Journal*, t. I, éd. M. Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, p. 195. Dorénavant, toutes les citations venant de cette édition seront marquées par la lettre C et le numéro de la page dans le corps du texte.

majeure dans son développement artistique<sup>2</sup>. On connaît bien ses toiles « maghrébines » : *Les Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834), *La Noce juive au Maroc* (1837-1841) ou le *Sultan Moulay Abd Al-Rhaman entouré de sa garde, sortant de son palais de Meknès* (1845), mais les écrits de Delacroix sont moins connus. Pourtant, ils sont assez nombreux. « Je suis tout étourdi de tout ce que je vois », avoue le peintre à Jean-Baptiste Pierret<sup>3</sup>, « un de ses camarades du Lycée impérial »<sup>4</sup>. Étourdi par une multitude de sensations, Delacroix est hanté par la peur d'oublier<sup>5</sup>. C'est pourquoi il note tout. Les fameux carnets se composent de dessins et de notes plus ou moins développées<sup>6</sup>. Lors de son voyage, Delacroix écrit aussi plusieurs lettres dont les plus connues sont celles adressées à Jean-Baptiste Pierret<sup>7</sup>. Revenu à Paris, il se nourrit de ses souvenirs viatiques non pas uniquement pour peindre, mais aussi pour écrire. En janvier 1842, dans *Le Magasin Pittoresque* paraît « Une noce juive dans le Maroc »<sup>8</sup> et c'est probablement ce texte qui incite le peintre à se repencher sur ses souvenirs et à commencer la rédaction d'une relation qu'il intitule justement *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*<sup>9</sup> et qu'il ne finit pas<sup>10</sup>.

Ces écrits constitueront le corpus de notre contribution et seront juxtaposés avec un livre de Tahar Ben Jelloun (né en 1944), écrivain marocain d'expression française, *Lettre à Delacroix* (2005)<sup>11</sup>. Le texte d'une centaine

<sup>2</sup> La question a été analysée par nombre de chercheurs, voir p. ex. M. Arama, *Le Maroc de Delacroix*, Paris, Éditions du Jaguar, 1987 ; G. Dumur, *Delacroix et le Maroc*, Paris, Herscher, 1988 ; M. Sérullaz, *Delacroix in Morocco*, Paris, Flammarion, 1994 ; O. Quirot, *Eugène et le sultan : le voyage du peintre Delacroix au Maroc*, Paris, A. Biro, 1990.

<sup>3</sup> E. Delacroix, « Lettre à M. Pierret du 25 janvier [1832] », in *Lettres (1815 à 1863)*, éd. Ph. Burty, Paris, A. Quantin, 1878, p. 120.

<sup>4</sup> R. Kopp, « Delacroix : souvenir du Maroc », *Revue des Deux Mondes*, janvier 2015, p. 154.

<sup>5</sup> Cf. M. Guéron, « Eugène Delacroix. Souvenirs d'un voyage dans le Maroc », *Critique d'art*, 1999, n° 14 ; URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2418>, consulté le 13.07.2021, p. 1.

<sup>6</sup> À ce sujet voir l'article très instructif de Magali Gasse-Houle où elle avance la thèse selon laquelle l'écriture des carnets imite la peinture : M. Gasse-Houle, « Écrire la peinture : le journal de voyage au Maroc d'Eugène Delacroix », *Dalhousie French Studies*, 2005, vol. 72, p. 33-42.

<sup>7</sup> Cf. E. Delacroix, *Lettres...*, p. 118-129.

<sup>8</sup> E. Delacroix, « Une noce juive dans le Maroc », *Le Magasin Pittoresque*, janvier 1842, p. 28-30.

<sup>9</sup> E. Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, éd. L. Beaumont-Maillet, B. Jobert, S. Join-Lambert, Paris, Gallimard, 1999. Dorénavant, toutes les citations venant de cette édition seront marquées par la lettre S et le numéro de la page dans le corps du texte.

<sup>10</sup> Le texte est publié en 1999 suite à une découverte miraculeuse. Pour l'origine et la datation possible des *Souvenirs*, voir : B. Jobert, « Introduction », in E. Delacroix, *Souvenirs...*, p. 7- 82.

<sup>11</sup> T. Ben Jelloun, *Lettre à Delacroix*, Paris, Gallimard, 2010 [2005]. Dorénavant, toutes les citations venant de cette édition seront marquées par la lettre L et le numéro de la page dans le corps du texte.

de pages est rédigé sous forme de lettre adressée au grand peintre. C'est un hommage particulier, mais aussi une sorte de réécriture des écrits de l'artiste. « Parce que vous êtes "le plus suggestif de tous les peintres", je pense pouvoir vous faire revenir au Maroc par la magie du verbe » (L, 13), déclare Tahar Ben Jelloun. Il répète ainsi le geste de Delacroix qui prenait ses notes aussi pour pouvoir « revenir au Maroc », au moins dans sa tête.

Rédigée par un Marocain, la *Lettre...* explique, en quelque sorte, la fascination de Delacroix pour le Maroc, en montrant au lecteur que – malgré le temps qui passe – le pays continue à émerveiller par les mêmes qualités que celles décrites jadis par Delacroix. Robert Kopp constate que le peintre ne s'intéressait jamais à « l'observation directe de la vie quotidienne – sauf lors de l'unique grand voyage qu'il fit au cours de sa vie durant les six premiers mois de l'année 1832 »<sup>12</sup>. C'est justement cette vie quotidienne, une sorte d'art de vivre à la marocaine, qui a fasciné Eugène Delacroix et qui continue à être appréciée par Tahar Ben Jelloun. Cet art de vivre à la marocaine se trouvera au centre de nos réflexions et sera analysé en trois mouvements. D'abord, nous nous concentrerons sur la beauté des paysages, des intérieurs et des chevaux marocains, ensuite – sur les costumes des habitants du pays et – pour finir – sur leurs mœurs.

## La beauté ou l'art de jouir de ce qu'on voit

Les aquarelles que Delacroix a exécutées pendant son séjour au Maroc continuent à émerveiller le public<sup>13</sup>. Nombreuses sont celles qui représentent des paysages, quintessence du charme du pays<sup>14</sup>. Ce sont ces paysages qui – à en croire Abdelaziz Amraoui – forment le caractère pittoresque du Maroc, forment le Maroc même<sup>15</sup>. Dans les carnets, les dessins de paysages sont souvent accompagnés de courtes descriptions valorisantes : « Vue ravissante en descendant le long des remparts. La mer ensuite, etc. Cactus et aloès énormes. Clôture de cannes ; taches d'herbes

<sup>12</sup> R. Kopp, *op. cit.*, p. 152.

<sup>13</sup> Pour leur caractère exceptionnel, voir entre autres Ch. Peltre, *L'Atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1995, p. 46-47 et R. Kopp, *op. cit.*, p. 153.

<sup>14</sup> Cf. A. Daguerre de Hureaux, *Delacroix. Voyage au Maroc. Aquarelles*, Paris, Bibliothèque de l'Image 2007.

<sup>15</sup> Cf. A. Amraoui, « Le Maroc de Delacroix ou la représentation de l'Autre », *Estudios Románicos*, 2012, vol. 21, p. 11.



brunes sur le sable » (C, 202). Les phrases courtes évoquent les formes et les couleurs, ce qui montre bien que les carnets sont « une mémoire de l'instant, d'un présent fugitif que le peintre tente de capter »<sup>16</sup>.

« Delacroix s'enivre de paysages »<sup>17</sup>, écrit Saïd Tamba. Il tire un grand plaisir à être dans un beau cadre, admirer ce qu'il voit, penser au tableau futur. Il « distingue très nettement le plaisir sensuel de l'appréciation du beau »<sup>18</sup>. « Rêverie délicieuse au clair de lune dans le jardin. Effet de la lune dans la petite cour » (C, 209), note-t-il un jour. Dans les *Souvenirs...*, les descriptions se développent : « On voit briller par larges places sur le flanc de ces montages de grandes parties formées d'une sorte de crystal qui a les couleurs d'améthyste et qui, frappée de soleil, éblouissent les yeux et rappellent les merveilles des Mille et une nuits » (S, 122). Le paysage marocain fait penser aux Mille et une nuit, grand symbole du « rêve oriental » des Européens.

La fascination de Delacroix pour les paysages trouve son reflet dans la *Lettre...* de Tahar Ben Jelloun qui commence justement par l'évocation d'un beau cadre :

Je vous écris de Tanger en cette fin d'automne. – C'est une saison qui vous a échappé. La ville semble dormir encore. Le ciel est d'une blancheur subtile est légère. C'est que la lumière se lève très tôt sur cette rive de la Méditerranée, enveloppant doucement les collines et les arbres. Une brume, probablement venue d'Espagne, essaie de la couvrir (L, 13).

L'écrivain marocain semble vouloir montrer au peintre ce que celui-ci aurait sûrement aimé et imiter aussi, en quelque sorte, sa façon d'écrire (et de regarder) le paysage.

En effet, Ben Jelloun cherche à rendre dans son livre les sentiments de l'artiste. Delacroix avoue, par exemple, dans une lettre : « Ça été une des sensations de plaisir les plus vives que celle de me trouver, sortant de France, transporté [...] dans ce pays pittoresque »<sup>19</sup>. Tahar Ben Jelloun réécrit : « Vous sortez de [France] et vous vous trouvez, quelques jours après, inondé par une lumière si vive, si pleine et même brutale que vous subissez un choc. Il n'y a pas que cette clarté envahissante, il y a la nature, les couleurs et les parfums de l'herbe, des arbres, des fleurs, de la mer » (L, 16-18). Dans ce beau paysage, on vit différemment. On éprouve une joie de vivre pratiquement inconnue en France :

<sup>16</sup> M. Gasse-Houle, *op. cit.*, p. 33.

<sup>17</sup> S. Tamba, « De l'orientalisme. Eugène Delacroix », *L'Homme & la Société*, 2010, n° 175, p. 124.

<sup>18</sup> M. Hannoosh, « Voyage au Maghreb et en Andalousie », in E. Delacroix, *Journal...*, p. 176.

<sup>19</sup> E. Delacroix, « Lettre à M. Pierret du 24 janvier 1832 », in *Lettres...*, p. 119.

Je fais des promenades à cheval aux environs qui me font un plaisir infini, et j'ai des moments de paresse délicate dans un jardin aux portes de la ville, sous des profusions d'orangers en fleur et couverts de fruits. Au milieu de cette nature vigoureuse, j'éprouve des sensations pareilles à celles que j'avais dans l'enfance [...] <sup>20</sup>.

L'extrait évoque l'amour pour les paysages, mais aussi pour les chevaux que le peintre adore et qui sont la fierté du Maroc. La fameuse « scène des chevaux qui se battent » a été décrite dans le carnet (C, 203), dans une lettre <sup>21</sup> et dans les *Souvenirs...* (S, 118). « D'abord, ils se sont dressés et battus avec un acharnement qui me faisait frémir pour ces messieurs, mais vraiment admirable pour la peinture. J'ai vu là, j'en suis certain, tout ce que Gros et Rubens ont pu imaginer de plus fantastique et de plus léger » (C, 203), s'excite le peintre. Tahar Ben Jelloun commente :

Votre passion pour les chevaux a été comblée au Maroc. Vous les avez si bien observés que vous n'avez eu aucune peine, vingt-huit ans après de les peindre. Vous avez assisté à un combat furieux opposant deux superbes chevaux arabes. [...] — Peut-être que ces chevaux, vous voyant, et surtout reconnaissant en vous le grand artiste étourdi par tant de beauté et de découvertes, vous ont offert un spectacle, une scène pour vous spécialement, pour que vous la dessiniez et puissiez ensuite la peindre (L, 41).

L'écrivain marocain suggère que les chevaux de son pays se sont battus pour faire plaisir au peintre, que tout le Maroc « s'est offert » à l'artiste.

En effet, le Maroc semble gêner Delacroix : « Je ne vous parle pas de toutes les choses curieuses que je vois. Cela finit par sembler naturel à un Parisien logé dans un palais moresque, garni de faïence et de mosaïques » <sup>22</sup>, avoue-t-il à son ami. Dans ce pays, la beauté est omniprésente, visible non pas uniquement dans les paysages, mais aussi dans les constructions et décorations. Dans ses carnets, Delacroix note par exemple : « Très belle cour avec fontaine au milieu. Au fond porte verte, rouge et or. Les murs en faïence à hauteur d'homme. Les deux faces donnant entrée dans des chambres avec péristyle de colonnes. Peintures charmantes dans l'intérieur et à la voûte » (C, 225).

Tout est beau au Maroc. Mais pour l'apprécier il faut savoir regarder. C'est la qualité que Delacroix possède. Il sait bien jouir de ce qu'il voit et cela constitue justement un aspect important de cet art de vivre à la marocaine évoqué par l'artiste et, presque deux cents ans plus tard, par Tahar Ben Jelloun.

<sup>20</sup> E. Delacroix, « Lettre à M. Pierret du 8 février [1832] », in *Lettres...*, p. 121.

<sup>21</sup> Cf. *ibid.*, p. 122.

<sup>22</sup> E. Delacroix, « Lettre à M. Pierret du 2 avril [1832] », in *Lettres...*, p. 127-128.

## Le costume ou l'art de se parer

Un autre aspect concerne les gens. Parmi les esquisses de Delacroix se trouvent de nombreux portraits de Marocains<sup>23</sup>. Dans ses écrits, l'adjectif « beau » revient plusieurs fois aussi par rapport aux habitants du pays : « Le bel homme à manches vertes » (C, 198), « Très beau soldat chez un des consuls » (C, 200), « [Le sultan] est assez bel homme »<sup>24</sup>.

Cette beauté est due, en grande partie, au costume marocain. Comme le remarque avec justesse Nicole Garnier-Pelle : « Delacroix croit voir les Anciens en toge en observant les vêtements des Arabes »<sup>25</sup>. Il s'enthousiasme devant « l'habit majestueux des Maures qu'on pouvait auprès de nous prendre pour autant de rois » (S, 100), admire la couleur blanche qui « domine dans tous ces costumes et relève à merveille les figures noires ou brunes cuivrées » (S, 98), trouve même que les plis du bournous rappellent ceux des statues qui lui « paraissaient auparavant des inventions de sculpteur » (S, 99). Il s'étonne, lui-même, de donner une description si détaillée (plus d'une page) du costume marocain et explique : « Cette description qui paraîtra peut-être un peu longue est absolument nécessaire pour faire comprendre l'espèce de bonheur enthousiaste que j'éprouvai à la vue d'un spectacle si peu attendu » (S, 99).

En effet, le costume marocain devient une source inépuisable d'inspiration et de bonheur. Il ajoute du charme à chaque scène que le peintre observe : « La dispute du soldat avec le groom. Sublime dans son tas de draperies. L'air d'une vieille femme et pourtant quelque chose de martial » (C, 203)<sup>26</sup>.

Bien évidemment, Delacroix remarque aussi les femmes. Pourtant, celles-ci correspondent peu aux odalisques qu'il a peintes avant son départ. « Nous apercevions aussi sur les terrasses des femmes en grand nombre et voilées jusqu'aux yeux » (S, 100), écrit-il. « Savez-vous que les terrasses sont des lieux de prédilection des femmes ? C'est dans ce lieu qu'elles s'expriment, se mettent à l'aise, bavardent avec les voisines, écha-

<sup>23</sup> Cf. A. Daguerre de Hureaux, *op. cit.*

<sup>24</sup> E. Delacroix, « Lettre à M. Pierret du 23 mars [1832] », in *Lettres...*, p. 126.

<sup>25</sup> N. Garnier-Pelle, *Delacroix à l'aube de l'orientalisme. De Decamps à Fromentin*, Paris, Somogy éditions d'art, 2012, p. 72.

<sup>26</sup> Il est curieux que Tahar Ben Jelloun ne parle pas beaucoup de cet amour de Delacroix pour le costume marocain. Néanmoins, il dénonce les fautes commises par le peintre : « vous notez les costumes des hommes : caftan bleu-noir, caftan bleu de ciel, etc. Le caftan est un habit de femme (il est de même pour le *haïck* que vous attribuez systématiquement aux hommes). Ce que vous avez vu, ce sont des *jabadors*, sorte de gilets en laine, des burnous ou djellabas » (L, 56).

faudent des plans de fugue ou font des rêves pour échapper à leur séquestration déguisée en mariage » (L, 39), commente Tahar Ben Jelloun. Pourtant, Delacroix se concentre plutôt sur cette aura mystérieuse des femmes voilées qui se trouve à l'origine du fantasme européen<sup>27</sup>. Comme beaucoup de voyageurs européens de son époque, le peintre avoue : « On est libre de les supposer toutes charmantes sous ces enveloppes et en les voyant passer près de soi, armées pour tout attrait de ce coup d'œil noir et expressif que le ciel a donné à presque toutes ces créatures, on éprouve un peu l'irritante curiosité du bal masqué » (S, 125).

« L'irritante curiosité » est satisfaite à l'intérieur : « c'est chez elles surtout qu'il fallait voir [les femmes] et non dans les rues, où elles vont ordinairement entourées d'un grand voile. [Elles] sont à la fois belles et jolies et leurs habits ont une certaine dignité qui n'exclut ni la grâce ni la coquetterie » (S, 112). Cette coquetterie résulte avant tout des yeux des Marocaines : « dont l'éclat s'augmente de cette ligne noire due à l'emploi de khôl » qui « donne à l'œil un attrait tout particulier, je ne sais quoi de léonin et d'un peu farouche qui anime ces petites mines douces et régulières » (S, 112).

Au Maroc, Delacroix admire avant tout les femmes juives, moins protégées par leurs familles que les musulmanes. Dans l'une des premières lettres à Pierret, il écrit déjà : « Les Juives sont admirables. [C]e sont des perles d'Éden »<sup>28</sup>. Le peintre entre en amitié avec son drogman, Abraham Benchimol<sup>29</sup>, et admire les membres féminins de sa famille :

Sa femme, sa fille, et en général toutes les juives sont les femmes les plus piquantes du monde et d'une beauté charmante. Sa fille, je crois, ou celle de sa sœur, avait des yeux très singuliers d'un jaune entouré d'un cercle bleuâtre et le bord des paupières teint en noir. Rien de plus piquant. Leur costume est charmant (C, 197).

L'adjectif « piquant » revient dans le texte. Il indique une fascination pour les femmes « orientales », mais aussi tout simplement pour la beauté dont le peintre est entouré au Maroc. Tahar Ben Jelloun commente : « Vous êtes parmi les premiers artistes à vous extasier devant la beauté des gens qui peuplent ce pays. [...] Lorsque vous êtes introduit dans des familles juives de Tanger, vous êtes fasciné par la beauté des femmes, que vous trouvez admirables au point de les comparer à des "perles d'Éden" » (L, 28). L'écrivain marocain apprécie que le peintre ne tienne pas à « toucher cette

<sup>27</sup> Plus à ce sujet : M. Sokołowicz, « "Les tigresses du désert" et "les nonnes coquettes". Les figures de la femme orientale dans quelques récits de voyage du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romanica Cracoviensia*, 2017, n° 3, p. 175-182.

<sup>28</sup> E. Delacroix, « Lettre à M. Pierret du 25 janvier [1832] », *op. cit.*, p. 121.

<sup>29</sup> C, 197, note 79.

grâce érotique qui émane de l[a] présence [féminine] » (L, 28). En effet, chez Delacroix, la beauté des femmes (et celle des hommes) est plus esthétique qu'érotique. L'art de vivre à la marocaine, c'est pouvoir admirer la beauté sans une tension sexuelle plus ou moins refoulée.

La beauté du Maroc est donc pour Delacroix aussi celle de ses habitants. Elle résulte de leur costume et de la grâce avec laquelle ils le portent. « Ils sont plus près de la nature de mille manières : leurs habits, la forme de leurs souliers. Aussi la beauté s'unit à tout ce qu'ils font. Nous autres, dans nos corsets, nos souliers étroits, nos gaines ridicules, nous faisons pitié. La grâce se venge de notre science » (C, 237), commente amèrement le peintre. « Quand vous êtes arrivé à Tanger, en ce matin du 24 janvier 1832, personne ne pouvait imaginer que ce peuple et ce pays que vous alliez découvrir vous donneraient tant sans même le savoir, sans le préméditer, sans rien vous demander en retour » (L, 22), ajoute Tahar Ben Jelloun.

## Les mœurs ou l'art de vivre à l'ancienne

124

On se rappelle bien la fameuse exclamation de Delacroix pénétrant dans le harem algérien : « C'est beau ! C'est comme au temps d'Homère ! La femme dans le gynécée s'occupant de ses enfants, filant la laine ou brochant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends ! »<sup>30</sup> Il se peut que cette réflexion soit inspirée des observations marocaines. Plusieurs fois dans ses écrits, Delacroix revient sur l'idée de l'ancienneté des mœurs marocaines. Selon Abdelaziz Amraoui, c'est la Rome antique, « tant recherchée et sollicitée par les romantiques » que le peintre retrouve au Maroc<sup>31</sup>. Qu'il s'agisse de la Rome ou de la Grèce antique, il est certain que le pays évoque pour l'artiste l'Antiquité :

[...] les enfants sortent avec leurs tablettes d'école et les portent avec solennité. Ces tablettes sont en bois enduites de terre glaise. On écrit avec des roseaux et une sorte de sépia qui peut s'effacer facilement. Ce peuple est tout antique. Cette vie extérieure et ces maison fermées soigneusement ; les femmes retirées, etc. (C, 236-237).

Tahar Ben Jelloun commente : « Pour vous ce n'est pas l'Orient que vous trouvez, simplement un pays et un peuple qui vous font penser à l'Antiquité, à l'origine des choses, à la mémoire de la terre et des hommes » (L, 26).

<sup>30</sup> Cité d'après P. Vauday, *La Décolonisation du tableau. Art et poétique au XIX<sup>e</sup> siècle. Delacroix, Gauguin, Monet*, Paris, Seuil, 2006, p. 24.

<sup>31</sup> A. Amraoui, *op. cit.*, p. 12.

Ce sont justement cette « Antiquité » et cette « origine des choses » qui, selon Delacroix, garantissent le bonheur des Marocains : « L'habitude et l'usage antiques règlent tout. Le Maure rend grâce à Dieu de sa mauvaise nourriture et de son mauvais manteau. Il se trouve trop heureux encore de les avoir » (C, 237). C'est le secret de l'art de vie à la marocaine : les habitant du pays savent être contents de ce qu'ils ont.

Et parfois, ils ont vraiment peu. C'est avec un vrai étonnement que Delacroix écrit à son ami : « ces gens-ci ne possèdent qu'une couverture dans laquelle ils marchent, dorment et sont enterrés, et ils ont l'air aussi satisfaits que Cicéron devait l'être de sa chaise curure »<sup>32</sup>. Contrairement aux Européens. Telle est d'ailleurs la conclusion des *Souvenirs...* : « Quoi de plus opposé à nos habitudes et à notre agitation continuelle » (S, 130). De nombreux voyageurs ont déjà remarqué que la vie en Orient était plus paisible que celle des Européens : on ne se dépêchait pas, on chérissait chaque moment<sup>33</sup>.

Selon Delacroix, à cause de la « civilisation », en Europe, on a perdu la joie de vivre et la beauté. Il envie les Marocains :

Certains usages antiques et vulgaires ont de la majesté qui manque chez nous dans les circonstances les plus graves. L'usage des femmes d'aller le vendredi sur les tombeaux avec des rameaux qu'on vend au marché ; les fiançailles avec la musique, les présents portés derrière les parents, le couscoussou, les sacs de blé sur les mules et sur les ânes, un bœuf, des étoffes sur des coussins, etc. (C, 237).

125

La beauté se cache dans la simplicité, dans les gestes qui ne sont pas feints. Tahar Ben Jelloun dit la même chose. En parlant du peuple marocain il prône : « [s]on naturel, sa disponibilité pour la vie et pour la nonchalance, pour le plaisir et le rire, pour la gratuité du geste et la douceur qu'il retire de la pauvreté qu'il porte avec dignité » (L, 18). C'est justement la définition de l'art de vivre à la marocaine que Delacroix a tant apprécié.

## En guise de conclusion

Le voyage au Maroc « subjugue » Delacroix, constate Saïd Tamba<sup>34</sup>. « Je suis en ce moment comme un homme qui rêve et qui voit des choses qu'il craint de pouvoir lui échapper... », écrit Delacroix à la fin d'une lettre

<sup>32</sup> E. Delacroix, « Lettre à M. Pierret du 29 février [1832] », in *Lettres...*, p. 123.

<sup>33</sup> Voir p. ex. C.-É. Savary, *Lettres sur l'Égypte*, Paris, Onfroi Libraire, 1786, t. 1, p. 142.

<sup>34</sup> S. Tamba, *op. cit.*, p. 129.

à son ami<sup>35</sup>. « Rien ne devait vous échapper, pas seulement les détails de ce que vous peindrez plus tard, mais aussi l'état d'esprit, l'état d'âme de ce peuple que vous découvrez » (L, 18), précise Tahar Ben Jelloun. Alors que la peinture est un acte public, « la pratique de l'écriture, chez Delacroix, constitue un geste éminemment personnel »<sup>36</sup>. C'est dans l'écriture, ce geste « éminemment personnel », qu'il essaie d'expliquer l'« état d'âme » du peuple qu'il a découvert. Comme l'écrit Michèle Hannoosh, le Maroc « rend [à Delacroix] ses propres yeux »<sup>37</sup>, lui montre ce qu'est l'Orient.

« J'emploie avec plaisir une part de mon temps au travail, une autre considérable à me laisser vivre », écrit Delacroix de Tanger<sup>38</sup>. Il veut se laisser vivre pour comprendre le Maroc, pour profiter pleinement de ce beau pays et découvrir ce que nous avons appelé l'art de vivre à la marocaine.

Et quel est cet art de vivre à la marocaine selon Eugène Delacroix et selon celui qui réécrit, en quelque sorte, son voyage au Maroc, Tahar Ben Jelloun ? En premier lieu, c'est la beauté omniprésente : les beaux paysages, les beaux chevaux, mais aussi la belle architecture extérieure et intérieure. En deuxième lieu, c'est la beauté des gens mise en valeur par leurs costumes. Delacroix montre que les habits assurent aux Marocains une certaine élégance antique. Ils sont naturels, ne les serrent pas comme les costumes européens. « Nous autres Marocains sommes fiers de vous citer, de rappeler l'éloge que vous faites de cette "beauté" qui émane du pays et de ses habitants » (L, 82), commente Tahar Ben Jelloun. Les références à l'Antiquité constituent aussi le troisième composant de l'art de vivre à la marocaine. Il s'agit de la simplicité, naturalité, sincérité. Les Marocains savent cultiver les traditions, jouir de petites choses, ne se dépêchent pas, ne courent pas après des chimères. Tahar Ben Jelloun constate : « Ce Maroc-là est vrai. Malgré le temps, il n'a pas changé. Ce Maroc-là est le pays ancestral, celui qui persévère dans son histoire et ouvre ses portes aux artistes qui sont habités par lui à leur insu » (L, 14).

« Nous allions chercher un pays inconnu sur lequel on nous donnait les notions les plus bizarres et les plus contradictoires » (S, 85), a écrit Delacroix en se rappelant son arrivée au Maroc. Lors de son voyage, il a senti le pays, l'a aimé, l'a compris. « Vous avez fait du Maroc un dictionnaire intime, un réservoir de couleurs et de sentiments » (L, 88), commente Tahar Ben Jelloun. Et cela s'est produit grâce à l'art de vivre à la marocaine que Delacroix a compris. « [Votre Maroc] est aussi le nôtre » (L, 88), lit-t-

<sup>35</sup> E. Delacroix, « Lettre à M. Pierret du 25 janvier [1832] », *op. cit.*, p. 121.

<sup>36</sup> M. Gasse-Houle, *op. cit.*, p. 39.

<sup>37</sup> M. Hannoosh, *op. cit.*, p. 177.

<sup>38</sup> E. Delacroix, « Lettre à M. Pierret du 29 février [1832] », *op. cit.*, p. 123.

on dans la *Lettre à Delacroix*. Et c'est probablement le compliment le plus grand pour le peintre qui n'a pas « orientalisé l'Orient »<sup>39</sup>, mais l'a appréhendé et a su l'apprécier.

## Bibliographie

- Amraoui, Abdelaziz, « Le Maroc de Delacroix ou la représentation de l'Autre », *Estudios Románicos*, 2012, vol. 21, p. 7-18
- Arama, Maurice, *Le Maroc de Delacroix*, Paris, Éditions du Jaguar, 1987
- Ben Jelloun, Tahar, *Lettre à Delacroix*, Paris, Gallimard, 2010 [2005]
- Daguerre de Hureaux, Alain, *Delacroix. Voyage au Maroc. Aquarelles*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 2007
- Delacroix, Eugène, « Carnets », in *Journal*, tome I, éd. Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, p. 195-238
- Delacroix, Eugène, *Lettres (1815 à 1863)*, éd. Philippe Burty, Paris, A. Quantin, 1878
- Delacroix, Eugène, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, éd. Laure Beaumont-Maillet, Barthélémy Jobert et Sophie Join-Lambert, Paris, Gallimard, 1999
- Delacroix, Eugène, « Une noce juive dans le Maroc », *Le Magasin Pittoresque*, janvier 1842, p. 28-30
- Dumur, Guy, *Delacroix et le Maroc*, Paris, Herscher, 1988
- Garnier-Pelle, Nicole, *Delacroix à l'aube de l'orientalisme. De Decamps à Fromentin*, Paris, Somogy éditions d'art, 2012
- Gasse-Houle, Magali, « Écrire la peinture : le journal de voyage au Maroc d'Eugène Delacroix », *Dalhousie French Studies*, 2005, vol. 72, p. 33-42
- Guédron, Martial, « Eugène Delacroix. Souvenirs d'un voyage dans le Maroc », *Critique d'art*, 1999, n° 14, p. 1-3 ; URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2418>, consulté le 13.07.2021
- Hannoosh, Michèle, « Voyage au Maghreb et en Andalousie », in *Journal*, t. I, éd. Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, p. 175-194
- Jobert, Barthélémy, « Introduction », in Eugène Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, éd. Laure Beaumont-Maillet, Barthélémy Jobert et Sophie Join-Lambert, Paris, Gallimard, 1999, p. 7-82
- Kopp, Robert, « Delacroix : souvenir du Maroc », *Revue des Deux Mondes*, janvier 2015, p. 151-155
- Peltre, Christine, *L'Atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1995
- Quirot, Odile, *Eugène et le sultan : le voyage du peintre Delacroix au Maroc*, Paris, A. Biro, 1990
- Said, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Le Seuil, 2005
- Savary, Claude-Étienne, *Lettres sur l'Égypte*, Paris, Onfroi Libraire, 1786, t. 1
- Sérullaz, Maurice, *Delacroix in Morocco*, Paris, Flammarion, 1994
- Sokolowicz, Małgorzata, « "Les tigresses du désert" et "les nonnes coquettes". Les figures de la femme orientale dans quelques récits de voyage du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romanica Cracoviensia*, 2017, n° 3, p. 175-182

<sup>39</sup> Cf. E. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. C. Malamoud, Paris, Le Seuil, 2005, p. 35.



Tamba, Saïd, « De l'orientalisme. Eugène Delacroix », *L'Homme & la Société*, 2010, n° 175, p. 115-132

Vauday, Patrick, *La Décolonisation du tableau. Art et poétique au XIX<sup>e</sup> siècle. Delacroix, Gauguin, Monet*, Paris, Seuil, 2006

## Notice bio-bibliographique

Małgorzata Sokołowicz, maîtresse de conférences HDR à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie et à l'Université de musique Frédéric-Chopin, membre associée du laboratoire CERCLE de l'Université de Lorraine, est l'auteure des livres *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise au XIX<sup>e</sup> siècle* (2014), *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens* (2020) et d'une soixantaine d'articles sur les relations entre littérature et art, l'orientalisme, les relations de voyage et l'écriture (post)coloniale.

**Dans le monde moderne**

**Nel mondo moderno**

**En el mundo moderno**



**Krzysztof Jarosz**

Université de Silésie

 <https://orcid.org/0000-0003-3210-1749>

[krzysztof.jarosz@us.edu.pl](mailto:krzysztof.jarosz@us.edu.pl)

## La tentation du mal À propos d'*Un roi sans divertissement* de Jean Giono

### The Temptation of Evil In the Context of *A King Alone* by Jean Giono

**Abstract:** In 1946, only a year after the World War II, Jean Giono, who became famous in the years 1929-1939 as a writer describing the human's struggle with nature, writes *A King Alone* (*Un roi sans divertissement*), a novel which surprises his past readers with one of the characters being a serial killer fulfilling the uncontrolled need for entertainment by killing people. Langlois, the gendarmerie captain tasked with finding the murderer, attempts to understand the motive of the criminal turned from a respected and exemplary citizen into a potential assassin. Not to become the felon's imitator, Langlois commits suicide. Giono's novel is a tale of evil inextricably linked to human nature (the murderer's name is Monsieur V. like in "voisin" – neighbor). The novel did not gain the popularity it deserved because after the World War II evil was the most willingly looked for in the defeated countries of the Axis (Germany, Italy, Japan), and the communist-opposed author was blacklisted by National Writers' Committee, controlled by the Stalinists. *A King Alone* is a personal reflection of a writer marked by war, constituting the expression of his most pessimistic vision of human nature influenced by Machiavelli, Hobbes and Sade. The message of the novel is ambiguous: on the one hand, Langlois prefers committing suicide over being a tool of evil residing in every person; on the other hand, he interiorizes Mr. V.'s motives by exploring them, thus becoming – like any other human in Giono's view – a potential killer. Langlois' last act, when he takes his own life, makes him a figure of dark Christ, permeated by evil, who sacrifices himself not to become another link in the chain of malevolent individuals passing on to the potential imitators the penchant for killing, understood here as the highest form of entertainment and the contemplation of human mortality, embodied by the victim.

**Keywords:** Jean Giono, murder, entertainment, evil, human nature

Jean Giono naît en 1895 à Manosque, en Haute-Provence, de père cordonnier d'origine piémontaise et de mère blanchisseuse-repasseuse d'origine picarde. Obligé d'interrompre ses études secondaires avant le baccalauréat à cause de la maladie de son père, il commence à travailler comme employé de banque. Mobilisé en 1915, il sort de la guerre de 1914-18 contusionné, légèrement gazé et convaincu de l'inutilité du massacre auquel on l'a obligé de participer.

En 1919 il retourne à sa banque et y travaille jusqu'en 1929, date de parution de son premier roman publié, *Colline*, qui, lancé entre autres par Gide voyant dans son auteur un nouveau Virgile provençal, remporte un grand succès à la suite duquel Giono se décide à vivre désormais de sa plume.

Dans la décennie 1929-1939, il publie plusieurs romans et essais qui le consacrent comme auteur d'utopies paysannes, pacifiste et écologiste avant la lettre. Il acquiert alors une notoriété considérable grâce à la publication d'une vingtaine d'ouvrages : romans, recueils de nouvelles, essais et pièces de théâtre dans lesquels il met au premier plan la lutte que les paysans d'une Provence mythique mènent avec les forces d'une nature impitoyable et sauvage. Il y faisait valoir sa vision optimiste de l'homme et la tentation de créer une communauté qui réaliserait la joie de vivre<sup>1</sup>.

132

Tout porte à croire que Giono est sincèrement attaché à ses idées. Cependant, il considère l'engagement comme une entrave à l'acte créateur qui a toujours constitué pour lui sa raison d'être et une source intarissable de bonheur personnel.

Le personnage de Bobi de *Que ma joie demeure* (1934), saltimbanque ambulant, prêche la fraternité et la joie de la vie au sein de la nature. Giono appelle « les vraies richesses » cette vie en harmonie avec les autres et avec la nature, expression qui sert aussi de titre à son essai de 1935. Ces « vraies richesses », par opposition aux fausses richesses que sont l'argent et la vie d'aliéné dans une société moderne constituent pour lui un remède contre le mal existentiel, ce malaise qui ôte la joie de vivre étant, pour lui, inhérent à la vie en société urbaine et industrielle.

<sup>1</sup> Sur le plan réel il convient d'évoquer ici l'expérience du Contadour, alors que sur le plan littéraire cf. surtout *Que ma joie demeure*, roman publié par Giono chez Grasset en 1934. Il est vrai que, comme l'ont prouvé maints gionistes à commencer par Jacques Chabot (« Le narrateur et ses doubles dans *Jean le Bleu* », *La Revue des lettres modernes*, 3, A. J. Clayton éd., Paris, Lettres modernes Minard, 1976), la vision optimiste du monde proposée par Giono dans ses écrits de l'entre-deux-guerres n'est qu'un leurre, car une lecture attentive y dévoile une prédilection pour le monstrueux qui deviendra explicite dans la « seconde manière » de l'écrivain. À ce titre cf. aussi K. Jarosz, *Jean Giono – alchimie du discours romanesque*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999, p. 34 et ssq.

À la fin de *Que ma joie demeure*, Bobi fuit cependant la micro-société d'entraide et de joie communautaire qu'il a réussi à instituer au plateau Grémone. On peut supposer que ce roman, comme d'ailleurs *Les batailles dans la montagne*, a été pour Giono une sorte de psychodrame qu'il se jouait devant lui-même, un roman expérimental dans ce sens qu'en construisant une fiction qui met en œuvre l'idéal communautaire (qu'il prêchait au Contadour), au fur et à mesure que l'intrigue se développe, l'écrivain qui s'incarne dans Bobi, ce professeur d'espérance, s'aperçoit que ce mode de vie est utopique et qu'il se sent lui-même mal à l'aise dans le rôle de meneur, à l'engagement social qui exige une vie au sein de groupe préférant un plaisir solitaire d'écriture. Dans un sens au moins, le personnage de Bobi symbolise les tergiversations de l'artiste aux prises avec un engagement extérieur (social, politique et écologiste).

D'ailleurs, ce que les lecteurs de Giono des années trente n'aperçoivent pas, c'est la cruauté inhérente à sa vision du monde. Qu'il suffise de rappeler la scène où Panturle, héros de *Regain*, déchire un jeune renard qu'il a attrapé au piège et avec ses mains pétrit les entrailles saignantes de la bête, geste qui à la fois signifie on ne peut plus crûment la relation chasseur/chassé et figure le désir sexuel dans une posture que ne désavouerait pas un théoricien de l'érotisme comme Georges Bataille.

Comme l'a montré Jacques Chabot dans ses études psychanalytiques de l'œuvre de Giono, lancées depuis les années 1970, les images de sang, pus, plaies, souffrances, abcès, matière en décomposition et suicides sous-tendent ces ouvrages dans lesquels, par un curieux effet d'(auto-)censure lectorale, les récepteurs ne voyaient (et souvent ne voient toujours) que des images idylliques.

Au début de la guerre de 1939, Giono, conscient de la responsabilité envers sa famille, dont il est le seul nourricier, obéit à l'ordre de mobilisation.

D'un côté il est vivement critiqué par ses amis du Contadour, de l'autre, quelques jours à peine après s'être présenté dans la caserne de Digne, il est emprisonné pour une action pacifiste qu'il aurait organisée jusqu'en décembre 1939. Libéré, dit-on, sur l'intervention d'André Gide, il regagne sa maison et se promet de ne plus s'engager sur le plan social ou politique, promesse qu'il tient d'autant plus aisément que, bientôt, l'invasion allemande de juin 1940 et le partage de la France en zone occupée et zone dite libre qu'il habite, le coupent de Paris. Cette rupture forcée d'avec la capitale signifie également pour Giono des difficultés financières, ses éditeurs se trouvant à Paris. En automne 1944, à la libération de la Provence, Giono est incarcéré de nouveau, dans un camp d'internement, soupçonné à tort d'avoir collaboré avec le gouvernement de Vichy et avec les nazis. Le séjour de six mois à Saint-Vincent-les-Forts achève de transformer sa vision du monde.

L'expérience des atrocités de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que celle d'un double emprisonnement, ont profondément marqué l'écrivain. Giono en sort avec une vision pessimiste de la nature humaine, fortifiée aussi par la lecture de Hobbes, Sade et Machiavel, sans parler de Dante qu'il avait toujours vénéré.

Le résultat en est *Un roi sans divertissement*, publié en 1947 chez un petit éditeur par un auteur que les dirigeants communistes du Comité national des écrivains de l'époque ont mis à l'index. Ce roman inaugure ce qu'on appelle « la seconde manière » de Giono et la série de ses « chroniques romanesques », ce qui ne veut point dire qu'il soit un modèle narratif aux « chroniques » ultérieures.

En apparence, un lecteur d'avant-guerre peut retrouver le décor des romans antérieurs de Giono. L'action se passe dans un village anonyme situé quelque part dans les Alpes et semble d'abord annoncer une autre histoire « panique », comme l'ont été celles d'avant-guerre. Cependant, au fur et à mesure de la lecture, il apparaît clairement qu'il s'agit bien d'une œuvre de la « seconde manière » de l'écrivain où, la nature étant reléguée au second plan, c'est la peinture de la nature humaine qui devient le sujet principal.

Il ne faut donc pas s'étonner de la désorientation des lecteurs de Giono d'avant-guerre qui, dans *Un roi sans divertissement*, son premier roman d'après-guerre publié en février 1947, ne retrouvent plus de traces de l'ancien optimisme de l'auteur, pour ne rien dire de la forme de cet ouvrage qui diffère considérablement des schémas narratifs linéaires et simples caractéristiques de ses œuvres publiées dans la décennie 1929-1939.

L'appartenance même d'*Un roi sans divertissement* à un sous-genre romanesque concret est sujette à caution. Bien que le livre en question soit en premier lieu l'histoire d'un certain M(onsieur). V., riche paysan qui tue pour se divertir, et de l'enquête visant à éclaircir les motifs de ces crimes atroces menée par un capitaine de gendarmerie, Langlois, la trame policière trouve sa résolution déjà à la fin du premier tiers du roman. La seconde partie est consacrée à l'histoire d'un loup sanguinaire qui possède les mêmes propriétés que M. V. Les deux (M. V. et le loup) sont finalement supprimés de la même façon : Langlois les tue successivement de deux coups de pistolet dans le ventre, alors que ces meurtriers indomptables (l'homme, et puis le loup) attendent patiemment l'exécution, comme s'ils acceptaient de leur plein gré leur sort et comme s'ils étaient fascinés par le rôle qu'ils ont à jouer. La troisième partie du roman est encore plus déroutante, car après avoir en vain cherché un divertissement à sa taille, Langlois se suicide en allumant la mèche d'une cartouche de dynamite qu'il tient dans sa bouche comme un cigare<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Le personnage de Langlois qui apparaît ici pour la première fois se réincarne, prénommé Martial, dans *Les récits de la demi-brigade* (Paris, Gallimard, 1972), ainsi que, épisodi-

L'hypothèse que l'ouvrage en question soit un roman policier ne se vérifie donc que par rapport au premier tiers de l'histoire. De l'aveu de Giono lui-même, qui s'adonne à l'époque à une réflexion approfondie sur sa manière d'écrire et qui cherche à la renouveler, *Un roi sans divertissement* est appelé à être le premier d'une suite d'ouvrages appelés « chroniques romanesques », comme l'auteur se plaît à nommer ses œuvres d'après-guerre qui n'appartiennent pas au « Cycle du Hussard »<sup>3</sup>, et dans lesquelles il s'évertue à mettre en jeu les passions humaines en délaissant la peinture d'un Sud imaginaire et utopique de ses romans des années trente.

Le comportement des protagonistes d'*Un roi sans divertissement*, et surtout celui de M. V. et de Langlois, permet d'interpréter cet ouvrage comme une étude de psychologie clinique, mais, comme le souligne à maintes reprises Langlois en parlant de M. V., ce dernier n'est pas un monstre, ce n'est pas un étranger, mais bien au contraire, c'est un homme comme les autres<sup>4</sup>.

On a donc aussi affaire à un conte moral qui assigne une valeur universelle aux attitudes individuelles des héros et qui, d'une manière plus directe, renvoie à l'époque de la Seconde Guerre mondiale qui a révélé la vérité sur l'aspect nocturne de la nature humaine. Ceci devient patent lorsque l'écrivain-narrateur, en présentant le cadre temporel du récit, constate que l'action de celui-ci commence en 43, « 1800 évidemment »<sup>5</sup>, s'empresse-t-il d'ajouter, cette précision renvoyant, par antiphrase, à la réalité récente de 1943, le milieu de la guerre.

*Un roi sans divertissement* n'est pas pourtant qu'une histoire sur la dégradation morale des hommes qui ont subi l'épreuve de la cruauté de guerre, il est un roman qui traite du côté sombre de la nature humaine montrée dans sa dimension transhistorique, du mal inhérent à l'espèce. Les références à l'hécatombe récente voisinent avec celles, beaucoup plus fréquentes, à la préhistoire de l'homme, aux religions primitives et aux cruels rites sacrificiels dont le but est de démontrer que le mal est une faculté qui fait partie de la nature de l'homme en tant que tel, profondément

---

quement, dans une suite d'images rémanentes d'*Un roi sans divertissement* qu'est le début de *Noé* qui, la deuxième « chronique romanesque » (Édition de la Table Ronde, 1947, Paris, Gallimard, 1961). D'une certaine manière, on peut donc parler d'un « Cycle de Langlois », moins important que le fameux « Cycle du Hussard », mais ayant le mérite de relier celui-ci au « chroniques romanesques » (cf. K. Jarosz, « Un Cycle de Langlois ? », in *Quelques études sur le conte et la nouvelle*, Katowice, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 1071, 1989).

<sup>3</sup> On désigne par ce titre quatre ouvrages dont le héros principal est Angelo Pardi : *Mort d'un personnage*, *Angelo*, *Le Hussard sur le toit* et *Le Bonheur fou*.

<sup>4</sup> « Ce n'est pas un monstre. C'est un homme comme les autres » (*Un roi sans divertissement*, in J. Giono, Œuvres romanesques complètes, t. III, Paris, Gallimard, 1974, p. 486).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 458.



enraciné dans sa nature primitive<sup>6</sup>. Cette tendance naturelle, enfouie sous le vernis de la civilisation, se révèle dans un individu lorsque les circonstances s'y montrent favorables et lorsque apparaît un initiateur capable de lui révéler cette vérité qu'en temps normal on s'évertue à occulter.

Pour que ces circonstances puissent avoir lieu et pour que le maître de cérémonie apparaisse, il faut que certaines conditions soient remplies : l'espace où se jouera le drame sanglant doit être institué et les personnages doivent passer par la période d'initiation à la cruauté afin que, s'arrachant à la vision habituelle des relations humaines, ils en arrivent à acquérir une motivation qui rend possible leur transformation nécessaire, le retour à la bestialité.

Par le biais d'une ironie qui semble relever à la fois de l'auto-ironie et de la palinodie, l'action d'*Un roi sans divertissement* est située dans les mêmes paysages des Basses Alpes où Giono a placé celle de certains de ses romans d'avant-guerre<sup>7</sup>. Pourtant, paradoxalement, les mêmes éléments d'organisation spatiale (un village perdu dans les montagnes) qui ont servi avant la guerre à formuler le message de fraternité, d'amitié et de joie de vivre dans une communauté solidaire, sont maintenant utilisés pour exprimer la cruauté et le mal inhérent à l'homme.

Le thème de la cruauté et des sacrifices humains, implicitement présent dès le début d'*Un roi sans divertissement*, apparaît de manière explicite dans la description de l'automne dans les montagnes. Le jaunissement et plus tard le rougissement des feuilles sur les arbres est comparé aux préparatifs aux rites des prêtres-guerriers d'une religion féroce, comme celle des Aztèques qui arrachaient le cœur de la poitrine des victimes ouverte avec un couteau d'obsidienne. La beauté barbare de ces habits et décors habitue à la cruauté et enlève les remords au sacrificateur<sup>8</sup>.

Les sommets qui entourent le village revêtent l'apparence des dents d'animaux de proie et, qui plus est, ferment symboliquement de toutes parts l'espace où se jouera le rite sanglant. À l'arrivée de l'hiver, les nuages qui descendent de plus en plus bas, finissent par fermer l'espace du drame par le haut et la neige qui tombe continuellement introduit l'atmosphère du chaos originel<sup>9</sup>. Cette transformation de l'espace entraîne celle des personnages du drame.

<sup>6</sup> Cf. surtout la description de la forêt en automne, *ibid.*, p. 471-474.

<sup>7</sup> C'est le cas de *Batailles dans la montagne* publié en 1937 chez Gallimard, récit de la lutte solidaire pour la survie des villageois habitant une vallée inondée par les eaux fondues d'un glacier.

<sup>8</sup> À la fin de la description de la forêt en automne déjà évoquée, on lit : « Chaque soir, désormais, les murailles du ciel seront peintes avec ces enduits qui facilitent l'acceptation de la cruauté et délivrent les sacrificateurs de tout remords » (*Un roi sans divertissement...*, p. 473).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 458-461.

Ainsi, les braves villageois prennent l'aspect de prêtres sacrificateurs, même le curé local qui, collé à sa fenêtre givrée, montre aux passants un visage émacié au regard cruel<sup>10</sup>. C'est dans ces circonstances que les habitants du village commencent par disparaître, enlevés et tués, comme on l'apprendra plus tard, par M. V. qui, pour accomplir ses crimes, traverse les montagnes en arrivant de Chichiliane où il passe pour un citoyen honorable.

Les crimes de M. V. ont lieu toujours en hiver, lorsque la terre est couverte d'une nappe uniformément blanche. Celle-ci symbolise en l'occurrence l'ennui existentiel qu'on aimerait à tout prix dissiper en introduisant un élément de couleur. Pour Giono, la couleur opposée à la blancheur n'est pourtant pas le noir, ni la verdure de la végétation printanière et estivale, mais la rougeur du sang versé. Dans une autre « chronique romanesque », l'un des personnages, qui réfléchit sur les sentiments qui l'envahissent pendant l'hiver dans la montagne, constate que « [l]e silence et le blanc font un tel vide qu'on a envie de mettre du rouge et des cris dans tout ça avec n'importe quoi »<sup>11</sup>.

Giono renoue ici avec l'étymologie du substantif « cruauté ». En latin il y avait deux mots pour désigner le sang : « sanguis » et « cruor ». Le premier, c'était le sang qui circule dans les veines, alors que l'autre était utilisé dans le cas du sang qui coule des veines ouvertes. Dans cette dernière acception, la cruauté signifie l'action de saigner une victime qu'on a « ouverte », et qui, dans le système sémantique interne du roman, fonctionne par opposition à la « clôture » du monde hivernal mentionnée plus haut.

Considéré du point de vue du système de couleurs qui y domine, le roman privilégie donc trois couleurs qui véhiculent des significations contextuellement connotées : le blanc, le rouge et la couleur or à laquelle équivalait le jaune qui constitue sa variante.

Comme on l'a déjà dit, le blanc – et surtout la blancheur de la neige – désigne dans cette région agricole l'ennui, une saison morte pendant laquelle il est impossible de le fuir en s'adonnant aux travaux agricoles ou bien en se réjouissant de la splendeur du paysage multicolore. Le blanc, c'est pourtant aussi la couleur des victimes tuées, de leurs corps pâles et de leurs os, celle de la mort associée à l'immobilité.

Le rouge est en l'occurrence avant tout la rougeur du sang. Cependant, loin de signifier la vie, ce qui renverrait au sang qui coule dans les veines (« sanguis »), le rouge désigne une couleur qui renvoie au passage de la vie à la mort, car elle se réfère à « cruor », au sang versé. Il convient de remarquer que même lorsqu'il est question de la couleur des feuilles

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 459.

<sup>11</sup> J. Giono, *Les Grands Chemins*, in J. Giono, *Œuvres romanesques complètes*, t. V. Paris, Gallimard, 1980, p. 538.

d'automne, le rouge fait appel à la cruauté (cf. la description de la forêt en automne) et annonce l'arrivée de la mort périodique de la nature, le passage de la vie à la mort. Dans *Un roi sans divertissement* le rouge désigne la dernière phase de la vie, la chaleur qui est en train de se transformer en froideur et le mouvement qui devient immobilité.

Le rouge sur le blanc traduit la volonté de se procurer un divertissement hors du commun par un acte cruel qui fait disparaître l'ennui existentiel : les personnages du roman éprouvent une fascination singulière à la vue des taches de sang sur la blancheur virginale de la neige. Cela concerne également ceux qui n'iront jamais jusqu'à tuer un homme, comme Bergues et Ravel, hypnotisés par le sang d'un cochon entaillé au couteau par le meurtrier<sup>12</sup>.

Au moins deux fois, cette fascination coïncide à l'état de demi-conscience qui caractérise Perceval. Ce héros du célèbre roman médiéval, évoqué par Giono<sup>13</sup>, ne peut pas détacher les yeux de trois gouttes de sang qu'a laissé sur la neige une oie sauvage blessée par un vautour. Perceval compare cette image bicolore au visage de sa bien-aimée Blancheflor. Dans un accès de furie il attaque tous les chevaliers qui veulent s'approcher de lui, comme si, obéissant au mécanisme connu en psychanalyse sous le nom de transfert, il voulait punir les autres d'une comparaison incongrue qui lui est venue à l'esprit, car, à y réfléchir plus à fond, la première association, c'est-à-dire « la blancheur du visage de la bien-aimée et la rougeur de ses joues » semble accompagnée de deux autres : c'est, en premier lieu, l'idée du sang de défloration, interdite au chevalier servant, et, deuxièmement, le sang versé suscite en lui probablement la pensée qu'il pourrait faire couler le sang de Blancheflor d'une manière beaucoup plus définitive.

Ces pensées inavouables de Perceval ne sont pas étrangères à Frédéric, paisible propriétaire de la scierie du village<sup>14</sup>. En fouillant dans son grenier, il découvre une vieille horloge qui représente une bergère au visage pâle et aux joues peintes en rouge. Pour remonter le mécanisme, il faut mettre la clé dans l'œil de la bergère. Aussitôt après cette découverte, Frédéric en fait une autre : dans un nid que forment les branches du

<sup>12</sup> Cette fois-ci le meurtrier s'est borné, par un divertissement cruel et gratuit, à dessiner à même la peau d'un des cochons de Ravel des « lettres d'un alphabet barbare » : « On n'avait pas essayé de l'égorger, ce qu'on aurait pu comprendre. On l'avait entaillé de partout, de plus de cent entailles qui avaient dû être faites avec un couteau tranchant comme un rasoir. La plupart de ces entailles n'étaient pas franches, mais en zigzags, serpentines, en courbes, en arcs de cercle, sur toute la peau, très profondes. On les voyait faites avec plaisir » (*Un roi sans divertissement...*, p. 463).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 465.

<sup>14</sup> Le roman commence par la mention de la scierie de Frédéric ce qui annonce l'importance du lieu et du personnage.

hêtre qui pousse devant les fenêtres de sa scierie, il découvre le corps de sa voisine Dorothee qui vient d'être tuée par M. V. Toujours plongé dans ses considérations de bricoleur, Frédéric hésite l'espace d'un moment s'il faut mettre la clé dans l'œil de la bergère de l'horloge ou dans celui de la morte<sup>15</sup>. La colère qui s'empare de Frédéric, lorsqu'il se rend compte de la monstruosité de ce dilemme grotesque, montre que le personnage considère comme abominable la pensée qu'il pourrait contrevenir aux lois de la morale, mais quelques instants plus tard, en poursuivant M. V., de victime potentielle du meurtrier et de défenseur du cinquième commandement, le paisible bourgeois se transforme en une impitoyable bête de proie qui perçoit l'assassin comme sa victime.

En quittant pour un moment l'analyse de la symbolique des couleurs dominantes dans *Un roi sans divertissement*, remarquons qu'aussi bien Perceval que la figure de la bergère de l'horloge renvoient aux motifs de la littérature courtoise et pastorale qui idéalisent la réalité représentée, comme le faisaient d'ailleurs les romans gioniens d'avant-guerre. Peut-être le hêtre dans la couronne duquel M. V. cache ses victimes, est-il une référence auto-ironique au climat virgilien des ouvrages antérieurs de l'écrivain, à ses romans champêtres dont les héros, tel Tityre, se reposent symboliquement « sub tegmine fagi » – « à l'ombre du hêtre »<sup>16</sup>.

Il nous reste à analyser la couleur dorée, qui semble de prime abord la moins visible dans le roman, comme si elle était occultée par le rouge et le blanc. La couleur or évoque en premier lieu la lumière du soleil et, dans le contexte du thème de la cruauté, omniprésent dans l'œuvre en question, elle renvoie à la divinité aztèque du soleil qui exigeait des sacrifices humains. Ceci fait penser que M. V. accomplit ses meurtres en hiver comme s'il s'adonnait à un rite qui ait pour objectif d'assurer le retour du soleil printanier.

La couleur or, celle des rayons du soleil, fonctionne ici en tant que signe de la fascination de la cruauté qui mène à la transgression du code moral et en tant que synonyme d'éblouissement, de révélation, d'illumination par la vérité que le meurtre d'un autre homme peut aboutir à l'assouvissement d'un instinct primitif.

Durant l'hiver, les villageois demeurent dans un monde clôturé de toutes parts par les montagnes et par les nuages, qui symbolise celui de la morale communément admise. Un braconnier local, Bergues, qui poursuit M. V., s'arrête à la lisière de ce monde qui est celle de la forêt couverte d'une

<sup>15</sup> *Un roi sans divertissement...*, p. 493.

<sup>16</sup> L'expression virgilienne « sub tegmine fagi » dans sa forme latine et française est à plusieurs reprises évoquée dans l'essai de Giono, *Virgile*, publié aux Éditions Corrèa en 1947, la même année qu'*Un roi sans divertissement*.

épaisse couche de nuages, car malgré son audace il n'ose pas franchir la frontière du monde civilisé<sup>17</sup>, tandis que M. V. y pénètre comme si de rien n'était et, après avoir escaladé une montagne, laisse derrière lui, ou plutôt sous lui, une couche épaisse de nuages ce qui lui permet de se rassasier d'un paysage de sommets éclairé par les rayons pâles, mais pénétrants d'un soleil hivernal. C'est un paysage nietzschéen qui s'élève par-delà le monde de l'humanité commune, celui de la distinction entre le bien et le mal<sup>18</sup>.

Hormis M. V., seul Frédéric aura le droit d'admirer ce paysage de sommets noirs qui émergent comme un archipel inconnu de la mer de nuages. Langlois, lui, devra se contenter d'une autre illumination. En tuant M. V., et ensuite le loup, il tire sur chacun d'eux deux coups de pistolet. L'explosion qui jaillit au bout du canon signifiera le passage de deux meurtriers que sont M. V. et le loup de l'état de la vie à celui de la mort. La troisième illumination, celle qui clôt le roman, c'est la tête de Langlois qui explose lorsque celui-ci se suicide.

À côté du système de trois couleurs dominantes, la lecture d'*Un roi sans divertissement* dévoile l'existence de trois figures analogues, mais qui ne sont pas identiques. La première, c'est le hêtre qui pousse face à la maison de Frédéric. Il symbolise la nature : au printemps, il renaît et à l'approche de l'hiver il se plonge dans un état de mort périodique. Grâce à ses racines, il est profondément ancré dans le sol, tandis que sa couronne vise le ciel à la recherche du soleil. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit comparé à une divinité primitive. La ressemblance est renforcée par le fait que dans l'embranchement du tronc du hêtre M. V. dépose ses victimes comme s'il accomplissait un rite de religion panthéiste : ce hêtre, c'est *Deus sive natura*, ou plutôt *Natura sive Deus*. Peut-être le choix de cette espèce d'arbre est dû à la paronymie entre l'« Être suprême » et le « hêtre suprême », car, subissant le cycle annuel de la dégénérescence et de la régénération de la nature, le hêtre symbolise à la fois la mort et la vie. Cette double signification se voit renforcée par l'inclusion synecdochique des victimes dans la couronne de l'arbre, ce qui fait qu'une des interprétations possibles du nom de ce meurtrier si étroitement lié au hêtre est M(ort) et V(ie).

L'image de l'arbre vient aussi à l'esprit lorsqu'il est question de l'ostensoir qui fascine le soldat impie qu'est Langlois. Cet objet de culte ressemble à un arbre : il se compose d'un pied qui évoque le tronc et des rayons qui font penser aux branches. Qui plus est, le lieu central de l'ostensoir d'où partent les rayons symbolise le Christ, victime d'un sacrifice, tout comme

<sup>17</sup> *Un roi sans divertissement...*, p. 463-464.

<sup>18</sup> « [...] le vaste monde ! [...] un océan de sirop d'orgeat aux vagues endormies, dans lequel [l]es jets de lumière blanche devaient faire surgir, comme des îles blêmes serties de noir, l'archipel des sommets de montagne. La géographie d'un nouveau monde », *ibid.*, p. 492.

la partie centrale de l'embranchement du hêtre recèle les dépouilles des victimes de M. V.

La troisième de ces figures est celle de Langlois au moment du suicide. Sa silhouette équivaut au tronc d'arbre (ou bien au « pied » d'ostensoir), alors que sa tête qui explose ressemble à la couronne d'arbre où M. V. déposait ses victimes et aux rayons d'ostensoir dont le centre symbolise cette autre victime (en grec l'hostie) qu'était le Christ qui a donné sa vie pour racheter les péchés de l'humanité. Le suicide du capitaine est en fait l'auto-sacrifice de l'homme qui a eu la révélation que tout représentant de l'espèce humaine est un assassin en puissance pour lequel le meurtre constitue la forme suprême de divertissement. En poursuivant M. V., Langlois a compris quels avaient été les mobiles du meurtrier. Après avoir exécuté, en justicier plutôt qu'en gendarme, le « monstre » qui terrorisait le village, Langlois sent sourdre en lui le désir irrépessible de tuer et, en même temps, il veut éviter de passer la limite au-delà de laquelle, de justicier et défenseur de la communauté, il deviendrait bourreau et cela d'autant plus que le vengeur probable des éventuelles futures victimes du capitaine, désireux de comprendre les motifs du comportement de ce nouvel assassin, finira sans doute par attraper le bacille du mal, tout comme Langlois lui-même l'a attrapé en se mettant « dans la peau » de M. V. Dans cette situation, l'unique solution est le suicide, le sacrifice de soi-même.

141

L'œuvre gionienne d'après-guerre consono étrangement bien avec les conceptions de Sade, de Nietzsche et de Bataille, bien qu'il soit difficile d'y repérer des traces d'une inspiration directe.

Comme le dit Bataille, dans les rites sacrificiels les sociétés primitives retrouvaient un lien immanent, intime et sacré avec la nature que notre espèce a oublié au cours de son évolution historique en créant le monde humain de finalité et de travail et en instituant les règles morales, autrement dit en tissant un cocon de culture qui a pour effet l'aliénation, la rupture du sentiment de constituer un élément d'un univers dont l'homme a cessé de se sentir une partie intégrante<sup>19</sup>.

En tuant un autre, en l'ouvrant afin de se rassasier de la vue de son sang, c'est-à-dire de ce qui se trouve d'habitude à l'intérieur d'un être humain, par son geste criminel et par son regard fixant avec avidité ce qu'il ne devrait pas voir, le meurtrier usurpe la position de Dieu, il contemple le spectacle de la mort par victime interposée. C'est le spectacle de briser la non-continuité de l'existence et de la fondre dans la continuité (dans le *continuum*) de l'univers qui fait que le sacrificateur se réjouit à la fois de la vie (la sienne) et de la mort (celle de sa victime).

<sup>19</sup> Cf. entre autres *L'Érotisme*, in G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Gallimard, 1987 et *La Part maudite*, in G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Gallimard, 1976.

Du point de vue des règles morales, en vigueur et de rigueur dans le monde civilisé, cette immolation apparaît comme un acte gratuit, mais aux yeux du sacrificateur elle prend une signification profonde. La transgression le situe par-delà le bien et le mal, dans la position de seigneur de la vie et de la mort des autres, d'où le nom de Monsieur qu'on assigne d'abord au meurtrier du roman (M. V. – **Monsieur V.**) et qui, après la mort de celui-ci, passe au loup dont le comportement anthropomorphe permet de le considérer comme un avatar humanisé de ce lycanthrope dans la peau humaine qu'est M. V.

Ici s'arrête pourtant l'analogie entre Giono et les apologètes de la liberté illimitée de l'homme et de la transgression. Si chacune des deux premières parties d'*Un roi sans divertissement* se termine par la suppression du meurtrier (l'homme et le loup), la troisième section de l'ouvrage trouve sa solution dans le suicide de Langlois qui, ayant découvert la vérité sur la nature primitive de l'homme, refuse de prendre le relais dans le cortège des hommes de mauvaise volonté qui se transmettent le bacille du mal en se transmettant la vérité sur le mal inhérent à la nature humaine dont la solution transgressive de grand seigneur est de tuer les autres pour échapper à l'ennui existentiel par cet acte de sacrifice dans lequel le meurtrier risque sa vie, car M. V. traverse chaque fois vingt kilomètres à travers les montagnes qui séparent son village natal de Chichiliane du village anonyme dans lequel, exposé au danger mortel si on le surprend en flagrant délit, il accomplit ses actes meurtriers.

C'est une conclusion à la fois optimiste et pessimiste, car d'un côté Langlois devient une espèce de Christ noir qui prend sur lui les fautes des autres et qui entend donner à son auto-sacrifice le sens de l'acte de rétablissement de l'ordre moral mais, de l'autre côté, tout en mourant pour sauver l'humanité, ce redresseur de torts qui a découvert l'envers des choses se rend compte de la précarité des principes pour lesquels il se sacrifie.

Au lendemain du plus grand massacre de l'Histoire, Giono prend la parole en artiste, pour dire de manière indirecte, mais parfaitement compréhensible, que le mal est un élément inhérent à la nature humaine et que, dans des circonstances exceptionnelles, cette nature primitive peut facilement percer le mince vernis de morale acquise durant le processus d'humanisation somme toute assez récent.

Le sigle intrigant par lequel Giono désigne le criminel-sacrificier (M. V.) peut être expliqué comme M(onsieur) V(érité sur l'Homme) ou comme M(onsieur) V(iolence) ce qui traduit indubitablement le sens de cette dénomination. Dans les notes de l'écrivain on retrouve cependant une autre version de la signification de ces deux majuscules : M(onsieur) V(oisin)<sup>20</sup>,

<sup>20</sup> L. Ricatte, *Notice d'Un roi sans divertissement*, in J. Giono *Œuvres romanesques complètes*, t. III, p. 1318.

c'est-à-dire, comme conclut M. Sacotte, M(oi) et V(ous), ou bien M(oi) est V(ous)<sup>21</sup>, interprétation auctoriale laquelle, sans discréditer les autres significations qui lui sont, au fond, complémentaires, met en relief l'idée de la cruauté foncière des braves gens, ainsi que leur aptitude virtuelle à piétiner, dans des conditions favorables au retour de la bestialité (guerres, révolutions), les tables de Moïse portant des inscriptions hébraïques à demi effacées dont la puissance magique se révèle en fait peu crédible et fort surestimée.

Si l'on rejette la solution transgressive proposée par M. V., on n'a que deux moyens de s'opposer à cette fascination du mal : soit à la manière de Tertullien (*credo quia absurdum*) en croyant fermement au bien-fondé des commandements moraux et sans admettre la possibilité de les transgresser (la perte de foi avec toutes ses conséquences éthiques), soit – lorsqu'on a déjà dépassé la limite des comportements moralement admissibles – décider, comme le fait Langlois, de ne pas ajouter personnellement au mal, de ne pas se mettre par-delà le bien et le mal, même au prix du sacrifice suprême, celui de sa propre vie.

## Bibliographie

143

- Bataille, Georges, *L'Érotisme*, in G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Gallimard, 1987
- Bataille, Georges, *La Part maudite*, in G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Gallimard, 1976
- Chabot, Jacques, « Le narrateur et ses doubles dans *Jean le Bleu* », in *La Revue des lettres modernes*, 3, Alan J. Clayton éd., Paris, Lettres modernes Minard, 1976
- Chabot, Jacques, *Noé de Jean Giono ou le bateau-livre*, Paris, PUF, 1990.
- Citron, Pierre, *Jean Giono 1895-1970*, Paris, Seuil, 1990
- Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, in Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1974
- Jarosz, Krzysztof, « Noé de Jean Giono ou le réalisme magique », in *Le roman français contemporain*, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 1418
- Jarosz, Krzysztof, « Jean Giono : de l'engagement au désengagement », in *Responsabilité et / ou gratuité dans la littérature* (sous la rédaction d'Aleksander Abłamowicz), Katowice 1996
- Jarosz, Krzysztof, « Jean Giono : les chroniques de la fin du monde », in *Le roman français d'une fin de siècle à l'autre* (éd. d'Aleksander Abłamowicz), Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998
- Jarosz, Krzysztof, *Jean Giono – alchimie du discours romanesque*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999
- Jarosz, Krzysztof, « Les références américaines dans les deux premières chroniques de Jean Giono », in Jean-François Durand et Jean-Yves Laurichesse, *Giono dans sa culture*, Presses Universitaires de Perpignan, Publications Université Montpellier, 2003

<sup>21</sup> M. Sacotte, *Un roi sans divertissement de Jean Giono*, Paris, Gallimard, 1995, p. 104-105.



Pery, Jean-Pierre, « De la régression regrettable à la transgression immobile : *Un roi sans divertissement* et *Le Déserteur* », in Alan J. Clayton, *Jean Giono 3. Approches des chroniques romanesques I*, Lettres modernes Minard, Paris, 1981

Ricatte, Luce, *Notice d'Un roi sans divertissement*, in Jean Giono Œuvres romanesques complètes, t. III, Paris, Gallimard 1974

Sacotte, Mireille, *Un roi sans divertissement de Jean Giono*, Paris, Gallimard, 1995

## Notice bio-bibliographique

Krzysztof Jarosz travaille sur la littérature de langue française. Auteur de 3 livres (sur H. Aquin, J. Giono et R. Lalonde) et de plus de 80 articles. Traducteur (plus de 20 ouvrages philosophiques et littéraires). Rédacteur en chef de 2 revues scientifiques (2006-2028 et 2007-2013), ancien président de l'Association polonaise d'études canadiennes (2007-2013), membre de plusieurs sociétés scientifiques, de 2011 à 2018 chroniqueur de la section d'essais littéraires dans la revue canadienne *Voix & images*).

*Anna Ledwina*

Université d'Opole

 <https://orcid.org/0000-0002-5054-1775>

aledwina@uni.opole.pl

## L'art beauvoirien de (re)vivre la mutilation sous le diktat de l'Histoire et du temps

### The Art of Life and Survival of Mutilation under the Pressure of History and Time in the Prose of Simone de Beauvoir

**Abstract:** Simone de Beauvoir's texts show the acute presence of history in the writer's life, and the futility of individual human actions, a sense of meaningless life, which contrasts with the author's optimistic vision of the world. For this reason, the human being feels lost and crippled, especially a woman for whom the reality of war means alienation, anxiety, inability to fulfill the dream of unity with another person. This approach allows the author, who is an existentialist, to pay special attention to gender antagonism and social roles assigned to the eternally (dominant) man and (subordinate) woman. Beauvoir's writing becomes the cry of an individual forced to face his own helplessness, failure and tragedy of the world. Struggling with loneliness, the feminine characters, disappointed, subject to the dictates of time, live only in the present, bereft of the past and future, by the fault of the Other. However, despite being aware of failure they fight against adversity in search for a better life.

**Keywords:** history, personal mutilation, alienation, pessimism, the passage of time, the Other

Les textes de Simone de Beauvoir véhiculent l'irruption de l'Histoire dans la vie de l'écrivaine, le diktat du temps, la finitude, l'insignifiance, voire la futilité des entreprises individuelles, en s'opposant ainsi à sa vision optimiste de la réalité. Face à cette dernière, l'être humain n'est que renvoyé au lieu de sa coupure et de sa mutilation. Dans l'imbrication du général et du particulier, l'antagonisme homme/femme devient très représentatif. À plusieurs reprises, sous la plume beauvoirienne l'expérience

vécue, inscrite dans un projet plus large, devient une réflexion sur les rapports qui unissent les individus au temps et à l'histoire.

À l'exemple des deux textes, *Tous les hommes sont mortels* et *Les Belles Images*, selon l'approche interdisciplinaire (philosophie, sociologie, anthropologie culturelle) nous chercherons à montrer que pour la femme, l'Histoire devient synonyme d'aliénation, la dépouille de son rêve de plénitude. Ainsi, le présent se révèle être le temps où elle reste enfermée, sans la présence de l'autre<sup>1</sup>. L'analyse des ouvrages choisis permettra de prouver qu'ils abordent de front les difficultés engendrées par la coexistence, présentant ainsi, en tant que romans existentialistes, une thèse radicale de la solitude, de l'indifférence et de la séparation (la mort). À travers le repli exacerbé sur l'intériorité, l'auteure met en scène un malaise existentiel profond et des situations de crise morale ou communicationnelle.

Intransigeante révoltée, Beauvoir a toujours combattu toute forme d'enfermement : celui dans le cadre oppresseur de la famille, dans les conventions de l'ordre social de la bourgeoisie, dans les mythes ou dans les étiquettes. L'enfermement constituait pour l'écrivaine une réalité menaçante contre laquelle elle tentait de lutter par le biais de stratégies diverses afin de surmonter les obstacles. Cependant, l'expérience de la Seconde Guerre mondiale a dévoilé son impuissance. En 1939, la vie de Beauvoir a changé à jamais, à savoir qu'elle a connu l'horreur de l'Histoire qui l'a envahie :

Il n'est pas possible d'assigner un jour, une semaine, ni même un mois à la conversion qui s'opéra alors en moi. Mais il est certain que le printemps 1939 marque dans ma vie une coupure. Je renonçai à mon individualisme, à mon antihumanisme. J'ai appris la solidarité<sup>2</sup>.

L'écrivaine elle-même, concentrée sur la quête du bonheur personnel, a nuancé cette opinion en expliquant la situation dans laquelle elle se trouvait et sa réaction à cet état de choses :

À partir de 1939, tout changea : le monde devint un chaos, et je cessai de rien bâtir ; je n'eus d'autre recours que cette conjuration verbale : une morale abstraite : je cherchai des raisons, des formules, pour me justifier de subir ce qui m'était imposé. J'en trouvai auxquelles je crois encore : je découvris [...], mes responsabilités et la possibilité de consentir à la mort pour que la vie gardât un sens. Mais j'appris ces vérités en quelque sorte contre moi-même ; j'usai de mots pour m'exhorter à les accueillir ; je m'expliquais, je me persuadais, je me faisais la leçon (FA, 626).

<sup>1</sup> Cf. F. Rétif, « Simone de Beauvoir et l'Autre », *Les Temps Modernes*, 1991, n° 538, p. 593-608.

<sup>2</sup> S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 410. Les références à l'ouvrage analysé seront désignées par la mention FA, suivie du numéro de la page.

Le choc provoqué par l'irruption de l'Histoire dans l'existence beauvoirienne s'avère incontestable. L'écrivaine en a beaucoup souffert car la réalité la privait d'une grande partie de l'emprise qu'elle visait à exercer sur sa vie. La perte de cette emprise traduit la monstruosité de la guerre, ressentie avant tout par le personnage de Fosca dans *Tous les hommes sont mortels*, récit fantastique où Beauvoir imaginait le parcours d'un immortel à travers l'Histoire. Il convient de noter le malaise qui accompagnait l'auteure au cours de la rédaction de ce texte, contrairement à la maîtrise dont elle avait fait preuve durant la rédaction du *Sang des autres*, drame de la conscience individuelle inspiré par la Résistance. Ainsi, elle paraît donner libre cours à la réalité qui lui faisait tant peur :

Je poursuivis cette malédiction sur la mort où m'avait entraînée la guerre ; je m'interrogeai sur le temps ; il m'avait été brutalement révélé et je m'étais aperçue qu'il pouvait, autant que l'espace m'arracher à moi-même. Aux questions que je soulevais, je ne donnais pas de réponses. *Le Sang des autres* avait été conçu et construit abstraitement ; mais sur l'histoire de Fosca, je rêvai. En le relisant, je me suis demandé : mais qu'est-ce que j'ai voulu dire ? [...] *Tous les hommes sont mortels*, c'est cette divagation organisée ; les thèmes n'y sont pas des thèses mais des départs vers d'incertains vagabondages (FA, 75, 79).

La double perspective des deux textes oppose la vision féminine et la perception masculine de l'Histoire<sup>3</sup>. Dans *Tous les hommes sont mortels*, le personnage féminin, Régine, appartient à un univers en marge de celui de Fosca qui incarne l'immortalité. Elle vit dans l'histoire présente. Il manque donc un passage entre les temporalités des protagonistes qui n'arrivent pas à entrer en contact. Régine est ainsi obligée d'affronter un homme qui représente ses problèmes aussi bien que ceux de l'humanité dépassant le niveau des individus. C'est Fosca qui « dépouille Régine de son être »<sup>4</sup> et la femme se trouve « telle qu'il l'avait faite » (THM, 528).

Bien que différents, ils restent « frères »<sup>5</sup>. Il semble intéressant de noter que l'écrivaine n'aspirait à s'identifier ni à l'un, ni à l'autre. Régine s'avère aussi antipathique que l'homme : « avide de dominer ses semblables et révoltée contre toutes les limites : la gloire des autres, sa propre mort ; quand elle rencontre Fosca, elle veut habiter son cœur immortel ;

<sup>3</sup> Cf. D. Nicolas-Pierre, « Les romans d'après-guerre "configurant" l'histoire », in éd. eadem, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 407-511.

<sup>4</sup> S. de Beauvoir, *Tous les hommes sont mortels*, Paris, Gallimard, 1946, p. 527. Les références à l'ouvrage analysé seront désignées par la mention THM, suivie du numéro de la page.

<sup>5</sup> Cf. J. Derrida, *L'Écriture de la différence*, Paris, Des femmes, 1994 ; F. Héritier, *Masculin / Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996 ; E. Badinter, *L'un est l'autre*, Paris, Odile Jacob, 1986.

alors elle deviendra, pense-t-elle, l'Unique »<sup>6</sup>. Les deux se révèlent impuissants et pour cette raison sont rejetés : la femme reste prisonnière de son narcissisme et de l'obsession de sa finitude, l'homme, en revanche, dépend trop de son ambition et de son immortalité.

Malgré des périodes sombres, Beauvoir n'a pas perdu sa foi en l'homme et en l'Histoire. Ainsi, « l'avenir reste largement ouvert »<sup>7</sup>. La condition féminine a la chance de s'améliorer et, en conséquence, le monde. Toutefois, la guerre d'Algérie mettra définitivement fin à cette confiance, en élargissant le fossé entre l'homme et la femme ce qui aboutira à la rupture de leur lien. Car si l'occupant vient de l'intérieur, on se sent exilé au sein de son propre pays :

je ne supportai plus cette hypocrisie, cette indifférence, ce pays, ma propre peau. Ces gens dans les rues, consentants ou étourdis, c'étaient des bourreaux d'Arabes : tous coupables. Et moi aussi. « Je suis française ». [...] Pour des millions d'hommes et de femmes, de vieillards et d'enfants, j'étais la sœur des tortionnaires, des incendiaires, des ratisseurs, des égorgeurs, des affameurs (*DS*, 406).

La romancière met en relief l'horreur physique de la guerre qui éveille son dégoût envers la virilité arrogante et insupportable. L'homme, jusqu'alors sollicité pour créer un lien consenti, se révèle être son pire ennemi parce qu'il a provoqué l'exclusion de la femme. Leur complicité n'est de ce fait plus possible, étant donné les antagonismes et la domination évidente de l'une des parties. L'homme assassine et viole l'autre. C'est un moment crucial pour Beauvoir qui saisit cette vérité atroce selon laquelle « la féminité signifie altérité et infériorité [...] » (*DS I*, 75) car « dans l'humanité la supériorité est accordée non au sexe qui engendre mais à celui qui tue » (*DS I*, 111). Aux yeux de l'écrivaine, la distance entre les deux sexes est si grande qu'elle devient insurmontable. Pour cette raison, elle dénonce tous les crimes commis par l'homme contre la femme car par les rapports de force et les comportements inadéquats, ils font anéantir l'autre. Remarquons que ce dernier ainsi que sa liberté sont considérés comme primautés de l'éthique beauvoirienne focalisée sur l'inégalité dans l'altérité<sup>8</sup>, spécificité de la cause féminine. Désormais, le sexe masculin

<sup>6</sup> S. de Beauvoir, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 78. Les références à l'ouvrage analysé seront désignées par la mention *FC*, suivie du numéro de la page.

<sup>7</sup> Eadem, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949, t. II, p. 558. Les références à l'ouvrage analysé seront désignées par la mention *DS*, suivie du numéro de la page.

<sup>8</sup> Cf. S. Moser, « Entre l'altérité absolue et la reconnaissance des différences : Aspects de l'autre chez Simone de Beauvoir », in *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance. Contributions interdisciplinaires de cinq continents*, éd. Th. Stauder, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2008, p. 235-242 ; P. Simon-Nahum, « Simone de Beauvoir : la passion de la liberté », *Magazine littéraire*, 2008, n° 471, p. 28-66.

symbolise l'horreur, indépendamment des temps, et l'androgynie reste un idéal à atteindre à l'avenir. Il convient ici de noter que les textes écrits avant 1960 mettent en scène la femme qui cherche la totalité dans l'utopie de l'être androgyne. Celle-là est écartelée « entre le passé et l'avenir » (*DS II*, 570), à savoir entre le monde masculin et ses propres besoins, d'où vient la prise de conscience du déchirement. Un tel dualisme montre les catégories traditionnelles de la femme, liée à l'amour, et de l'homme, identifié à l'action, ainsi que la volonté de les dépasser. À partir des années soixante, on note une rupture dans la prose beauvoirienne. Désormais, ce sont des romans à une voix, ceux de la femme<sup>9</sup>.

L'un d'eux est le récit *Les Belles Images* qui relate la mutilation d'une femme épanouie, Laurence qui cherche à se sentir à l'aise dans les rôles attribués à une représentante de son sexe. Celle-ci se considère comme une victime de la société de consommation et du monde occidental où « [s]ocialement une femme n'est rien sans un homme. Même avec un nom, une femme sans homme, c'est une demi-ratée, une espèce d'épave, une déclassée, une femme équivoque »<sup>10</sup>. Bien qu'elle se réalise dans son travail en tant que publiciste, vivant au sein d'une famille aisée et sans problème, elle ressent l'aliénation : « Qu'a-t-on fait de moi ? Cette femme qui n'aime personne, insensible aux beautés du monde, incapable même de pleurer, cette femme que je vomis » (*BI*, 181). Une telle aliénation est située dans un cadre, temporel et spatial, afin de dénoncer les défauts de la société moderne et sa morale<sup>11</sup> où « l'homme est écrasé par la technique, aliéné à son travail, enchaîné, abêti » (*BI*, 84). Le voyage fait avec son père en Grèce permet à Laurence de remonter aux origines, à l'Antiquité et ainsi de comprendre l'immutabilité de la condition féminine :

Non, ce n'est pas à Delphes que la ligne s'est brisée. Mycènes. Peut-être est-ce à Mycènes. À quel moment exactement ? Nous avons gravi un chemin caillouteux ; le vent soulevait des tourbillons de poussière. Soudain j'ai vu cette porte, les deux lionnes décapitées et j'ai senti... était-ce là le choc dont mon père me parlait ? je dirai plutôt une panique (*BI*, 160).

« Les deux lionnes décapitées » expriment la situation actuelle de Laurence, sa mutilation, se référant aux « belles images » que l'homme a toujours faites du sexe féminin. Ainsi, la protagoniste « se sent étrangère à tous ces siècles défunts [qui] l'écrasent » (*BI*, 161) et arrive à constater

<sup>9</sup> F. Rétif, *Simone de Beauvoir. L'autre en miroir*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 143-147.

<sup>10</sup> S. de Beauvoir, *Les Belles Images*, Paris, Gallimard, 1966, p. 142. Les références à l'ouvrage analysé seront désignées par la mention *BI*, suivie du numéro de la page.

<sup>11</sup> Cf. A. Bjørnsbø, « La morale réaliste de Simone de Beauvoir : Le cas des *Belles Images* », in *Simone de Beauvoir cent ans après...*, p. 321-338.

que l'Histoire implique l'aliénation de la femme. Cette dernière découvre sa véritable situation, sait que « la ligne est brisée » (*BI*, 160) et qu'il existe « une distance infranchissable » (*BI*, 167) entre le présent et le passé. Laurence comprend avec amertume que son père, considéré comme le garant de l'héritage culturel, incarne l'Histoire qui l'a déçue. En effet, il n'est qu'une illusion perdue :

Elle respire trop vite, elle halète. Ce n'était donc pas vrai qu'il possédait la sagesse et la joie et que son propre rayonnement lui suffisait ! Ce secret qu'elle se reprochait de n'avoir pas su découvrir, peut-être qu'après tout il n'existait pas. Il n'existait pas : elle le sait depuis la Grèce. J'ai été *déçue*. Le mot la poignarde. Elle serre son mouchoir contre ses dents comme pour arrêter le cri qu'elle est incapable de pousser. Je suis *déçue*. J'ai raison de l'être (*BI*, 179-180).

150 La protagoniste se rend compte qu'il l'a trahie, comme son époux, Jean Charles, selon qui d'ailleurs, il vaut la peine de sacrifier une autre personne, leur fille Catherine, âgée de dix ans, afin de garder le *statu quo* et de se soumettre aux convenances. Une telle situation rend Laurence perplexe, il ne lui reste qu'à regarder « [c]e fragile édifice si menacé, [la] vie » (*BI*, 98) et le passé car « toutes les images ont volé en éclats, il ne sera jamais possible de les raccommo-der » (*BI*, 124). Elle se remémore son enfance et son adolescence marquées par des questions existentielles, car elle n'aimait personne « souffr[ant] d'une frigidité du cœur » (*BI*, 111). Pour affronter l'enfermement dans lequel elle se trouve, la protagoniste se sert du cri, en espérant que de cette façon il lui serait possible de critiquer la société patriarcale et de préserver sa fille de la chute : « "Non", elle [Laurence] a crié tout haut. Pas Catherine. Je ne permettrai pas qu'on lui fasse ce qu'on m'a fait » (*BI*, 180).

Bien que privée de confiance en l'homme, dépourvue du projet capital de son existence et de son œuvre, à savoir la quête de l'androgynat, Beauvoir ne cesse de se rebeller. Ainsi, son écriture se révèle être l'arme contre la réalité et contre le temps, s'inscrivant dans la révolte des mouvements féministes des années soixante et soixante-dix<sup>12</sup>. La preuve en est, entre autres, la réaction de Laurence lorsqu'elle aborde avec son mari la question épineuse de l'éducation des enfants et se pose des questions philosophiques qui ne l'effleurent absolument pas :

C'est effrayant de penser qu'on marque ses enfants rien que par ce qu'on est...Les humeurs quotidiennes, les hasards d'un mot, d'un silence, toutes ces contingences qui devraient s'effacer derrière moi, ça s'inscrit dans cette enfant qui rumine et qui se souviendra... Élever un enfant, ce n'est pas en faire une belle image (*BI*, 182).

<sup>12</sup> Cf. I. M. Kalinowska, « *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir : le deuxième sexe dans le miroir de l'écriture », *Lettres romanes*, 2000, vol. 54, n° 3-4, p. 277-318.

À travers ce roman, Beauvoir accuse le sexe masculin et l'Histoire de tous les malheurs :

Tout le mal vient de ce que l'homme a multiplié ses besoins alors qu'il aurait dû les contenir... Tant qu'on continuera à créer de nouveaux besoins, on multipliera les frustrations. [...] Seule une révolution morale et non pas sociale ni politique ni technique, ramènerait l'homme à sa vérité perdue (*BI*, 182).

Son cri contre la « déchéance » (*BI*, 84) se fait ressentir encore plus dans *La Force des choses* où elle fait le bilan, triste et lucide, de son existence :

J'ai vécu tendue vers l'avenir et, maintenant, je me récapitule au passé : on dirait que le présent a été escamoté. J'ai pensé pendant des années que mon œuvre était devant moi, et voilà qu'elle est derrière : à aucun moment elle n'a eu lieu. Ça ressemble à ce qu'on appelle en mathématiques une coupure, ce nombre qui n'a de place dans aucune des deux séries qu'il sépare ou au-delà d'une chose qui ne s'est jamais accomplie. Seuls mes sentiments ont été éprouvés comme une plénitude (*FC*, 683).

Le présent qui aurait dû joindre le passé et l'avenir apporte la rupture, la déception, l'angoisse. Pour cette raison, semble-t-il, on pourrait parler d'une écriture de la mutilation, se distinguant par des irruptions violentes de l'Histoire et de la guerre dans la vie de l'auteure. Celle-ci dépeint des efforts de l'être humain pour maîtriser son destin. De cette façon, les fragments du journal « livrent ce que [la] mémoire échoue à ressusciter : la poussière quotidienne de [la] vie » (*FC*, 82) sombre qui se défait, subissant le diktat du temps. Le présent exprime l'éparpillement des actes et des choses, loin d'atteindre la plénitude. La situation actuelle dévoile l'opacité de l'univers et sa propre impuissance : « Hostile à cette société à laquelle j'appartenais, bannie, par l'âge, de l'avenir, dépouillée fibre par fibre du passé, je me réduisais à ma présence nue. Quelle glace ! » (*FC*, 615).

Pourtant, une telle vision pessimiste n'empêche pas l'écrivaine de tenter de surmonter l'inertie, croyant inlassablement en la force de l'individu et son art de vivre. Dans son optique, la mutilation de la femme résulte de la société qui l'a faite comme telle : « Me remémorant mon histoire, je me trouve toujours en-deçà ou au-delà d'une chose qui ne s'est jamais accomplie » (*FC*, 683).

Beauvoir, consciente d'avoir « été flouée » (*FC*, 686), en attente de l'avenir, tiraillée entre des forces contraires – conquérir l'autonomie, sauvegarder la liberté, empiéter sur autrui – espérait réussir à écrire « un roman gai »<sup>13</sup> dont rêvait Henri Perron des *Mandarins*. Son intention de

<sup>13</sup> S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, Paris, Gallimard, 1954, t. I, p. 40.



créer le mythe de l'unité par la projection de l'avenir dans le passé et *vice versa* découlerait de la conviction que la présence de l'autre n'était qu'un mirage à cause de l'homme. C'est par la faute de celui-ci que la femme se trouve exilée car elle vit *hic et nunc*, lui, en revanche, reste attaché au passé. Pour cette raison, le présent est considéré comme le temps dans lequel autrui reste absent. En plus, il se révèle être le temps où la femme vivait ou vivrait, mais, en fait, elle est enfermée. Sa chute ne correspond pas au manque d'amour, mais à celui de réciprocité<sup>14</sup>. Régine, dans *Tous les hommes sont mortels*, découvre que le regard de Fosca l'a privée de son existence en n'offrant rien en récompense. Le regard de l'homme nie l'autre :

Les yeux de l'homme la fixaient avec une insistance qui aurait dû paraître insolente ; mais il ne la voyait pas. Elle ne savait pas ce qu'il voyait, et pendant un moment elle pensa : est-ce que je n'existe pas ? N'est-ce pas moi ? Une fois elle avait vu ces yeux, quand son père tenait sa main, couché sur son lit, avec râtre au fond de la gorge ; il tenait sa main et elle n'avait plus de main. Elle resta figée sur place, sans voix, sans visage, sans vie : une imposture. Et puis elle reprit conscience ; elle fit un pas. L'homme ferma les yeux. Si elle n'avait pas bougé, il lui semblait qu'ils seraient demeurés face à face pendant l'éternité (*THM*, 527).

152

Néanmoins, comme Laurence, Régine arrive à rejoindre la vie, malgré sa dépression et son rêve utopique de la totalité.

Au moment où les certitudes vacillent, sous le diktat de l'Histoire et du temps, la littérature, entendue par Beauvoir comme appel, comme mode d'exposition de soi permet de revivre « nos blessures et nos ressources »<sup>15</sup>, la « vie dans ses élans, ses détresses, ses soubresauts » (*FC*, 8). Perçue en tant que condition *sine qua non* des rapports sociaux, d'après Judith Butler, elle se révèle essentielle dans le récit : « le fait que nous ne puissions exister sans interpeller l'autre et sans que l'autre ne nous interpelle, et l'impossibilité de nous départir de notre socialité fondamentale »<sup>16</sup>. Ainsi par l'écriture du cri, le discours beauvoirien traduit l'art de vivre de « la femme rompue », sa capacité à combler le vide existentiel, « le scandale de la solitude et de la séparation »<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Cf. M. L. Test, « Simone de Beauvoir : le refus de l'avenir : l'image de la femme dans *Les Mandarins* et *Les Belles Images* », *Simone de Beauvoir Studies*, 1994, n° 11, p. 19-29 ; A. Kiran, « Les belles images françaises des années soixante », in éd. J. Kristeva, P. Fautrier, P.-L. Fort, A. Strasser, (*Re*)*découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des adieux*, op. cit, p. 380-391.

<sup>15</sup> F. Worms, *Revoir. Éprouver nos blessures et nos ressources*, Paris, Flammarion, 2012, p. 7.

<sup>16</sup> J. Butler, *Le Récit de soi*, Paris, PUF, 2007, p. 33.

<sup>17</sup> T. Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, Paris, New York, Amsterdam, Didierot, 1995, p. 345.

## Bibliographie

- Badinter, Élisabeth, *L'un est l'autre*, Paris, Odile Jacob, 1986
- Beauvoir, Simone (de), *Tous les hommes sont mortels*, Paris, Gallimard, 1946
- Beauvoir, Simone (de), *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949, t. I et II
- Beauvoir, Simone (de), *Les Mandarins*, Paris, Gallimard, 1954
- Beauvoir, Simone (de), *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960
- Beauvoir, Simone (de), *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963
- Beauvoir, Simone (de), *Les Belles Images*, Paris, Gallimard, 1966
- Bjørnsnøs Annlaug, « La morale réaliste de Simone de Beauvoir : Le cas des *Belles Images* », in éd. Thomas Stauder, *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance. Contributions interdisciplinaires de cinq continents*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2008, p. 321-338
- Butler, Judith, *Le Récit de soi*, Paris, PUF, 2007
- Derrida, Jacques, *L'Écriture de la différence*, Paris, Des femmes, 1994
- Héritier, Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996
- Kalinowska, Iréna Maria, « *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir : le deuxième sexe dans le miroir de l'écriture romanesque », *Lettres romanes*, 2000, vol. 54, n° 3-4, p. 277-318
- Kiran, Ayse, « Les belles images françaises des années soixante », in éd. Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort, Anne Strasser, *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des adieux*, Paris, Le Bord de l'eau, 2008
- Moi, Toril, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, Paris, New York, Amsterdam, Diderot, 1995
- Moser, Susanne, « Entre l'altérité absolue et la reconnaissance des différences : Aspects de l'autre chez Simone de Beauvoir », in éd. Thomas Stauder, *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance. Contributions interdisciplinaires de cinq continents*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2008, p. 235-242
- Nicolas-Pierre, Delphine, « Les romans d'après-guerre "configurant" l'histoire », in éd. eadem, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 407-511
- Rétif, Françoise, « Simone de Beauvoir et l'Autre », *Les Temps Modernes*, 1991, n° 538, p. 593-608
- Rétif, Françoise, *Simone de Beauvoir. L'autre en miroir*, Paris, L'Harmattan, 1998
- Test, Mary Lawrence, « Simone de Beauvoir : le refus de l'avenir : l'image de la femme dans *Les Mandarins* et *Les Belles Images* », *Simone de Beauvoir Studies*, 1994, n° 11, p. 19-29
- Worms, Frédéric, *Revivre. Éprouver nos blessures et nos ressources*, Paris, Flammarion, 2012

## Notice bio-bibliographique

Anna Ledwina est docteur habilitée ès lettres françaises, maître de conférences, professeur de l'Université d'Opole (Pologne) dans la Chaire de Littératures française et francophone, membre des associations suivantes : Société Internationale Marguerite Duras, Adeffi, Cité des Dames, ATRP Plejada. Auteure de : *Les Représentations de la transgression dans l'œuvre de Marguerite Duras sur l'exemple des romans* « Un Barrage contre le Pacifique », « Moderato cantabile » et « L'Amant » (2013) ; *Du duo vers le trio amoureux : figures beauvoiriennes de l'altérité* (2019) ; rédactrice scientifique des volumes : *La transgression dans la littérature française et francophone* (2015) et *L'enfant dans la littérature d'expression française et francophone* (2019). Sa recherche se focalise sur la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Ses centres d'intérêt actuels sont les suivants : altérité, construction(s) identitaire(s), anthropologie culturelle des sexes.



**Tomasz Kaczmarek**

Université de Łódź

 <https://orcid.org/0000-0001-6138-5280>

tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl

**Écrire la fragilité de l'existence humaine ou comment exprimer l'agonie (*Bataille navale* de Reinhard Goering, *Pique-nique en campagne* et *Guernica* de Fernando Arrabal)**

**Writing the Fragility of Human Existence or How to Express Agony (*Sea Battle* by Reinhard Goering, *Picnic on the Battlefield* and *Guernica* by Fernando Arrabal)**

155

**Abstract:** In this article, the author studies the dramas which, while exposing the absurdity of war, express an apocalyptic vision of humanity doomed to its destruction. Whether it is Reinhard Goering's *Sea battle* or Arrabal's dramas (*Picnic on the Battlefield* and *Guernica*) we are witnessing an obvious renewal of the tragedy. However, the authors do not apply the rules specific to the canonical genre, but by shining a light on the precarious condition of modern man, they paint a world in its self-destruction where there is no place for catharsis. Tragic in its modernized version inevitably provokes the shaking of the dramatic form which testifies not only to human agony but also to that of dramatic art. In fact, the two playwrights undermine the main foundations of "absolute drama", deconstructing the action in the classic sense of the word and depriving their characters of their active attributes of a hero of traditional theater.

**Keywords:** Reinhard Goering, Fernando Arrabal, agony, apocalypse, war, destruction

Le calme, la brûlure de l'holocauste, l'anéantissement de midi – le calme du désastre<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 15.

Le XX<sup>e</sup> siècle, ébranlé par de nombreuses guerres, est passé dans la postérité comme une période d'effondrement des valeurs humanistes. En témoignent, entre autres, les œuvres des expressionnistes, profondément marquées par l'angoisse existentielle, qui expriment diverses visions d'apocalypse. Cependant, une recherche métaphysique de type mystique, dont on dit qu'elle caractérise la génération allemande de l'époque, n'empêche pas qu'à l'image de la *mort messianique* s'ajoute l'évocation de la mort physique. C'est à ce sujet que nous allons nous pencher en premier lieu sur *Bataille navale* (1917) de Reinhard Goering où nous assistons, selon Philippe Ivernel, à « une apocalypse sans révélation, qui équivaut, théâtralement, au malheur d'une tragédie sans catharsis, ne promettant guère de lumière »<sup>2</sup>. Il est intéressant à ce propos de confronter ce drame expressionniste avec les pièces de Fernando Arrabal : *Pique-nique en campagne* (1952) et *Guernica* (1961), dans lesquelles l'auteur espagnol d'expression française se met à dénoncer l'absurdité de la violence belliqueuse, tout en braquant le projecteur sur un anéantissement simple des individus, victimes de l'affrontement armé. L'expérience de la mort que les deux dramaturges décrivent comme une catastrophe tragiquement inutile les amène à une exploration nihiliste du néant qui ne donne aucun espoir dans l'avenir. Cette écriture sur la mort entraîne également une remise en cause de la tradition dramatique. Ainsi, en abordant la question de la fragilité de l'existence humaine face au carnage guerrier, les deux écrivains ont-ils recours à une forme dramatique qui ne repose pas sur les strictes prescriptions de l'art canonique. De fait, les deux écrivains sapent la structure traditionnelle du drame, à commencer par la *fable* qu'ils déconstruisent pour donner une valeur particulière à la forme brève et fragmentaire au détriment de l'action. Qui plus est, le dialogue censé faire progresser le conflit, semble, en l'occurrence, s'effacer derrière une accumulation polyphonique de soliloques des personnages en détresse. Quant à eux, privés de leur individualité et, compte tenu de leur condition précaire, incapables d'agir, ils se présentent comme des marionnettes désarmées face à un destin aussi cruel qu'irrévocable. Dans ce contexte, la comparaison des œuvres de ces dramaturges permettra de démontrer comment tous deux, chacun à sa manière, arrivent, à la suite de la destruction brutale de la guerre, à créer « un théâtre de l'agonie », témoignage désolant de la déchéance de l'humanité.

C'est en se souvenant de la bataille navale qui s'est produite à Skagerak en 1916 que Reinhard Goering s'est apprêté à écrire son drame qui a été aussitôt classé (au demeurant à tort) parmi les œuvres expressionnistes abordant ouvertement la question révolutionnaire. Néanmoins, malgré les

<sup>2</sup> Ph. Ivernel, « L'Expressionnisme et l'expérience de la mort. Le cas de *Bataille navale* », *Études Théâtrales*, n° 7, 1995, p. 108.

propos contestataires d'un matelot insurgé contre le système bourgeois qui a contribué au carnage de la Grande Guerre, nous n'assistons point à un soulèvement, « aucun programme n'est exposé »<sup>3</sup>. De fait, plutôt qu'inciter le spectateur à se révolter contre la guerre, le dramaturge allemand se borne à peindre les sept marins enfermés dans la tourelle d'un cuirassé qui sont emmenés à la bataille et vers une mort inexorable. Nous sommes témoins de leurs conversations au cours desquelles ils expriment leurs espoir, nostalgie, esprit séditieux, tout en attendant un affrontement imminent avec l'ennemi. L'action au sens traditionnel du mot étant inexistante dans le texte, le dramaturge se concentre sur une atmosphère aussi étouffante qu'angoissante qui s'accroît toujours jusqu'au point culminant où les matelots abandonnés sur des eaux hostiles seront en fin de compte ensevelis dans leurs profondeurs. Ils ont beau s'interroger (dans un langage emphatique propre à l'esthétique expressionniste) sur le sens de leur sacrifice, ils ne trouveront aucune réponse reconfortante, et ils finiront par se rendre compte de l'absurdité de la situation dans laquelle ils se trouvent, une situation sans issue qui se solde par un holocauste épouvantable privé de toute justification. Qui plus est, pour souligner le destin implacable, l'auteur enlève à ces malheureux soldats des traits humains, ce qui sera signalé par les masques à gaz dont les marins seront revêtus lors de la bataille. Anonymes et insignifiants comme des maillons d'une

chaîne imperturbable, ils perdent toute espérance et sombrent dans une furie dévastatrice qui les conduit à l'anéantissement.

Une situation analogue de désespérance émane aussi des deux drames d'Arrabal à cette différence près que l'écrivain espagnol « instaure un nouveau style, comique-onirique, à la limite de la naïveté et du sadisme »<sup>4</sup> dont il se sert pour dénoncer les insanités de la guerre. Ces œuvres, qui ne sont pas encore explicitement placées sous l'étendard du *Théâtre panique*, se caractérisent par une vision foncièrement pessimiste que le dramaturge porte sur la condition humaine. Au premier abord, *Pique-nique en campagne* (1952), que l'écrivain espagnol écrit seulement à l'âge de 20 ans à l'occasion de la guerre de Corée et qui est mis en scène par Jean-Marie Serreau au Théâtre de Lutèce en 1959, semble ne rappeler en aucun point le drame expressionniste de Goering. Cet « enfant de Goya, de Buñuel et de la guerre civile »<sup>5</sup>, comme le décrit Gilles Sandier cité dans les colonnes de *Rouge et Noir*, est loin d'adopter le langage poétique, l'hypertrophie de la subjectivité propre à la génération allemande. L'auteur même désavoue son œuvre en déclarant à son propos : « je voulais exposer certaines idées,

<sup>3</sup> W. Steffens, « Théâtre », in *L'Expressionnisme*, éd. L. Richard, Paris, Somogy, 1993, p. 167.

<sup>4</sup> G. Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966, p. 154.

<sup>5</sup> *Rouge et Noir*, n° 16, 1970, p. 6.

mais c'est une pièce didactique et je ne l'aime pas beaucoup »<sup>6</sup>. En effet, en recourant au grotesque, Arrabal exprime ouvertement ses intentions pacifiques qui, tout en déconcertant le public par un langage absurde, tente d'ébranler les esprits de ses contemporains. En jouant sur le double sens du mot campagne, l'auteur décrit un épisode de la vie d'un soldat, Zapo, qui reçoit une visite inopinée de ses parents sur le champ de bataille où il est sensé se battre contre les troupes adversaires. Sourds aux avertissements de leur fils sur le danger qu'ils courent, les vieillards s'apprêtent bel et bien à pique-niquer sous une pluie de bombes. Un soldat ennemi, Zepo, se baladant à proximité de la ligne de front, se fait capturer par Zapo pour être, plus tard, invité à se joindre au repas champêtre. Ayant constaté que la guerre n'a aucun sens, tous les convives se mettent à danser au milieu du champ de bataille, mais, au lieu d'une scène bucolique, nous assistons à une vraie danse macabre<sup>7</sup> car, lors de l'attaque, tous les personnages aussi joyeux qu'insoucians seront fauchés par une rafale de mitrailleuse.

*Guernica* semble plus proche de la pièce de Goering ne serait-ce que par l'espace réduit et claustrophobe dans lequel se meuvent, ou plutôt stagnent désarmés les protagonistes de cette pochade aussi à visées antimilitaristes. Comme dans le drame de l'auteur allemand, ici deux personnages sont bloqués à l'intérieur, en l'occurrence, de leur appartement pendant un bombardement incessant. Pourtant, la comparaison semble s'arrêter là car l'humour noir est aussi au rendez-vous comme dans le texte précédent d'Arrabal. La pièce commence après le premier largage des bombes qui a surpris la vieille Lira dans les waters où elle adore passer son temps à lire des livres. Coincée par les gravats, elle ne peut pas s'en dégager (d'ailleurs on ne la verra jamais sur scène), tandis que son mari Fanchou se trouve désespéré au milieu de la maison détruite. Ainsi, dès la première attaque jusqu'à la dernière provoquant leur mort et leur ascension grotesque vers le ciel, nous assistons aux conversations quelque peu déroutantes entre les époux qui, face à la destruction, n'hésitent pas à aborder des sujets aussi bien frivoles que grossiers de leur vie commune. Arrabal ne pense pas à ne pas respecter « les victimes du fascisme »<sup>8</sup>, comme le fait croire Michel Pruner, mais il désire montrer tout simplement ses personnages pris aux pièges de situations absurdes et cruelles qui les dépassent.

Les trois textes qui diffèrent entre eux sur plusieurs plans, semblent se rapprocher au niveau de la forme, sans aucun doute modernisée, de la tragédie. De fait, en décrivant une atmosphère inéluctable qui entoure les

<sup>6</sup> A. Schifres, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1969, p. 10.

<sup>7</sup> Á. Berenguer, « Introducción y análisis de *Pic-Nic* », in F. Arrabal, *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 81.

<sup>8</sup> M. Pruner, « Arrabal », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. M. Corvin, Paris, Larousse, 2001, p. 121.

matelots, Goering semble exprimer une situation tragique comparable à la tradition du théâtre antique. *Bataille navale* rentre sans conteste dans cette catégorie tout en pervertissant quelque peu le modèle canonique. Wilhelm Steffens constate à ce propos : « un événement réel est transposé en tragédie »<sup>9</sup>, et plus loin d'ajouter « la répétition classique de la lamentation est la réponse à un destin provenant de l'extérieur »<sup>10</sup>. Le dramaturge allemand ne choisit pourtant pas des personnages héroïques qui seraient capables d'égaliser les titans du théâtre grec, prêts à se révolter contre les puissances aussi divines que voraces. Face à l'apocalypse de la Grande Guerre, l'individu, intégré *nolens volens* et englouti par (et dans) un système militaire, n'est pas à même d'agir contre celui-ci, ce que le 4<sup>e</sup> matelot résume dans une phrase pleine d'amertume : « nous sommes un mouvement d'horlogerie, les aiguilles sont devenues folles ! »<sup>11</sup> Dans ce contexte, tout ce qui reste aux marins, c'est d'exhaler une plainte déchirante à un Dieu caché et aveugle face au destin effroyable de l'homme. « Sans noms leur permettant de s'interpeller »<sup>12</sup>, les matelots semblent incarner l'humanité dont les individus aliénés sont assujettis à la folie des dirigeants les condamnant à l'anéantissement. De fait, l'un d'eux, le mutin, se lance dans une accusation contre un système anonyme et féroce qui force les innocents à sacrifier leur vie :

La vie est belle et douce. Le soleil nous offre des jours dorés ; les forêts, des rires espiègles. L'amour se pare de fleurs : la jeunesse danse avec ivresse sur les prairies. Quand soudain résonne le tambour. Et c'en est fini de tout ! la vie perd sa valeur, l'un après l'autre, les hommes comparaissent devant la mort. Depuis deux ans déjà se tait la joyeuse mélodie. Depuis deux ans nous errons sur cette eau, aveugles et obsédés, tuant, mourant<sup>13</sup>.

Pourtant, le discours contestataire du 5<sup>e</sup> matelot ne convainc point ses camarades. Au demeurant, le présumé révolté est bien conscient qu'aucune insurrection ne peut se réaliser dans les conditions dans lesquelles il se trouve avec ses camarades. Goering exprime son indignation à l'encontre de la guerre, mais, en incorporant les propos incendiaires du mutin, il semble mettre l'accent sur la situation tragique des marins dont l'ultime échappatoire ne sera que la mort. Et, au moment de la catastrophe, tous se résignent devant l'inexorable destin. Au milieu des explosions et de la confusion complète, une voix déchirante parmi les soldats s'écrie qui commente l'accomplissement de l'apocalypse :

<sup>9</sup> W. Steffens, *op. cit.*, p. 167.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> R. Goering, *Bataille navale*, trad. Ph. Ivernel, *Études Théâtrales*, n° 7, 1995, p. 124.

<sup>12</sup> L. Richard, *Comprendre l'Expressionnisme*, Gollion, Infolio éditions, 2012, p. 128.

<sup>13</sup> R. Goering, *op. cit.*, p. 123.



Patrie, patrie, oh chère patrie. Nous sommes des porcs qui attendent le boucher. Nous sommes des veaux qu'on saigne. Notre sang colore les poissons ! Patrie, vois donc, vois, vois ! des porcs qu'on abat, des veaux qu'on saigne !<sup>14</sup>

L'approche avec laquelle Arrabal aborde le thème de la guerre diverge de loin de celle de son confrère allemand. Dans *Pique-nique en campagne*, il n'y a point de lamentations et en dépit du conflit armé qui menace directement la vie des personnages, la tonalité de la pièce s'inscrit plutôt dans la caricature. En effet, l'écrivain espagnol recourt à la parodie pour dénoncer l'absurdité de la violence. En témoigne M. Tépan, père du fantassin mélancolique, qui chante la réalité de la vie soldatesque : « on aime bien tuer et lancer des grenades et porter un casque, ça fait chic, mais on finit par s'emmerder »<sup>15</sup>. Les personnages sont absolument inconscients et apparaissent comme des individus rudes. D'un côté, les parents se montrent compréhensifs envers le soldat arrêté par leur fils (en donnant des conseils à leur garçon sur comment celui-ci devrait traiter humainement son prisonnier), de l'autre, ils ne réservent aucune empathie pour les victimes des attaques destructrices, par exemple quand, après le bombardement, deux infirmiers arrivent à la recherche des corps, et inconsolés de n'avoir trouvé aucun cadavre, le père Tépan les reconforte en disant en toute sincérité : « ne vous en faites pas ! si nous trouvons un mort nous vous le gardons ! Pas de danger qu'on le donne à quelqu'un d'autre ! »<sup>16</sup> Il en est de même avec Fanchou dans *Guernica* qui n'hésite pas à tenir des discours apparemment insensés au sujet de l'armement. Tout en restant une victime de la guerre, il pense que la production d'armes est un processus tout à fait naturel : « si la bombe tue beaucoup de monde, elle est bonne et ils en fabriquent davantage, et si elle ne tue personne elle ne vaut rien et ils n'en fabriquent plus »<sup>17</sup>.

Ces propos s'éloignent visiblement du paradigme tragique. Néanmoins, par-delà la tonalité manifestement cocasse, les pièces d'Arrabal correspondent aussi à l'esthétique de la tragédie, que l'on peut qualifier, aux dires de Peter Norrish, de tragédie farcesque<sup>18</sup> ou, selon Jean-Marie Domenach, d'infra-tragédie. Ce dernier constate qu'après les deux conflits mondiaux, la tragédie ne revient plus du côté bien connu, celui des héros affrontant les dieux, mais « de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>15</sup> F. Arrabal, *Pique-nique en campagne*, in *Théâtre*, Paris, Julliard, 1961, p. 178.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>17</sup> F. Arrabal, *Guernica*, in *Théâtre...*, p. 39.

<sup>18</sup> P. Norrish, *New Tragedy and Comedy in France 1945-70*, London, Palgrave Macmillan, 1988, p. 124-137.

plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie »<sup>19</sup>. Emmanuel Jacquart évoque à ce propos la dérision dans laquelle se réfugient les absurdistes de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, tout en abordant la condition tragique de l'homme, « tragique et dérision s'impliquent [...] tous deux constituent le verso et le recto d'un même problème »<sup>20</sup>. Qui plus est, le comique est une expression encore plus poignante de l'absurdité de la guerre qui supprime la vie des innocents. Par la mise en avant de ses incongruités, celle-ci se manifeste dans toute sa dimension aussi bien horrifiante que saugrenue.

Dans la conception classique de la tragédie, une liberté devait faire face à la transcendance ou à une autre liberté, mais dans les pièces étudiées, la fatalité naît du clivage insurmontable entre l'homme et le monde incompréhensible. Il n'y a point de héros aptes à combattre le destin, mais des êtres simples pliés sous la banalité de la vie absurde. L'ancien fatum est remplacé par la machine, son omniprésence répudiant les catégories humanistes. En effet, le tragique s'exprime à travers la technique : plus l'homme devient moderne, plus il se lance dans des inventions censées améliorer la vie de l'humanité, et plus ce progrès – qui aux yeux de Domenach est un « projet sans visage »<sup>21</sup> – se retourne contre l'homme. La mécanisation infernale, souvent évoquée dans les œuvres des expressionnistes, se dévoile nettement dans *Bataille navale* où les marins deviennent des éléments anonymes du navire au même point que les vis du cuirassé. Arrabal attire aussi l'attention sur la technique, certes, sans aucun doute dans une moindre mesure, mais il ne manque pas de souligner sur un ton quelque peu bouffon son efficacité meurtrière. Dans *Pique-nique en campagne*, le père de Zapo constate une différence entre les guerres modernes et celles qu'il a menées dans sa vie de soldat, tout en affichant son incompréhension à l'égard des nouvelles méthodes d'extermination. Fanchou et Lira ont aussi du mal à comprendre la destruction massive de leur ville. Le couple de vieux Basques est tellement ahuri par les dévastations de l'attaque aérienne qu'ils ne réussissent pas à se rendre compte de leur situation tragique. C'est pourquoi leur comportement, si bizarre qu'il puisse paraître, ne devrait pas déconcerter, car l'auteur espagnol tente de décrire une tragédie moderne de personnages « en train de perdre conscience »<sup>22</sup>.

Contrairement à la forme traditionnelle de la tragédie, dans le cas de ces trois pièces, il n'y a point d'intrigue, aucune tension dramatique, menant à un dénouement néfaste, car dès le début, les individus condamnés à périr

<sup>19</sup> J.-M. Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 260.

<sup>20</sup> E. Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974, p. 93.

<sup>21</sup> J.-M. Domenach, *op. cit.*, p. 259.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 275.

y sont placés dans une situation extrême. Comme ceux-ci ne sont pas des personnages au sens classique du mot, c'est-à-dire des agents actifs qui, en agissant, font avancer l'action, ils semblent résignés, tels des rouages dans un engrenage, à leur destin fatal. Ainsi, dans ces drames, toute l'énergie dramatique se focalise sur les états d'âme des victimes et si les dramaturges recourent au phrasé ampoulé ou qu'ils choisissent délibérément un ton loufoque, ils expriment toujours la précarité de la vie humaine vouée à son inéluctable destruction. Dans cette perspective, l'intrigue s'efface avec le dialogue. Celui-ci, dans l'acception traditionnelle du terme, n'est plus opérant dans les drames analysés. Dans l'œuvre de Goering, c'est la *choralité* qui prend le dessus sur la forme dialogique canonique. De fait, dépourvus de traits individuels, les sept marins prennent la parole pour signaler non seulement la fragilité de l'existence humaine, mais aussi leur enlèvement « dans le bestial ou dans l'inanimé »<sup>23</sup>. Ainsi témoignent-ils de leur dépersonnalisation : « nous sommes de simples flocons chassés dans votre tempête. Des balles qui volent jetés par vous. Des étincelles qui errent sur l'eau »<sup>24</sup>.

Arrabal met aussi en évidence la déshumanisation des individus, mais en recourant à un langage quotidien qui exprime, comme dirait Ionesco, un vide ontologique. La forme dialogique ne devrait pas nous induire en erreur que nous assistons à un vrai échange de répliques, car chaque personnage exprime son propre désarroi sans que la communication se réalise pleinement. C'est dire que le dramaturge espagnol privilégie aussi le personnage-témoin qui remplace le personnage agissant. Dans le cas du drame expressionniste, le monologue « a la structure d'une plainte et d'un cri »<sup>25</sup>, tandis que dans les pièces d'Arrabal, il expose leur déréliction au travers des propos parfois vulgaires. En écoutant Fanchou et Lira nous avons l'impression que les deux vieillards, tout en s'adressant l'un à l'autre, se lancent dans un dialogue de sourds :

Voix de Lira : Je ne peux plus bouger. (*plaintivement*) Mais quand cette guerre va-t-elle finir ?

Fanchou : C'est ça, madame voudrait que la guerre finisse quand ça lui plaît.

Voix de Lira : *pleurnichant*. Ils ne peuvent pas l'arrêter ?

Fanchou : Bien sûr que non<sup>26</sup>.

Qui plus est, ce dialogue permet au couple de mettre en avant leur condition fatale, ce qui sera renforcé par des propos parfois cruels. Quand

<sup>23</sup> J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 206.

<sup>24</sup> R. Goering, *op. cit.*, p. 137.

<sup>25</sup> J.-M. Palmier, *L'Expressionnisme et les arts. 2 peinture – théâtre – cinéma*, Paris, Payot, 1980, p. 86.

<sup>26</sup> F. Arrabal, *Guernica...*, p. 43.

l'épouse souffrante, telle Willie dans *Oh les beaux jours* de Beckett, disparaît petit à petit ensevelie par les pierres qui lui arrivent jusqu'au cou, son mari a l'intention de lui remonter le moral en lui contant une bonne histoire : « tu veux que je te raconte celle de la femme qui était dans les waters et qui est restée ensevelie sous les décombres ? »<sup>27</sup> Parfois, les personnages évoquent un avenir plus radieux, comme s'ils voulaient croire à un retournement de situation. Pourtant, il y aura toujours quelqu'un pour rappeler les rêveurs à la réalité désolante : « n'accordez pas tant d'importance à tout ce qu'on dit. Bien regrettable de se prendre ainsi au sérieux »<sup>28</sup>. Si dans la pièce de Goering un commentateur désabusé rend compte de l'absurdité de la langue, dans celles d'Arrabal le dialogue déraisonnable semble déjà exprimer la vacuité des mots, tout en mettant en exergue la situation extrême des personnages. En témoigne la dernière scène de *Pique-nique en campagne*, qui d'ailleurs fait penser à un dialogue expressionniste (mais à rebours), où les ennemis, avant d'être massacrés, envisagent de mettre fin à la guerre, cette séquence soulignant encore plus fortement la dimension tragique de l'œuvre :

M. Tépan : Alors, arrêtons la guerre.

Zépo : Et comment ?

M. Tépan : Très simple : toi tu dis à tes copains que les ennemis ne veulent pas faire la guerre, et vous, vous dites la même chose à vos collègues. Et tout le monde rentre chez soi.

Mme Tépan : Comme ça vous pourrez finir d'arranger le fer à repasser.

Zapo : Comment se fait-il qu'on n'ait pas eu plus tôt cette bonne idée ?

Mme Tépan : Seul, ton père peut avoir de ces idées-là : n'oublie pas qu'il est ancien élève de l'école normale, et philatéliste.

Zépo : Mais que feront les maréchaux et les caporaux ?

M. Tépan : On leur donnera des guitares et des castagnettes pour être tranquilles !<sup>29</sup>

\*

Les trois pièces si différentes qu'elles soient entre elles, témoignent d'un événement traumatisant qui a indubitablement touché les esprits des dramaturges. Toutes les trois évoquent des affrontements guerriers qui précipitent les hommes dans les abîmes du néant. Qu'il s'agisse de la Grande Guerre (Goering), de la guerre en Corée ou du bombardement sauvage de Guernica lors de la guerre civile en Espagne (Arrabal), nous voyons comment l'être humain, pris dans l'engrenage inextricable de

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>28</sup> R. Goering, *op. cit.*, p. 129.

<sup>29</sup> F. Arrabal, *Pique-nique en campagne...*, p. 201-202.

forces aussi incompréhensibles que dévastatrices, assiste à une apocalypse effrénée. Ce qui lie les trois textes, c'est une nouvelle forme de tragédie qui détruit de fond en comble sa version classique. Tout d'abord, à des héros exemplaires succèdent des êtres communs, l'éloquence s'efface derrière le trivial (surtout chez Arrabal), le cri cède la place à la gouaillerie, le tragique allant « au fond de sa réalité terrestre », « vers le bas » devenant « cette infra-tragédie du quotidien, du banal et du dérisoire »<sup>30</sup>. Goering adopte encore un langage enflammé propre à la génération expressionniste tandis que le dramaturge espagnol opte pour une langue ordinaire qui frôle parfois la grossièreté, mais tous deux expriment la chute des valeurs humanistes tout en accentuant leur pessimisme radical.

Dans ce contexte, il y aurait lieu de parler de « théâtre de l'agonie », terme que l'on peut envisager au moins sous deux angles. Premièrement, nous participons au destin tragique des personnages et à leur mort imminente et, deuxièmement, nous sommes témoins de la déconstruction de la forme traditionnelle du drame. De fait, en analysant les trois drames, force nous est de constater le manque d'intrigue, ce qui est confirmé aussi par l'absence de dialogue, autre élément de voûte de la tension dramatique. Partant, les personnages privés de leurs attributs actifs, semblent réduits à la fonction de pantins broyés par la grande machine guerrière, inaptes à une quelconque action. Ainsi, s'opère radicalement la transmutation au théâtre qui restitue une image hideuse et grotesque de la réalité insoutenable de la guerre, qui est de l'ordre de la tragédie.

164

## Bibliographie

- Arrabal, Fernando, *Guernica, Pique-nique en campagne*, in *Théâtre*, Paris, Julliard, 1961  
 Berenguer, Ángel, «Introducción y análisis de *Pic-Nic*», in Arrabal Fernando, *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1983  
 Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980  
 Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil, 1967  
 Goering, Reinhard, *Bataille navale*, trad. Philippe Ivernel, *Études Théâtrales*, n° 7, 1995  
 Ivernel, Philippe, « L'Expressionnisme et l'expérience de la mort. Le cas de *Bataille navale* », *Études Théâtrales*, n° 7, 1995  
 Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974  
 Norrish, Peter, *New Tragedy and Comedy in France 1945-70*, London, Palgrave Macmillan, 1988  
 Palmier, Jean-Michel, *L'Expressionnisme et les arts. 2 peinture – théâtre – cinéma*, Paris, Payot, 1980

<sup>30</sup> J.-M. Domenach, *op. cit.*, p. 275.

- Pruner, Michel, « Arrabal », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. Michel Corvin, Paris, Larousse, 2001
- Richard, Lionel, *Comprendre l'Expressionnisme*, Gollion, Infolio éditions, 2012
- Sandier, Gilles, note dans *Rouge et Noir*, n° 16, 1970
- Sarrazac, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012
- Schifres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1969
- Serreau, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966
- Steffens, Wilhelm, « Théâtre », in *L'Expressionnisme*, éd. Lionel Richard, Paris, Somogy, 1993

## Notice bio-bibliographique

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et la littérature (italienne et française) à l'Université de Łódź. Thèse sur l'œuvre de Henri-René Lenormand. Habilitation sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle.



*Krystyna Modrzejewska*

Université d'Opole

 <https://orcid.org/0000-0002-5968-7017>

[kmodrzew@uni.opole.pl](mailto:kmodrzew@uni.opole.pl)

## Le personnage houellebecquien dans le monde décadent

### Houellebecq's Character in the Decadent World

**Abstract:** Michel Houellebecq in his novels *Platform* (2001), *Map and territory* (2010) and *Submission* (2015) shows the struggles of a man trying to find his place in the modern world. Author's *alter egos* – writer, painter, clerk of the Ministry of Culture, researcher in literary studies, witness a deep crisis that heralds the end of Europe. Unbridled consumption, clumsy journalists, crisis of democracy and Church's institution are leading to the collapse of the old world. The prospect of being absorbed by Muslims, led by an extremely skilled politician, confirms Houellebecq's talent, arousing anxiety and opposition.

**Keywords:** Houellebecq, literature, Europe, journalists, consumption, religion

167

Dans le monde d'aujourd'hui, les médias, aussi bien la presse que la radio, la télé et l'internet, facilitent la circulation de l'image et de l'expression des auteurs. Des festivals littéraires, des salons du livre, au cours desquels ont lieu des rencontres et des discussions avec les auteurs, demandent à l'écrivain sa présence pour accompagner le livre, le commenter. Michel Houellebecq y est très actif. Il est non seulement romancier. Son œuvre riche et variée comprend des recueils de poèmes, des essais, de l'épistolographie mais il est aussi cinéaste, acteur, artiste visuel, musicien. Fortement ancré dans notre monde, il présente ses visions concernant aussi bien le présent que le futur. Ses romans sont attendus comme de grands événements. Ils le sont. On parle même du « tsunami médiatique » déclenché par Houellebecq<sup>1</sup>. C'est pourquoi il

<sup>1</sup> P. Vacca, *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, Paris, Robert Laffont, 2019, p. 22-23.



serait intéressant d'étudier l'attitude du personnage houellebecquien, *alter ego* de l'auteur, pour répondre à la question de savoir si et comment il arrive à se défendre contre la domination, lui-même fondé par le système. Ses personnages : Michel, employé du ministère dans *Plateforme* (2001), Jed Martin, photographe, Michel Houellebecq, écrivain dans *La Carte et le territoire* (2010), François, universitaire dans *Soumission* (2015), permettent d'observer notre monde de la perspective de ses dangers et ses enjeux.

L'effondrement du système politique dans *Soumission* (2015) permet à Houellebecq, cette fois-ci de la perspective de François, engagé dans une carrière universitaire, de s'exprimer sur les valeurs dans le monde en déclin. Le protagoniste qui s'attend à une vie ennuyeuse mais calme, protégée de grands drames historiques, doit prendre une décision, doit définir sa position dans la nouvelle réalité.

L'immersion de l'Europe dans l'islam montre la faiblesse de la démocratie. Dans la vision fantaisiste de Houellebecq, les « partis musulmans nationaux appartenaient déjà à des coalitions de gouvernement en Angleterre, en Hollande et en Allemagne »<sup>2</sup>. La position majoritaire du parti musulman en Belgique s'explique ainsi : « alors que les parties nationalistes flamand et wallon [...] n'avaient jamais réussi à s'entendre ni même à engager véritablement un dialogue, les partis musulmans flamand et wallon, sur la base d'une religion commune, étaient très facilement parvenus à un accord de gouvernement » (S, 294). Les talents de Ben Abbes comme grand bâtisseur d'empire se manifestent aussi bien dans sa vision du monde que dans l'efficacité de sa réalisation :

De fait, il essayait tout simplement de refaire en moins d'une génération, et par les seules voies de la diplomatie, ce que l'Empire romain avait mis des siècles à accomplir – en y ajoutant de surcroît, et ce sans coup férir, les vastes territoires de l'Europe du Nord allant jusqu'à l'Estonie, la Scandinavie et l'Irlande (S, 305).

« Il s'apprêtait à déposer une proposition de directive européenne visant à transférer le siège de la Commission à Rome, et celui du Parlement à Athènes » (*ibid.*). Rediger, nouveau président de la Sorbonne, toujours admiratif, conclut son éloge sur ce que Ben Abbes a tout le pouvoir, l'art « de faire tenir ensemble des nations séparées par la religion et par la langue, de les faire adhérer à un projet politique commun » (*ibid.*).

La crise dans l'Église catholique évoquée dans *Soumission* renforce les atouts de l'islam qui

<sup>2</sup> M. Houellebecq, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, p. 294. Les citations de cette édition sont notées (S, numéro de la page).

accepte le monde *tel quel*, pour parler comme Nietzsche. Le point de vue du bouddhisme est que le monde est *dukkha* – inadéquation, souffrance. Le christianisme lui-même manifeste de sérieuses réserves – Satan n'est-il pas qualifié de „prince de ce monde” ? Pour l'islam au contraire la création divine est parfaite, c'est un chef-d'œuvre absolu. Qu'est-ce que le Coran au fond, sinon un immense poème mystique de louange ? De louange au Créateur, et de soumission à ses lois (S, 274-275).

On reproche à l'Église catholique d'être « devenue incapable de s'opposer à la décadence des mœurs [,] de rejeter [...] le mariage homosexuel, le droit à l'avortement et le travail des femmes » (S, 291).

L'ironie sonne fort dans ces paroles aussi bien que dans la conversion de François. Auparavant, Houellebecq, qui s'est toujours déclaré athée, s'était prononcé ainsi à propos de la religion : « La religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré... effondré »<sup>3</sup>. Dans son entretien avec Christian Authier, publiée dans *Opinion indépendante* en janvier 2002, il avait commenté aussi bien son opinion que les réactions qu'elle avait déclenchées. Et, pourtant, comme le confirme justement Chantal Delsol : « [u]ser de sarcasmes et détruire la réputation, l'estime de soi, et pour ainsi dire l'âme, peut se révéler plus grave et plus cruel qu'utiliser la violence nue. Car les cicatrices du corps marquent souvent moins profondément que les cicatrices de l'âme »<sup>4</sup>.

La Fraternité musulmane, présentée dans la fable de Houellebecq, « est un parti spécial ». Il « ne plac[e] pas l'économie au centre de tout. Pour eux, l'essentiel, c'est la démographie et l'éducation [...] car celui qui contrôle les enfants contrôle le futur ». Ainsi « le seul point capital, le seul point sur lequel ils veulent absolument avoir satisfaction, c'est l'éducation des enfants » (S, 88). Pour eux, « chaque enfant français doit avoir la possibilité de bénéficier, du début à la fin de sa scolarité, d'un enseignement islamique ». Dans ce système, les femmes après l'école primaire, en majorité doivent être « orientées vers des écoles d'éducation ménagère, et se mari[er] aussi vite que possible ». Le modèle de société dans l'ironie houellebecquienne devient idéal. « Les enseignants [...] devront être musulmans. Les règles concernant le régime alimentaire des cantines, le temps dévolu aux cinq prières quotidiennes devront être respectés, le programme scolaire devra être adapté aux enseignements du Coran » (S, 89). Dans cette nouvelle réalité, « l'école républicaine demeurerait telle quelle » mais elle ne sera pas financée autant que les écoles musulmanes. On s' imagine sans difficulté que vite elle « deviendra[it] une école au rabais et tous

<sup>3</sup> D. Sénécal, *Propos recueillis pour le magazine „Lire”*, septembre 2001, <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=37437/idTC=4/idR=201/idG>, consulté le 15.06.2021.

<sup>4</sup> Ch. Delsol, *La Haine du monde. Totalitarismes et postmodernité*, Paris, Les éditions du Cerf, 2016, p. 54.

les parents un peu soucieux de l'avenir de leurs enfants les inscrire[aient] dans l'enseignement musulman » (S, 90). Comme « l'Arabie saoudite est prête à offrir une dotation presque illimitée, [la Sorbonne va] devenir une des universités les plus riches au monde » (S, 90).

Et pourtant, Houellebecq a donné la parole à Marine le Pen du Front national qui a contre-attaqué Mohammed Ben Abbas :

Dépassant la référence banale à Jules Ferry, elle remontait jusqu'à Condorcet, dont elle citait le mémorable discours de 1792 devant l'Assemblée législative, où il évoque ces Égyptiens, ces Indiens « chez qui l'esprit humain fit tant de progrès, et qui retomberent dans l'abrutissement de la plus honteuse ignorance, au moment que la puissance religieuse s'empara du droit d'instruire les hommes » (S, 117).

Ces paroles méritent d'être articulées bien fort qui annoncent avec vigilance la catastrophe que les autres autorités politiques ne voient pas ou ne veulent pas voir. Dans les discussions politiques, cet aspect devrait sonner nettement. La question de l'éducation dans *Soumission* confirme le génie de Houellebecq. Il ne commente pas cette intervention, il la « cite » en passant, sans la force qu'elle mérite. Le rôle fondamental de l'éducation dans la formation du futur, de l'avenir, est hors discussion. Dans la vision houellebecquienne, l'homme ne se révolte pas, il accepte, obéit, réduisant ses ambitions. Houellebecq va même plus loin en décrivant la soumission dans les paroles de Rediger, nouveau président de la Sorbonne, convaincu que « le sommet du bonheur humain réside dans la soumission la plus absolue » (S, 274).

170

François cherche la référence permanente dans la vie et l'œuvre de Huysmans, un cliché d'époque, lié à la nécessité de faire scandale, de choquer le bourgeois par l'opposition qu'il établissait entre les appétits charnels et les rigueurs de la vie monastique. Comme l'écrit Bauman, la culture « est un stratagème qui rend la manière de vivre des humains, la manière qui entraîne la connaissance de l'existence de la mort, supportable – au défi de la logique et de la raison »<sup>5</sup>. Et François a envie de relire l'ensemble de l'œuvre de Huysmans à la lumière de sa conversion future pour y trouver les arguments. Surtout que le narrateur valorise la littérature, convaincu que « seule la littérature peut [...] donner cette sensation de contact avec un autre esprit humain, avec l'intégralité de cet esprit, ses faiblesses et ses grandeurs, ses limitations, ses petitesesses, ses idées fixes, ses croyances ; avec tout ce qui l'émeut, l'intéresse ou lui répugne » (S, 13-14).

Dans la réflexion nocturne de François se reflète la solitude de l'homme contemporain : « La nuit serait encore longue, et je me sentais dramatiquement seul. Aurais-je, au moins, l'élémentaire courage du suicide ? » (S, 278) La solitude de l'homme se décline dans tous les romans houellebecquiens.

<sup>5</sup> Z. Bauman, *Vies perdues. La modernité et ses exclus*, Paris, Payot, 2006, p. 178.

La consommation est devenue la morale de notre monde. Elle est en train de détruire les bases de l'être humain, c'est-à-dire l'équilibre de la pensée qui, depuis les Grecs, s'est maintenue entre les racines mythologiques et le monde du *logos*. C'est Jean Baudrillard qui montre avec beaucoup de perspicacité comment les grandes corporations technocratiques provoquent des désirs irrépressibles, créant des hiérarchies sociales nouvelles qui ont remplacé les anciennes différences de classes<sup>6</sup>. Il avoue que la consommation est « un mythe. C'est-à-dire que c'est une *parole de la société contemporaine sur elle-même*, c'est la façon dont notre société se parle »<sup>7</sup>.

Dans *La Carte et le territoire* (2010), Jed Martin, un jeune artiste, photographe et peintre, se lance, sans le vouloir, dans une activité artistique commerciale. Michel Houellebecq décrit l'évolution de Jed, artistique et sociale. À sa première exposition, une des visiteuses regarde le tirage photo avec grande attention. Comme elle occupe le poste de chargée de communication chez Michelin, elle lui propose d'organiser une exposition personnelle dans l'espace Michelin dédié à l'art contemporain. Elle lui explique que « le mécénat dans le domaine de l'art contemporain ne faisait pas tellement partie de la culture traditionnelle de Michelin »<sup>8</sup> mais qu'il s'agissait plutôt d'« une montée en gamme de l'image de la compagnie » (C, 66). Les questions d'esthétique laissent place aux questions d'économie et de profit.

Jed, artiste postmoderne, s'inscrit de plus en plus dans le monde influencé par la valeur d'échange croissante. Il participe à d'innombrables événements. Son comportement dans ce milieu est « approprié. Il n'était pas nécessaire d'être obligatoirement brillant, le mieux était même le plus souvent de ne rien dire du tout, mais il était indispensable d'écouter son interlocuteur » (C, 171). Cette tendance à s'effacer apparaît lors du vernissage de l'exposition de Jed chez Michelin. Déjà lancé, il adopte « sans difficulté cette attitude de détachement modeste qui convenait à son nouveau statut » (C, 83). Au vernissage, parmi « la foule de journalistes, de personnalités et de critiques » qui y sont présents, Jed ne reconnaît personne. Marilyn Prigent, une attachée de presse, aperçoit une critique d'art importante. Jed semble désorienté. Et pourtant il se familiarise avec les mécanismes qui influencent la dynamique d'art. Au cours de son troisième vernissage, Jed, conscient de la force de la promotion médiatique qui a contribué à son spectaculaire succès marchand, il commence à s'intéresser aux personnes venues voir ses nouvelles œuvres. L'absence de

<sup>6</sup> J. Baudrillard, *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>8</sup> M. Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 66. Les citations de cette édition sont notées (C, numéro de la page).

Pépita Bourguignon l'inquiète. Cependant, comme il est déjà reconnu sur le marché de l'art, ce sont les collectionneurs qui décident de son succès, pas la critique d'art. Ainsi, Jed accepte le principe selon lequel la valeur de l'art résulte de son potentiel économique. Il devient un *artiste* qui produit des *œuvres*. Mis en italiques par Michel Houellebecq, ces termes décrivent le nouveau statut de l'artiste, l'artiste qui conteste ce monde dans la dernière scène du prologue où il détruit la toile « Damien Hirst et Jeff Koons se partagent le marché de l'art », le tableau qui représente les deux artistes contemporains symbolisant le succès artistique marchand. Le portrait de Hirst était satisfaisant car, selon Jed, « facile à saisir : on pouvait le faire brutal, cynique, genre "je chie sur vous du haut de mon fric" » (C, 10). Malgré ses aspects différents, le portrait était « cohérent, représentable, d'un artiste britannique typique de sa génération. [...] Koons semblait porter en lui quelque chose de double, comme une contradiction insurmontable entre la rouerie ordinaire du technico-commercial et l'exaltation de l'ascète » (C, 10). Jed avait retouché le tableau pendant trois semaines. La colère l'a poussé à la destruction du tableau :

Il saisit un couteau à palette, creva l'œil de Damien Hirst, élargit l'ouverture avec effort – c'était une toile en fibres de lin serrées, très résistante. Attrapant la toile gluante, il la déchira d'un seul coup, déséquilibrant le chevalet qui s'affaissa sur le sol. Un peu calmé il s'arrêta, considéra ses mains gluantes de peinture, termina le cognac avant de sauter à pieds joints sur son tableau, le piétinant et le frottant contre le sol qui devenait glissant. [...] Il finit par perdre l'équilibre, il tomba [...] vomit, d'un seul coup il se sentit mieux [...] il ferma les yeux avec bonheur ; il était visiblement parvenu à une fin de cycle (C, 30 -31).

Ce geste, cette destruction exprime aussi bien la crise des valeurs que symbolise la libération de l'hégémonie du marché d'art. Se rendant compte de la marchandisation de l'art, Jed conteste des règles qui privent l'art de son aspect mystérieux, symbolique. Le narrateur de *La Carte et le territoire* arrive à la constatation qu'« on est à un point [...] où le succès en termes de marché justifie et valide n'importe quoi » (C, 202). Le mythe de l'art, de l'artiste, de l'œuvre d'art se réduit très fort quand l'artiste devient producteur d'œuvres d'art dont la valeur est déterminée par l'économie. Jed, artiste à succès, riche, a décidé de s'isoler, de « quitter ce monde dont il n'avait jamais véritablement fait partie, ses rapports humains déjà peu nombreux allaient un par un s'assécher et se tarir, il serait dans la vie comme il était à présent dans l'habacle à la finition parfaite de son Audi Allroad A6, paisible et sans joie, définitivement neutre » (C, 269).

La solitude caractérise déjà la période de son adolescence, où il « n'avait pas d'ami proche, et ne recherchait pas l'amitié d'autrui » (C, 47). Au cours des années suivantes, le jeune artiste, marqué par « une gravité un peu dé-

suète » (C, 48) se tenait en dehors du groupe. Après avoir terminé ses études, « il se rendit compte qu'il allait maintenant être assez seul » (C, 39). Le rythme monotone de sa vie dominée par la création artistique l'isolait aussi. Pour l'exposition *Restons courtois*, Jed avait choisi un tirage photo montrant une partie de la carte Michelin de la Creuse, sur laquelle il y avait le village où il passait une partie de son enfance, heureuse. Cette œuvre plastique a un caractère symbolique. Le photographe anticipe sur sa décision de quitter Paris afin de revenir en Creuse pour y passer le reste de sa vie.

Dans *Plateforme* (2001), la consommation, l'argent et son pouvoir gigantesque poussent l'homme occidental à aller très loin dans l'acte de soumettre à ses projets des pauvres de l'autre bout du monde. Ce roman s'est avéré prophétique montrant l'impossibilité de l'existence du monde de gigantesques contrastes où d'un côté, il y a la population qui n'a rien, qui doit se prostituer pour vivre, de l'autre, les riches qui ne savent pas que faire avec leur argent. Michel, un *alter ego* de Houellebecq, cette fois-ci fonctionnaire de quarante ans, blasé, voit cela comme une situation pro-metteuse d'échange :

D'un côté tu as plusieurs centaines de millions d'Occidentaux qui ont tout ce qu'ils veulent, sauf qu'ils n'arrivent plus à trouver de satisfaction sexuelle : ils cherchent, ils cherchent sans arrêt, mais ils ne trouvent rien, et ils en sont malheureux jusqu'à l'os. De l'autre côté tu as plusieurs milliards d'individus qui n'ont rien, qui crèvent de faim, qui meurent jeunes, qui vivent dans des conditions insalubres, et qui n'ont rien à vendre que leurs corps, et leur sexualité intacte. C'est simple, vraiment simple à comprendre : c'est une situation d'échange idéale. Le fric qu'on peut ramasser là-dedans est presque inimaginable<sup>9</sup>.

173

Dans cette lutte pour le profit à tout prix, où le corps est plus que jamais une marchandise, les observations cyniques sur la société occidentale font découvrir sa fin. L'attaque terroriste dans le roman houellebecquien impose l'association avec les attaques de World Trade Centre.

Le personnage de Michel permet à l'auteur de présenter sa théorie sur les vraies motivations des Européens en quête de sensations fortes en Thaïlande. C'est Valérie, sa compagne, qui exprime une critique pertinente du monde du travail en corporation. Elle joue un rôle important, devenant *spiritus movens* dans leur relation et organisant leur vie. C'est elle qui comprend la domination maléfique de la consommation sur l'homme, c'est elle qui se révolte :

D'avantage d'argent pour quoi faire ? [...] M'acheter des sacs de Prada ? Partir en week-end à Budapest ? Manger des truffes blanches en saison ? J'ai gagné beaucoup

<sup>9</sup> M. Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 234. Les citations de cette édition sont notées (P, numéro de la page).

d'argent, je n'arrive plus à me souvenir de ce que j'en ai fait : sans doute, oui, j'ai dû le dépenser dans des conneries de ce genre (P, 317).

Cadre dans une grande société de voyages, dans la discussion, elle trouve des arguments pour rester loin de l'Europe, dans le monde exotique. C'est elle qui parle du travail quatre-vingt-dix heures par semaine jusqu'à l'âge de soixante ans, d'avoir des revenus réduits de moitié par les impôts. C'est elle qui est convaincue que le monde occidental ne peut offrir qu'une chose, des *produits de marque* (P, 317). Elle conclut son monologue : « Je suis une prédatrice, [...] je n'ai pas de gros besoins ; mais si j'ai travaillé jusqu'à présent, c'était uniquement pour le fric ; maintenant, je vais commencer à vivre » (P, 318).

Paradoxalement, Michel Houellebecq lui-même adore les produits de luxe. Il regrette, pour ne pas dire souffre, ayant appris la disparition de sa marque préférée. Il n'arrive pas à retrouver ses repères. Un consommateur heureux parle de trois produits parfaits : les chaussures Paraboot Marche, le combiné ordinateur portable- imprimante Canon Libris, la parka Camel Legend, produits aimés de Houellebecq, « passionnément » (C, 170). Il aurait passé sa vie en leur présence, « rachetant régulièrement, à mesure de l'usure naturelle, des produits identiques » (*ibid.*). Hélas, ses produits favoris, au bout de quelques années, ont disparu des rayonnages. Déçu, il compare leur disparition à celle des espèces animales :

ils ne peuvent que subir, impuissants, le diktat irresponsable et fasciste des responsables des lignes de produit qui savent naturellement mieux que tout autre ce que veut le consommateur, qui prétendent capter une *attente de nouveauté* chez le consommateur, qui ne font en réalité que transformer sa vie en une quête épuisante et désespérée, une errance sans fin entre des linéaires éternellement modifiés (C, 171).

Ce monologue éloquent l'emmène à la constatation que les hommes aussi sont des produits, des produits culturels qui « seront frappés d'obsolescence » (C, 172). Cette réflexion s'inscrit dans les observations critiques sur le monde moderne de Zygmunt Bauman, philosophe et sociologue :

Le triomphe global de la modernité a changé le monde dans lequel nous vivons. Si le monde moderne est fondé sur la construction de l'ordre, la situation a été rendue de plus en plus complexe par l'augmentation de la population, l' **a c c é l é r a t i o n** du p r o c e s s u s industriel et l'émergence de nouveaux pays accédant à la modernisation.[...] Notre planète est pleine et déborde de déchets ; mais aujourd'hui, ce terme désigne souvent ce que l'auteur appelle des « déchets humains », une population en surnombre d'êtres qui sont rejetés, exclus, qui ne peuvent rien faire de leur existence<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Z. Bauman, *op. cit.*, quatrième de couverture.

Michel Houellebecq crée dans *La Carte et le territoire* un personnage nommé Michel Houellebecq. Ce personnage romanesque présente de nombreuses similitudes avec Houellebecq-auteur. C'est un écrivain français, très connu. Le narrateur le présente comme l'auteur des *Particules élémentaires*, qui possède une maison en Irlande et a un faible pour son chien. Cela incite à une interprétation orientée vers l'autofiction. Et pourtant les trois apparitions de Houellebecq-personnage n'ont aucune cohérence interne, ce que souligne Novak-Lechevalier en indiquant qu'« aucune explication précise à ces revirements, aucune logique susceptible de réunir des facettes antithétiques. Michel Houellebecq devenu personnage se dérobe à toute cohérence, aucune identité stable ne peut lui être définitivement attribuée »<sup>11</sup>. Cette image contradictoire confirme la conséquence de Houellebecq dans la création de l'univers instable et indéfini. Il lui permet de régler ses comptes avec les médias. Sollicité pour écrire un texte dans le catalogue de l'exposition de Jed, il se pose la question de savoir si c'est une bonne idée que ce soit lui, si détesté par les médias, qui écrive ce texte. Il l'argumente ainsi : « Je suis vraiment détesté par les médias français [...] à un point incroyable ; il ne se passe pas de semaine sans que je me fasse chier sur la gueule par telle ou telle publication » (C, 148). Ce sont les journalistes qui lui ont fait « la réputation d'ivrogne » (C, 147). Il s'excuse d'avoir bu pour pouvoir supporter leur contact :

Comment est-ce que vous voudriez soutenir une conversation avec une fiotte comme Jean-Paul Marsouin sans être à peu près ivre mort ? Comment est-ce que vous voudriez rencontrer quelqu'un qui travaille pour *Marianne* ou *Le Parisien libéré* sans être pris d'une envie de dégeler immédiate ? La presse est quand même d'une stupidité et d'un conformisme insupportables (C, 147).

Les propos concernant les journalistes prononcés par d'autres personnages de ce roman sont aussi marqués d'ironie et de sarcasme. Marilyn, l'attachée de presse, pense que Jed a bien fait de ne pas exposer plus tôt car « la plupart des critiques auraient eu du mal à suivre ton virage – je ne parle même pas de Pépita Bourguignon, de toute façon elle n'a jamais rien compris à ton travail » (C, 152).

Dans *Soumission*, le nouvel ordre a tellement bouleversé les journalistes qu'ils n'arrivaient pas à le commenter :

L'implosion brutale du système d'opposition binaire centre-gauche-centre-droit qui structurait la vie politique française depuis des temps immémoriaux avait d'abord plongé l'ensemble des médias dans un état de stupeur confinant à l'aphasie. On avait pu voir le malheureux Christophe Barbier, son écharpe en berne, se traîner misérablement d'un plateau de télévision à l'autre, impuissant à commenter une mutation historique qu'il n'avait pas pu venir – que personne, à vrai dire, n'avait vu venir (S, 210).

<sup>11</sup> A. Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'art de consolation*, Paris, Stock, 2018, p. 49.



Houellebecq va plus loin dans les pensées de François converti qui dit, d'une manière sarcastique, que « l'absence de curiosité des journalistes était vraiment une bénédiction pour les intellectuels » (S, 285), surtout que « l'intellectuel en France n'avait pas à être *responsable*, ce n'était pas dans sa nature » (S, 286).

Cette impuissance s'est bien manifestée quand les journalistes ignoraient le commentaire du programme du candidat Mohammed Ben Abbes influencé par le distributivisme. Houellebecq l'explique par une tendance naturelle des journalistes qui omettent les informations qu'ils ne comprennent pas.

Et pourtant, la réalité politique dans *Soumission* n'est pas facile à commenter. Ben Abbes, élu président, souhaite avant tout incarner « un nouvel humanisme, présenter l'islam comme la forme achevée d'un humanisme nouveau. [...] Le véritable trait de génie du leader musulman avait été de comprendre que les élections ne se joueraient pas sur le terrain de l'économie, mais celui des valeurs (S, 159-160), les valeurs traditionnelles de la charia, avec « un parfum d'exotisme qui la rendait de surcroît désirable » (S, 160-161). Ben Abbes s'est avéré un « homme politique extrêmement habile, sans doute le plus habile et le plus retors que vous ayons connu en France depuis François Mitterrand ; et contrairement à Mitterrand, il a une vraie vision historique » (S, 162). L'attraction de son programme renforce la vision de l'Europe décadente présente dans ce roman :

Cette Europe qui était le sommet de la civilisation humaine s'est bel et bien suicidée, en l'espace de quelques décennies [...] Il y a eu dans toute l'Europe les mouvements anarchistes et nihilistes, l'appel à la violence, la négation de toute loi morale. Et puis, quelques années plus tard, tout s'est terminé par cette folie injustifiable de la Première guerre mondiale. Freud ne s'y est pas trompé, Thomas Mann pas davantage : si la France et l'Allemagne, les deux nations les plus avancées, les plus civilisées du monde, pouvaient s'abandonner à cette boucherie insensée, alors c'est que l'Europe était morte (S, 270-271).

Et, en plus, cette fluidité du monde moderne condamne l'homme, selon Bauman, à perdre ses repères :

Ce qui différencie l'angoisse actuelle du choix de désagréments qui ont tourmenté l'*homo eligens*, l'« homme qui choisit », à toutes les époques est précisément le doute qui ronge ou la découverte douloureuse de l'absence de règles clairement définies et d'objectifs fiables, universellement approuvés [...] Il n'existe pas de repères infailibles ou de lignes directrices de sûreté, et ces repères et lignes qui semblent dignes de confiance aujourd'hui sont susceptibles d'être discrédités demain étant corrompus ou trompeurs<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Z. Bauman, *op. cit.*, p. 212.

Et pourtant l'écrivain aussi bien que ses personnages soulèvent le défi de vivre dans ce monde. Le profil des narrateurs désabusés, solitaires, permet à l'auteur d'exposer son regard distant et critique concernant la société contemporaine. Nous retrouvons aussi bien dans la fable *Soumission* que dans la moralité *La Carte et le territoire* ou dans *Plateforme*, satire mordante, les thèmes appréhendés par les analyses sociologiques, économiques et scientifiques et les jugements lapidaires sur l'art, l'amour, de désir, la sexualité, la prostitution, la technologie, l'alcool, la vieillesse.

Houellebecq met en relief la misère affective de l'homme contemporain qui vit dans un monde décevant comparé à la Rome antique au V<sup>e</sup> siècle de notre ère. L'auteur voit, non sans ironie, une chance pour un réarmement moral et familial de l'Europe dans l'arrivée massive de populations immigrées empreintes d'une culture traditionnelle encore marquée par les hiérarchies naturelles, la soumission de la femme et le respect dû aux anciens.

## Bibliographie

- Baudrillard, Jean, *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970
- Bauman, Zygmunt, *Vies perdues. La modernité et ses exclus*, Paris, Payot, 2006
- Delsol, Chantal, *La Haine du monde. Totalitarismes et postmodernité*, Paris, Les éditions du Cerf, 2016
- Houellebecq, Michel, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001
- Houellebecq, Michel, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010
- Houellebecq, Michel, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015
- Novak-Lechevalier, Agathe, *Houellebecq, l'art de consolation*, Paris, Stock, 2018
- Sénécal, Didier, *Propos recueillis pour le magazine „Lire”, septembre 2001*, <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=37437/idTC=4/idR=201/idG>, consulté le 15.06.2021
- Vacca, Paul, *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, Paris, Robert Laffont, 2019

## Notice bio-bibliographique

Krystyna Modrzejewska est professeure à l'Université d'Opole (Pologne). Elle est l'auteure d'études sur la réception du théâtre français contemporain en Pologne (monographie publiée en 1993), sur l'identité du personnage dans le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle (féminine, monographie publiée en 1997, et masculine, en 2004), l'art de la séduction dans le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle (monographie publiée à Paris en 2009). La condition humaine dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle se décline en quatre monographies publiées en 2010, 2015 à Paris, 2017, 2020. Organisatrice de nombreux colloques internationaux, rédactrice d'actes de colloques et participante. Elle est la rédactrice en chef de *Literaport*, revue annuelle de littérature francophone.



Annie Urbanik-Rizk

Classe préparatoire à l'Ens de Lyon  
Académie de Créteil  
annie.rizk@gmail.com

## L'écriture dans *Le Lambeau* de Philippe Lançon est-elle témoignage *pharmakon* ou salut existentiel ?

### Is Writing in *Le Lambeau* by Philippe Lançon a Testimony, a *Pharmakon*, or a Path to Existential Salvation?

**Abstract:** On January 7th 2015, Philippe Lançon, a journalist at *Libération* and at *Charlie Hebdo* attends the newspaper's premises, when the islamist terrorists attack. The killers' bullets tear his jaws off, severely injure his arms, make his existence capsize, but he survives. In his novel *Le Lambeau*, he tells the story of a mental as well as physical reconstruction, sketching the chronology of his days in various hospitals, depicting the visitors who make his days brighter and the varied shades of his consciousness.

Is his writing, a mere testimony of a tragical experiment, the chronicles of a journalist who witnesses how one comes back to life? Or is it a *pharmakon*, a poison within a remedy, which puts back to life things past and gone, as a way of healing? Or shall we give a spiritual significance to this writing, so haunted by Proust that it parodies his style and shows literature as a means of salvation?

**Keywords:** survival, resilience, *pharmakon*, writing, testimony, trauma

Le 7 janvier 2015, Philippe Lançon, journaliste à *Libération* et chroniqueur à *Charlie Hebdo*, se trouve dans les locaux du journal au moment de l'attaque des terroristes islamistes. Les balles des tueurs arrachent sa mâchoire, atteignent gravement son bras, font basculer son existence, mais il survit. Dans *Le Lambeau*, il nous livre le récit d'une lente mais féconde reconstruction tant psychique que physique à travers la chronologie de ses hospitalisations, des visites qui ponctuent son calvaire et de la conscience lucide de son état.

L'écriture, dans ce texte est-elle simple témoignage d'une expérience tragique, chronique journalistique qui retrace un retour à la vie ? Ou bien

est-elle un *pharmakon* au sens platonicien, simultanément remède et poison qui permettent par la trace mémorielle de l'écrit, une forme de dépassement et de guérison ? Ou doit-on donner une signification proustienne à cette écriture de la résilience, hantée par la figure du grand écrivain au point d'en parodier le style en ce qu'elle donne à ce récit la valeur de salut existentiel ?

Toutes ces questions qui formeront la trame de cet article ne doivent pas faire oublier à quel point le besoin d'écrire a été pour la victime des tueurs, un réflexe de survie primitif, né de l'impossibilité physique de parler pour celui à qui il manquait la bouche et le tiers du visage. La nécessité de communiquer a été le premier obstacle surmonté ; le journaliste avec les trois doigts restés indemnes s'exprimait avec un feutre en écrivant en grosses lettres sur une tablette Velleda. Il fallait écrire pour communiquer avec les soignants et les proches, mais aussi écrire pour attester des faits en témoin conscient du massacre, écrire pour survivre et redéfinir tout ce qui avait été rendu étrange par la tuerie : le monde, autrui, le moi.

Vivre, survivre, revivre tel est bien le thème de ce recueil anniversaire. L'attentat de *Charlie Hebdo* du 7 janvier 2015 a marqué universellement les esprits, dans sa menace à la liberté d'expression, de la satire et de la presse. Un nombre élevé de lecteurs ne peut manquer de se pencher avec curiosité sur ce récit de résilience d'un journaliste, pris pour cible non seulement dans sa chair mais pour ce qu'il symbolise. Le récit livrera-t-il une chronique pour lecteurs empathiques ou versera-t-il plutôt du côté de la politique, voire de la métaphysique ? Comment le témoignage se transforme-t-il en véritable roman au-delà de l'essai ?

Autant que l'itinéraire d'une reconstruction, ces quelques pages interrogeront la fièvre qui a guidé ce texte, entre crainte de perdre la trace des événements, désir d'alléger les souffrances par la distance qu'offre l'écriture et geste proprement artistique du journaliste devenu romancier qui rejoint le monde des grands littérateurs.

La principale méthode de travail, celle que Barthes définit dans *Le Degré zéro de l'écriture*<sup>1</sup>, consistera à faire parler le texte ainsi que ses intertextualités, dont la principale est *La Recherche du temps perdu*<sup>2</sup> rédigée par un Proust malade, lui aussi confiné dans une chambre, et luttant contre l'anéantissement. Successivement seront évoqués, le témoignage du journaliste, l'écriture remède au mal, puis le salut existentiel par l'écriture.

<sup>1</sup> R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

<sup>2</sup> M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Gallimard, 1950.

## I. Le témoignage du journaliste

D'emblée, la posture professionnelle est revendiquée par celui dont la blessure vient de ce que sa vie a été consacrée à la liberté d'expression. Lorsqu'il évoque les heures qui ont précédé l'attentat, il rend compte d'un article sur le roman de Houellebecq *Soumission*<sup>3</sup> qu'il vient de commenter ; il décrit ensuite sa soirée théâtrale au théâtre d'Ivry où il est allé voir *La Nuit des rois*<sup>4</sup> de Shakespeare et l'article de recension critique qu'il doit produire. Cela deviendra un leitmotiv obsessionnel au fil des soins, une identité fondatrice venant combler la béance du désastre. Dès les premiers jours, un texte est adressé à *Charlie Hebdo* et à *Libération*, écrit sur l'ardoise afin de rassurer son équipe, mais aussi les lecteurs.

S'il y a une chose que cet attentat m'a rappelée, sinon apprise, c'est bien pourquoi je pratique ce métier dans ces deux journaux – par esprit de liberté et par goût de la manifester, à travers l'information ou la caricature, en bonne compagnie<sup>5</sup>.

Voici ce qu'il écrit à son frère sur l'ardoise : « Jamais perdu conscience » et ce qu'il commente : « Le tueur a blessé l'homme, mais il a raté le témoin »<sup>6</sup>.

Une réflexion sur la nécessaire mais difficile précision du témoignage apparaît dès le chapitre 3 « Entre les morts » qui décrit le massacre :

Les faits sont les seuls bagages que j'aurais voulu emporter dans le voyage qui a suivi ; mais les faits, comme le reste, se déforment sous la pression. La violence avait perverti ce qu'elle n'avait pas détruit. Comme une tempête, elle avait coulé l'embarcation.

Le paradoxe du journalisme apparaît sous la forme de l'obsédante nécessité de laisser une trace exacte tout en exprimant son impossibilité objective. La nécessité du témoignage est une forme d'obligation politique, un devoir face à la barbarie, le triste privilège du survivant qui doit parler également au nom des morts. Dans la continuité de la littérature de ce genre propre au XX<sup>e</sup> siècle, Philippe Lançon est confronté aux mêmes impasses que ses prédécesseurs, le risque du brouillage subjectif de la vision, de l'amplification douloureuse ou de l'omission, de l'indicible de la déshumanisation.

À la limite, pour être un simple récit de témoignage, la narration aurait dû se limiter à l'attaque proprement dite et à l'arrivée des secours. Tout le reste, au lieu de se focaliser sur un objet à valeur collective, retrace

<sup>3</sup> M. Houellebecq, *Soumission*, Paris, Éditions Flammarion, 2015.

<sup>4</sup> W. Shakespeare, *La Nuit des rois*, Paris, Éditions Gallimard, 1959.

<sup>5</sup> Ph. Lançon, *Le Lambeau*, Paris, Éditions Gallimard, 2019, p. 204.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 126.

un cheminement douloureux éminemment subjectif. C'est ce malaise que l'auteur signale lors de son premier envoi au journal :

Le journaliste, avec sa discipline pavlovienne, venait au secours du blessé pour que le patient puisse s'exprimer. Il n'a pu éliminer le dolorisme dans lequel les deux autres baignaient. [...] C'est aussi la première fois en trente ans de métier que je donne directement dans un journal, des nouvelles de moi. Comme je fais partie de l'événement, je le décris du dedans et en le survolant mais je ne le fais pas sans gêne. Du fond de mon lit, j'ai l'impression de faire quelque chose d'interdit et même de dégoûtant<sup>7</sup>.

Écrire est un choix aussi bien idéologique que personnel, une adresse collective autant qu'une méthode de survie : « J'écris pour me souvenir de cela aussi, de tout ce que j'ai failli oublier, de tout ce que j'ai perdu, en sachant que je l'ai tout de même oublié ou perdu »<sup>8</sup>. Du côté de l'engagement public, le persistant rappel d'une possible nouvelle attaque. Du côté de la conscience subjective, la narration doit d'abord composer avec une temporalité disjointe, entre un passé qui risque de sombrer dans l'abîme de l'oubli et le présent douloureux de la reconstruction. L'impression d'étrangeté, d'ébranlement de la conscience, l'idée de difficulté du partage, impose au narrateur la métaphore de la solitude absolue de la robinsonnade :

182

Des souvenirs remontaient en surface et en désordre, déformés, hors d'usage, parfois même non identifiables, mais d'une présence ferme. À peine avais-je vécu l'instant que ses traces se déposaient en désordre sur l'île où j'avais échoué, dans cette petite salle saturée de papier, de sang, de corps et de poudre<sup>9</sup>.

Toute une vie d'homme se concentre devant le risque de mourir et fait apparaître, fussent-elles éloignées, l'une après l'autre, les traces du passé. L'écriture en ce sens devient *pharmakon*, mots pour soigner les maux de l'âme de celui qui n'y croit pas. Écrire pour lutter contre la disparition d'un monde et d'un moi détruits par les blessures.

## II. Une écriture *pharmakon* ou le remède dans le mal

En grec ancien, le terme de *pharmakos* désigne à la fois le remède, le poison et le bouc-émissaire, c'est-à-dire tout moyen d'expulser une calamité. Chez Platon, il devient une métaphore du rapport entre l'écrit et l'oral.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 93.

Dans le *Phèdre*, persuadé de la supériorité de l'instruction par le discours oral et vivant sur l'écrit, il compare l'écriture à une « drogue » :

Socrate : Le dieu Theuth, inventeur de l'écriture, dit au roi d'Égypte : « Voici l'invention qui procurera aux Égyptiens plus de savoir et de mémoire : [...] j'ai trouvé le remède [*pharmakon*] qu'il faut ». Et le roi répliqua : « Dieu très industriel, père des caractères de l'écriture. Conduisant ceux qui les connaîtront à négliger d'exercer leur mémoire, c'est l'oubli qu'ils introduiront dans leurs âmes : faisant confiance à l'écrit, c'est du dehors en recourant à des signes étrangers, et non du dedans, par leurs ressources propres, qu'ils se ressouviendront »<sup>10</sup>.

Cette idée d'un paradoxe essentiel de l'écriture sera reprise par Starobinski dans son ouvrage critique sur Rousseau, dont le titre est précisément *Le Remède dans le mal*<sup>11</sup>. Si l'on suit les commentaires de Georges Benrekassa dans son compte-rendu<sup>12</sup> sur Starobinski, on comprend à quel point cette notion paradoxale s'applique au *Lambeau*. « Le mal ou la violence subis sont substantiellement liés à la régénération, comme la lance d'Achille avait le pouvoir de guérir les blessures qu'elle infligeait »<sup>13</sup>.

Née d'une fièvre irrépessible de dire, la narration de cette reconstruction laborieuse, qui consiste à remplacer une mâchoire par un « lambeau » offre une semblable contradiction. *Le Lambeau* est la quête d'un exutoire qui, en cherchant à prendre ses distances avec une réalité insupportable, passe par autant d'étapes douloureuses à dire et à retracer.

183

Si me rappeler cette image provoque une grande douleur, qu'il m'arrive de relancer comme on appuie sur une dent malade pour mieux sentir le nerf [...] je veux vivre assez longtemps et me souvenir de cette image [...] dans ce texte qui la perpétue<sup>14</sup>.

Au sortir de la greffe de péroné, une page de description à la Lautréaumont retrace cette fois des douleurs bien physiques comme une symphonie :

Bientôt la première nausée est venue. Je me suis concentré sur le mal de cuisse pour la chasser, puis une fois sa mission accomplie, le mal de cuisse a été chassé par mon pied à vif et ankylosé, jusqu'au moment où la mâchoire électrocutée a *bondi en dedans* et effacé le pied. La mâchoire croyait régner quand une pelote d'aiguilles posée dans la trachée lui est passée devant, se reposant sur ses lauriers de douleur jusqu'au moment

<sup>10</sup> Platon, *Phèdre*, 274e-275a, in *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1950, t. II, p. 242.

<sup>11</sup> J. Starobinski, *Le Remède dans le mal*, Paris, Éditions Gallimard, 1989.

<sup>12</sup> G. Benrekassa, « Compte-rendu de J. Starobinski, *Le Remède dans le mal*. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières », in *Annales*, année 1990, 45-5, p. 1104-1106.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1104.

<sup>14</sup> Ph. Lançon, *op. cit.*, p. 91.



où une vieille escarre à l'orée des fesses, datant d'avant l'opération et qui telle la tortue attendait son heure, a franchi en tête la ligne d'arrivée. Le temps s'est étendu dans le carrousel<sup>15</sup>.

Survivre par l'écriture devient donc une affaire d'anamnèse, de remontée des souvenirs pour faire barrage aux fantômes envahissants. Il s'agit de restaurer l'unité d'un moi brisé, scindé entre l'avant et l'après, tâche qui semble dans les premiers mois aussi impossible que la récupération d'une mâchoire aux fonctions normales. Au moment des premiers secours, à l'approche de la journaliste Coco : « Celui qui n'était pas tout à fait mort la regardait telle qu'il l'avait vue apparaître [...]. Celui qui allait devoir vivre la regardait approcher comme une créature venue d'un autre monde auquel il n'appartenait plus »<sup>16</sup>. Le brouillage de la conscience s'exprime ainsi :

Était-ce moi celui qui flottait, ne comprenait rien, qui parlait sans s'en rendre compte et qui, tel un menteur professionnel [...] se dotait d'une mémoire sélective ? L'homme qui triait les souvenirs comme si un siècle le séparait de la minute précédente, était-ce celui qui était déjà presque mort, ou celui qui commençait à le remplacer ? Je ne savais pas lequel des deux vivait et je ne sais pas lequel des deux écrit<sup>17</sup>.

184

Selon des principes élaborés par Nietzsche ou à la même époque qu'*Ainsi parlait Zarathoustra*<sup>18</sup> par la psychanalyse freudienne, il s'agira d'écrire pour se souvenir, afin d'effacer les moments traumatisants. Arrêts sur images qui risquent de revenir indéfiniment, ils pourront s'inscrire dans la fluidité continue d'une vie humaine et disparaître. D'une certaine façon, écrire dans cette perspective, devient l'exact inverse du besoin de témoignage qui cherche à sceller dans le marbre ce qui a été afin que cela ne disparaisse pas.

La fin du récit fait-elle le constat d'une réparation, d'une unification des mois brisés, d'une réconciliation des deux mondes ? Assurément, les êtres du passé sont apprivoisés, au-delà des difficultés rencontrées, et participent d'une vie commune nouvelle. Mais c'est surtout la dérision, et l'esprit de distance critique qui signe le retour à une vie normale. Ainsi, un an plus tard, ayant rencontré Laurent Joffrin, en présence de François Hollande alors président, l'auteur raconte l'attentat et ce qu'il a vécu : « j'ai trouvé la force de raconter pour la première fois l'attentat aussi précisément que possible, mais comme une scène de comédie »<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>18</sup> F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Éditions Gallimard, 1985.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 257.

### III. Une écriture proustienne : le salut par l'écriture ?

La référence à Proust saute aux yeux dès les premières lignes ; le texte de *La Recherche* est évoqué régulièrement, le style en est parfois imité et certaines thématiques obsessionnelles s'y retrouvent. Les mirages de la temporalité, l'étrangeté des êtres, la remontée des souvenirs, la valeur de l'art, la fragilité dans la maladie jusqu'au flottement de la conscience, autant de points communs que le narrateur du *Lambeau* a perçus et exprimés :

À peine étais-je installé dans ma première chambre que j'avais demandé à mon frère [...] de rapporter de chez moi *La Montagne magique*, les trois tomes de la « vieille Pléiade Clarac » sans notes et sans variantes de *La Recherche*. J'ai commencé par relire, outre la mort de la grand-mère qui me servait comme on sait de prière préopératoire, les scènes où la médecine et la maladie jouaient un rôle<sup>20</sup>.

Proust est donc un rempart contre l'angoisse, une communauté imaginaire de destin et une inspiration d'écriture. Le narrateur adopte cette posture consistant à décrire le personnel soignant à travers le prisme de la mémoire. Ainsi une infirmière suggère par son prénom une jeune fille connue pendant l'adolescence : « l'infirmière de nuit avait le prénom d'un personnage de Raymond Queneau, mais aussi ai-je pensé, en la regardant, d'une fille que j'avais connue à dix-huit ans et qui, un soir, m'avait offert une peluche au moment où j'allais l'embrasser »<sup>21</sup>. Linda lui rappelle sa grand-mère à la gueule cassée avec ses erreurs de français, une autre, « Pilar, l'infirmière de la salle de réveil avait le prénom de la femme d'un poète Jules Supervielle, dont la mélancolie d'exilé avait enchanté mon enfance »<sup>22</sup>.

Une propension à l'analyse psychologique subtile, un système d'analogies entre le réel et l'imaginaire sont à mettre du côté de cette intertextualité. Il décrit ainsi une promenade dans les locaux de la Salpêtrière :

Je remontais systématiquement sa passerelle comme si j'allais partir en mer, et il me semblait que, si je m'asseyais sur l'un de ses bancs, j'allais disparaître en paix dans tel ou tel souvenir, comme à l'intérieur d'un nuage<sup>23</sup>.

Ailleurs, il évoque les miroitements de sa conscience en rêvant à ce qui lui est impossible, croquer dans une pomme :

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 358.

Si je mordais dans une pomme, mes dents allaient tomber et les champs de pommier disparaître, jusqu'à ce qu'un rayon de soleil – ou le sourire d'une infirmière, ou le vers d'un poète [...] rétablisse la mâchoire, la lumière, le verger et l'horizon<sup>24</sup>.

La reconstitution du paysage en fin de phrase, en cette énumération enchantée fait bien écho au style particulier de l'auteur de *La Recherche*.

Ce compagnonnage littéraire va-t-il jusqu'à l'adoption d'une vision du monde, jusqu'à la sacralisation de l'art au détriment de la réalité ? Pour reprendre les termes de Deleuze<sup>25</sup>, Lançon, comme Proust, est-il en quête des essences dont la réalité ne serait que le signe ? La littérature, voile entre un réel douloureux et le moi, est-elle un salut, plus efficace et fondateur que les soins médicaux ? Deux auteurs fétiches sont mentionnés, Kafka, dont *Les Lettres à Milena*<sup>26</sup> accompagnent chaque passage au bloc et Thomas Mann qui dans *La Montagne magique*<sup>27</sup> décrit l'univers de malades gravement atteints de tuberculose.

Les autres références, Baudelaire, Pascal, Adam Mickiewicz, Flaubert, Racine, Queneau, John Donne, Shakespeare, quelques poètes cubains, apparaissent comme traces mémorielles du critique littéraire et sont toujours en écho avec des situations vécues par le narrateur.

Les infirmières ou les soignants croisés donnent lieu à des comparaisons tantôt comiques, tantôt absurdes, tantôt esthétiques. L'une est une réminiscence du Greco, une autre de Velazquez, tout comme Odette de Crécy, follement aimée par Swann pour sa ressemblance avec la Jetropha de Botticelli, dans *Un Amour de Swann*... « et qui pourtant, n'était pas du tout son genre »<sup>28</sup>.

Malgré ce compagnonnage avec le grand écrivain qui lui a permis de survivre au milieu des douleurs, Philippe Lançon tient à clarifier les différences fondamentales qui l'en distinguent. La vraie vie, ce n'est donc pas la littérature pour la victime de l'attentat à *Charlie Hebdo*.

D'abord, diffère le rapport au temps ainsi que le sentiment de disparition qui culmine dans *Le Temps retrouvé*<sup>29</sup>. Le sentiment d'étrangeté ressenti face à autrui y est pour ainsi dire inversé :

Il [Proust] était en réalité [...] un négatif de ce que je vivais ou croyais vivre. Quand par exemple, il écrivait : « Rien n'est plus douloureux que cette opposition entre l'altération des êtres et la fixité du souvenir [...] », je croyais vivre l'inverse. Pour moi, rien n'était plus douloureux que la permanence des êtres – tous ceux qui me rendaient

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>25</sup> G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Éditions des PUF, 2014.

<sup>26</sup> F. Kafka, *Lettres à Milena*, Paris, Éditions Gallimard, 1956.

<sup>27</sup> Th. Mann, *La Montagne magique*, Paris, Édition Fayard, 1985.

<sup>28</sup> M. Proust, fin d'*Un amour de Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Gallimard, 1950.

<sup>29</sup> Idem, *Le Temps retrouvé*, Paris, Édition Gallimard, 1993.

visite et semblaient fixés à jamais dans les jours précédents le 7 janvier – et la fragilité du souvenir, quand je sentais que ce qui avait tant de fraîcheur dans la vie, et tant de férocité, n'en avait plus dans la mémoire. Je ne vivais ni le temps perdu, ni le temps retrouvé ; je vivais le temps interrompu<sup>30</sup>.

Proust n'est donc pas un frère jumeau en littérature avec qui partage une vision de l'art mais plutôt, un « talisman »<sup>31</sup> témoin de l'affection des proches ou des amis qui ont apporté cette lecture choisie et qui de chambre en chambre, de maison en maison, ne l'ont plus quitté. Plus que la littérature, c'est la vie réelle et la ronde de la sociabilité qui permettent au rescapé de survivre.

## Conclusion

Écrire est donc tout cela à la fois pour le journaliste culturel à *Libération*, également chroniqueur à *Charlie Hebdo*. Écrire est une sorte de déformation professionnelle qui conduisit spontanément à tracer des mots sur un support, faute de pouvoir parler, à faire la chronique des jours, comme une espèce de victoire quotidienne contre l'anéantissement, à rendre compte des pensées, toutes imprégnées des grands textes qui façonnent tout être humain. Dire que ce parcours fut douloureux est un euphémisme mais la distance permise par la narration achevée en août 2017, deux ans après le massacre, permit assurément une reconstruction ainsi que le sentiment que l'état du monde lui-même avait changé, en proie à des violences similaires dans les endroits les plus inattendus. Ce parcours individuel s'inscrit donc dans une perspective collective, malgré le refus de toute position politique, éthique ou idéologique.

Écrire était donc bien un *pharmakon*, une méthode de retour à la vie, une lutte contre l'oubli tout en acceptant l'effacement de ses traces. Philippe Lançon écrit pour survivre, assurément, pour lutter contre l'anéantissement possible, avec toute l'humilité imaginable, sans croire à un quelconque salut littéraire, aux antipodes de Sartre, de Lautréamont ou de Proust. Quant au vertige des relations entre fiction et vérité, il n'a de sens que dans l'idée du brouillage que toute conscience a du réel, en particulier dans des moments-limites. Laissons encore la plume à Lançon pour répondre à cette ultime question : « La séparation entre fiction et non-fiction était vaine : tout était fiction, puisque tout était récit »<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Ph. Lançon, *op. cit.*, p. 380.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>32</sup> *Ibid.*

Écrire avait d'abord pour objet de retourner au réel, aux êtres et aux choses.

Les forces d'exaltation qui se dépensaient dans l'amitié [...], ne conduisaient à la seule vérité qui dans l'immédiat importait : survivre et redonner un minimum de sens à cette vie après la mort, après la vie, à cette fiction qui n'en était pas une. [...] Le temps perdu luttait contre le temps interrompu<sup>33</sup>.

## Bibliographie

- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2014
- Benrekassa, Georges, « Compte-rendu de Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières* », in *Annales*, année 1990, 45-5, p. 1104-1106
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Éditions des PUF, Paris, 2014
- Houellebecq, Michel, *Soumission*, Paris, Éditions Flammarion, 2015
- Kafka, Franz, *Lettres à Milena*, Paris, Éditions Gallimard, collection l'Imaginaire 1956
- Mann, Thomas, *La Montagne magique*, Paris, Édition Fayard, 1985
- Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Éditions Gallimard, collection Folio Essais, 1985
- Platon, *Phèdre*, 274e-275a, in *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1950
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950
- Shakespeare, William, *La Nuit des rois*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959
- Starobinski, Jean, *Le Remède dans le mal*, Paris, Éditions Gallimard, collection NRF Essais, 1989

188

## Notice bio-bibliographique

Annie Urbanik-Rizk, ancienne élève de l'ENS de Fontenay-aux-Roses, agrégée de Lettres Modernes, docteur ès Lettres (littérature comparée). Professeur honoraire en classe préparatoire littéraire à l'ENS Lyon (Académie de Créteil). Objets d'étude : littérature comparée, domaine anglais et allemand, littérature du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (Flaubert, Zola, Mirbeau, Apollinaire, Claude Simon), littérature francophone (Senghor, Césaire, Kourouma). Auteur de la thèse « Du romantisme à la modernité : écriture mythologique et transfiguration du quotidien dans les œuvres de Michel Tournier » et de quelques ouvrages sur la littérature du XIX<sup>e</sup> (par exemple, *L'Éducation sentimentale de Flaubert, roman d'éducation à rebours ?*) et du XX<sup>e</sup> siècle ainsi que sur le surréalisme (*Texte et image dans Nadja* de Breton). A participé à de nombreux colloques et publié de nombreux articles portant sur le XIX<sup>e</sup> ou le XX<sup>e</sup> siècle ainsi que sur des thèmes d'esthétique.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 380.

**Au beau milieu de la catastrophe**

**Nel mezzo della catastrofe**

**En medio de la catástrofe**



*Dariusz Krawczyk*

Université de Varsovie

 <https://orcid.org/0000-0002-3407-9592>

dariusz.krawczyk@uw.edu.pl

## Enjeux littéraires, bibliques et rhétoriques dans le discours liminaire des épopées apocalyptiques renaissantes

### Literary, Biblical and Rhetorical Matter in the Prefaces of the French Renaissance Apocalyptic Epic Poems

**Abstract:** The aim of this article is to analyse the prefaces to the French Renaissance apocalyptic epics of the years 1576-1606 (works by Jacques de Billy, Guillaume de Chevalier, Michel Quillian and Jude Serclier) in order to understand the literary and extra-literary issues addressed by their authors. This comparison will highlight in particular the ethos of the author, the problem of representation in a biblical poem and its eschatological dimension, the place of pagan fiction and encyclopaedic erudition, and the rhetorical strategies employed.

**Keywords:** epic, long epic poem, apocalypse, religious poetry, didactic poetry, preface, fiction, Guillaume de Salluste Du Bartas, Jacques de Billy, Guillaume de Chevalier, Michel Quillian, Jude Serclier

Cet essai se concentrera sur les enjeux littéraires, bibliques et rhétoriques du discours liminaire des épopées apocalyptiques renaissantes françaises. Leur liste est courte : *Les Six livres du second advenement de nostre Seigneur* de Jacques de Billy (1576), *Le Decez, ou fin du monde* (1584) de Guillaume de Chevalier, *La Derniere Semaine, ou Consommation du monde* de Michel Quillian (1596) et le *Grand Tombeau du Monde* de Jude Serclier (1606)<sup>1</sup>. Un autre poème peut être ajouté à cette liste, parce qu'il remplit

<sup>1</sup> La catégorie du poème épique se caractérise selon Th. Victoria par quatre invariants thématiques : le constat de la dégénérescence morale et spirituelle de l'humanité, le combat



les conditions *a minima* des épopées<sup>2</sup>, mais diffère par sa taille, certaines caractéristiques formelles et ses objectifs plus modestes : *Le Triomphe de l'Agneau* (1547) de Marguerite de Navarre<sup>3</sup>. Ils sont donc quatre et le petit nombre d'éditions ainsi que le fait qu'ils n'ont suscité aucune imitation permet de conclure que le thème apocalyptique, pourtant très populaire à la Renaissance, ne garantissait pas le succès de libraire, même au poème épique qui était, lui aussi, très populaire. Difficile donc de parler d'un genre littéraire à part, comme l'ont suggéré certains critiques<sup>4</sup>. Mais il existe quand même une certaine cohérence à l'intérieur de ce corpus, liée sans doute à la source commune que constituent le récit johannique et ses réécritures. C'est pourquoi nous allons essayer entre autres d'interroger cette unité à travers la lecture des discours liminaires, car l'étude du paratexte est toujours riche en renseignements quant à la nature du texte qu'il précède, sa genèse, l'inspiration, l'éthos du poète, visées rhétoriques et idéologiques et d'autres qui permettent de mieux saisir les éléments textuels, intertextuels et extratextuels qui ont contribué à la publication<sup>5</sup>. Une telle analyse permet de jeter une lumière sur les choix littéraires et religieux qui ne sont pas anodins dans

---

avec l'Antéchrist, le Jugement dernier et « l'examen des faits de chacun [qui] donne lieu à une satire sociale ». Voir l'introduction à J. de Billy, *Six livres du second advenement de nostre Seigneur*, éd. Th. Victoria, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 61-62.

192

<sup>2</sup> Au sujet des caractéristiques formelles du long poème, voir D. Bjaï, « Le long poème narratif à la renaissance : essai de présentation », *Nouvelle Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, n° 15/1, 1997, p. 7-25, J.-Ch. Monferran, O. Rosenthal, « Le poème héroïque dans les arts poétiques français de la Renaissance : genre à part entière ou manière d'illustrer la langue ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 2000, p. 201-216 et surtout la somme sur ce sujet : B. Méniel, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.

<sup>3</sup> Tout en répondant aux critères du long poème, l'œuvre de Marguerite de Navarre est plus tributaire de la tradition des triomphes que de celle du long poème épique. Elle n'est pas accompagnée de préface, elle ne sera donc pas analysée dans les pages qui suivent.

<sup>4</sup> A. Paschoud dit par exemple que le poème de G. de Chevalier « relève d'un genre littéraire dont la diffusion fut grande au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : l'épopée d'inspiration apocalyptique », in « L'enchevêtrement des temporalités : eschatologie et corruption dans *Le Decez, ou fin du monde* (1584) de Guillaume de Chevalier », *Études de lettres*, n° 3-4, 2015, p. 49.

<sup>5</sup> La préface renaissante est objet d'étude depuis déjà longtemps, nous nous inspirons surtout de l'article fondateur de Ph. Desan, « Préfaces, prologues et avis au lecteur : stratégies préfacielles à la Renaissance », in *What is Literature?*, éd. F. Cornilliat, U. Langer, D. Kelly, Lexington, French Forum, 1993, p. 101-122. Les enjeux propres au paratexte des ouvrages à caractère scientifique ou de vulgarisation scientifique, pas très éloignés de la vulgarisation biblique des épopées apocalyptiques, ont été étudiés notamment par M. Koźluk dans *L'Esculape et son art à la Renaissance. Le discours préfaciel dans les ouvrages français de médecine (1528-1628)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

le cas de réécritures bibliques. Notre regard va se porter sur le discours liminaire lui-même dans la mesure où il permet de mettre en relief les enjeux qui nous intéressent<sup>6</sup>.

## Jacques de Billy ou la parénèse

Précédant l'œuvre de Du Bartas de deux années, les *Six livres du second advenement de nostre Seigneur* de Jacques de Billy (1535-1581) publiés en 1576 montrent déjà les possibilités de la poésie épique, biblique et morale. Dans son épître dédicatoire *A reverend pere en Dieu Bernard Carassus* le poète met l'accent essentiellement sur la dimension didactique de son œuvre. L'éthos qu'il se construit est celui d'un prédicateur soucieux du salut des âmes et sa méthode pour inciter les lecteurs à choisir l'itinéraire de conversion est de faire peur. Il cite donc dans l'exorde ce passage mémorable de l'Écclésiastique : « Souviens-toy de tes extrémités, et jamais tu ne pecheras » (Si 7,40)<sup>7</sup>. Difficile de frapper plus fort (car selon lui « au grand Jugement est besoin de trompette »<sup>8</sup>) et cette ouverture permet de se faire une idée sur le ton des sermons de cette époque que l'on décrit souvent comme celle des angoisses eschatologiques aiguës<sup>9</sup>.

193

J. de Billy s'inscrit dans ce courant de la prédication et insiste sur la peur comme le plus puissant mobile de conversion, ce que Jean Delumeau a très bien qualifié de « pastorale de la peur »<sup>10</sup>. Le poète croit en l'infaillibilité de cet instrument et il suffit selon lui que pénètre dans l'entendement

<sup>6</sup> Jusqu'alors il y a eu très peu de tentatives d'analyse de ce corpus du point de vue littéraire. Voir par exemple F. Lestringant, « Épopée et Apocalypse, ou le choix des Muses », in *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, éd. F. Greiner, Jean-Claude Terreaux, Paris, Classiques Garnier, 2002, p. 331-346.

<sup>7</sup> J. de Billy, *op. cit.*, p. 119. Il le répète un peu plus loin : « il n'y a chose qui tant tienne l'ame en bride, ne qui tant la resserre et garde de pecher, que de se proposer continuellement devant les yeux ce tant severe jugement », *ibid.*, p. 123.

<sup>8</sup> Jean Chatard, *Natif d'Aigueperse, au Livre*, *ibid.*, p. 129, v. 13.

<sup>9</sup> Voir par exemple les travaux de J. Delumeau, D. Crouzet et d'I. Backus. Th. Victoria a quelque peu relativisé cette opinion, en mettant en relief le caractère topique de l'écriture apocalyptique. Voir son étude *Un livre de feu dans un siècle de fer. Les lectures de l'Apocalypse dans la littérature française de la renaissance*, Leuven, Uitgeverij Peeters, 2009.

<sup>10</sup> C'est le titre de la troisième et dernière partie de son ouvrage *Le Pêché et la peur : la culpabilisation en Occident XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1983. Le *Sonnet au lecteur* d'Arnaud Sorbin qui accompagne les *Six livres* constitue un très bon exemple de ce type de pastorale, car le poète dit : « la crainte de Dieu est l'appuy tres-certain » pour le chrétien qui doit la cultiver en lui : « Des jugemens de Dieu conserve en toy la crainte, / Pour vivre en bon Chrestien, et mourir sainctement », J. de Billy, *op. cit.*, p. 131, v. 1 et 14.

du lecteur l'image « de ce grand et terrible jour du dernier Jugement » pour éviter le péché. Pour capter l'attention, il multiplie donc les références et réminiscences bibliques à ce « grand et espouvantable jour » pour effrayer (« concevoir une sainte et sérieuse crainte de Dieu »<sup>11</sup>), provoquer un sursaut salutaire, mais aussi apporter une certaine consolation, parce que penser à la fin du monde c'est aussi penser à la parousie. Il veut donner à ses lecteurs l'occasion à la repentance et à la pénitence. La stratégie adoptée par le poète est donc avant tout didactique et repose sur la force suggestive de l'imaginaire de la fin.

*Docere et mouere* effacent le *delectare* et tout est subordonné à l'impératif parénétiq ue, parce que ce n'est pas un poète qui parle, mais un prédicateur. La « gravité de la matière »<sup>12</sup> mais surtout l'utilité spirituelle constituent une obsession pour ce bénédictin très impliqué dans son travail de prédication orale et vulgarisation écrite. Mais point de réflexions métatextuelles sur les qualités littéraires. À leur place un diagnostic implacable de la réalité et la volonté d'administrer le traitement salutaire.

## Guillaume de Chevalier ou la prophétie expliquée

194

Le poème de Guillaume de Chevalier<sup>13</sup> intitulé *Le Decez ou fin du monde, divisé en trois visions* (1584) se distingue des autres œuvres du corpus par bien des caractéristiques formelles<sup>14</sup>, mais il partage avec elles la noblesse et la grandeur du sujet : « Le sujet est grand & semble désirer un plus long Volume veu qu'à la dissolution du Monde ny a pas moins de matière pour

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>13</sup> Si les autres auteurs des épopées apocalyptiques sont déjà mieux connus, il y a très peu d'informations sur Guillaume de Chevalier (156.?-1620 ?). On ne connaît de lui aucune publication antérieure à celle du *Decez* (1584), qui par conséquent apparaît comme une œuvre de jeunesse. Après il se tourne plutôt vers la littérature morale et de circonstance, il publie notamment un discours sur la vaillance et un autre sur les duels intitulé *Les Ombres des defunts sieurs de Villemor & de Fontaines. Discours tres-necessaire des Duels ou est montre le moyen de les arracher entierement* (publié en 1610 et traduit ensuite en anglais).

<sup>14</sup> Par exemple il est construit d'une suite de quatrains à rimes croisées, écrits en alexandrin, ce qui lui donne un rythme assez particulier, peu propice à une narration linéaire. De plus, le narrateur n'a presque rien d'un narrateur épique. Les trois parties de l'œuvre correspondent chacune à une vision où apparaît une figure allégorique (respectivement Providence, Volonté et Justice). B. Méniel a déjà émis des réserves sur l'œuvre de G. de Chevalier et son appartenance au genre épique en le caractérisant de « poème ésotérique, très abstrait, où les éléments narratifs sont trop peu nombreux pour que l'on puisse parler véritablement d'un poème épique », *op. cit.*, p. 291.

discourir qu'à sa Creation »<sup>15</sup> dit le poète en pensant sans doute à *La Semaine* de Du Bartas qui se concentre sur la Genèse.

L'appareil liminaire se compose d'une épître dédicatoire adressée au puissant François de Bourbon, duc de Montpensier, d'une épître *Aux lecteurs* et de trois pièces d'escorte. Tout comme pour J. de Billy, le point de départ de G. de Chevalier constitue l'idée du déclin de l'humanité qui ne reflète plus l'« Eternelle & incorruptible Beauté »<sup>16</sup>. Le poète s'élève au-dessus de l'immédiateté historique pour adopter une perspective eschatologique :

je deplore la calamité de ce siecle ou il semble que les hommes ne soient pas néz pour verser le Miel de leurs discours & employer les plus riches estoffes de leurs Muses à bien parer un beau sujet [...], ains plustost s'avilissans eux mesmes s'occupent à choses basses & contemptibles tracees & retracees si souvent que les plus esventez commencent à se desgouter d'un tel fruit<sup>17</sup>.

Le néoplatonisme lui permet de poser le diagnostic de la dégénérescence de l'humanité qui a perdu sa naturelle beauté et a cessé de tendre vers le Bien et le Beau. La réalité obscurcit et étouffe la lumière naturelle de l'âme et de la raison. Impossible de pénétrer l'avenir d'autant plus que « les Escriptions saintes parlent [...] avec des lettres Hieroglyphiques enfantees par la profonde obscurité »<sup>18</sup>. Pour sortir de l'état de l'aveuglement et de l'ignorance il faut un guide et c'est justement le rôle que prend le poète : « ayant pris le vol un peu plus haut je me suis efforcé de représenter au vif dans ce petit œuvre l'estat des choses suivant les dernières Escriptions saintes »<sup>19</sup>. Il ne sera donc pas un prédicateur, mais un poète-prophète animé de la *furor* poétique et de l'esprit johannique pour donner une représentation vivante (*enargeia*) des derniers temps et éclairer l'entendement de la science divine. Puisqu'il méprise la pratique divinatoire<sup>20</sup>, son œuvre sera comme un antidote aux livres de divination, un vrai livre de prophéties : « Ce petit livre servira d'Ephemerides de nombre d'or, de Bissextes & d'Epacte, où [...] on trouvera ceste grande

<sup>15</sup> G. de Chevalier, *Decez ou fin du monde...*, f<sup>o</sup> aij v<sup>o</sup>. Dans tous les passages cités d'après les éditions anciennes nous respectons la graphie originale, à quelques exceptions près : nous distinguons entre *i* et *j*, *u* et *v*, nous ajoutons l'accent grave, notamment sur *à* et *où*, et nous résolvons toutes les abréviations.

<sup>16</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> aij r<sup>o</sup>.

<sup>17</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> aij r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

<sup>18</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> aij r<sup>o</sup>.

<sup>19</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> aij v<sup>o</sup>.

<sup>20</sup> « Ce qui m'a le plus incité à ceste entreprise à esté pour reprendre la folie de plusieurs de ce Temps qui prennent pour un infaillible oracle & vraye prophetie les fols presages qui eschapelent à quelques phrenetiques qui font revivre entre nous la superstitieuse erreur des Chaldees », *ibid.*, f<sup>o</sup> aij v<sup>o</sup>.

& espouventable Eclipse non seulement du Soleil & de la Lune, mais de tout l'Univers »<sup>21</sup>.

La dimension eschatologique se double de la dimension didactique dans ce qui sera une réécriture-méditation biblique. Dans l'épître *Aux lecteurs* il révèle que son parcours s'appuiera sur les « les Escritures saintes » et sur les autorités, notamment saint Augustin, « avec lequel j'ay pensé ne pouvoir faire naufrage parmi ces escuils & destroits de la Raison humaine »<sup>22</sup>. C'est peut-être grâce à Augustin et son insistance sur le sens allégorique de l'Apocalypse et non sur le sens littéral, ou peut-être parce qu'il met l'accent non sur la fin, mais sur la transformation du monde et son aboutissement sous la forme de cité de Dieu<sup>23</sup>, que G. de Chevalier se refuse de dramatiser. Son ton est plus posé, son attitude plus distancée par rapport à cette matière qui pourtant se prêtait à merveille à toutes les réécritures jouant sur le *pathos*. Il évoque bien évidemment les signes avant-coureurs de la fin et avertit que « le jugement austere / De Dieu viendra bien tost executer ses lois »<sup>24</sup>, mais n'insiste pas sur le côté effrayant des événements à venir. Il préfère instruire et éclairer, ce qui contribue à élever son poème à un niveau d'abstraction que les autres n'atteignent pas.

196

Avec un tel parti pris, dans ce poème aussi les questions littéraires sont secondaires. L'auteur mentionne par exemple le mètre qu'il utilise et le qualifie d'« estrange », mais pour sa justification évoque la *licentia poetica* : « le Poète pour la diversité du sujet, modere sa fureur & habille diversement sa Muse »<sup>25</sup>. Peu intéressé par les considérations touchant à la qualité poétique, G. de Chevalier met en avant le message et donc le souci évangélique et prophétique de « révéler » à l'esprit humain le Livre de la Révélation.

## Michel Quillian ou l'apocalypse non récompensée

Les grands espoirs placés dans son *opus magnum* rendent les pièces liminaires de *La Dernière Semaine, ou consommation du monde* de Michel Quillian Sieur de La Tousche (156.-1614) difficilement comparables aux

<sup>21</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> aiv r<sup>o</sup>.

<sup>22</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> e r<sup>o</sup>.

<sup>23</sup> Sujet eschatologique occupe tout le livre 20 de *La Cité de Dieu*. Voir par exemple É. Tardivel, « Le temps dernier selon *La Cité de Dieu* de saint Augustin », *Communio*, n<sup>o</sup> 249, 2017/1, p. 63-72.

<sup>24</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> B v<sup>o</sup>.

<sup>25</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> e v<sup>o</sup>.

autres. Dans sa préface dédicatoire, le poète a visé très haut – le roi Henri IV en personne – mais n’a rien obtenu. En résultat, il y a deux systèmes de pièces liminaires différents : le premier dans l’édition princeps de 1596 et l’autre dans celle de 1597<sup>26</sup>. Le système des pièces d’escorte, avec la demande en vers adressée à Jacques Davy du Perron de présenter l’œuvre au roi, devait mettre en valeur le seigneur breton, établir son autorité et communiquer son image de poète accompli. Car l’ambitieux M. Quillian s’imaginait sans doute gagner comme Du Bartas les louanges et les faveurs. En résultat, il y a très peu d’éléments relatifs aux motivations religieuses et littéraires de l’auteur, alors que l’œuvre elle-même est très intéressante de ce point de vue-là<sup>27</sup>.

Seule l’édition princeps contient un court *Advertissement au lecteur* où le poète se contente de vanter la qualité littéraire (il a longuement poli ses vers) et surtout *l’inuentio*, parce qu’à son avis il propose une œuvre novatrice qui se démarque des autres par l’originalité du sujet : « plusieurs m’estimeront temeraire d’avoir entrepris de traiter un subject tout autre qu’ont fait mes devanciers, qui ont parlé en toutes leurs poësies des choses passees et advenues, sans en rien toucher aux conjectures des choses avenir »<sup>28</sup>. En écrivant ces mots il a eu peut-être en tête Du Bartas, mais aussi le genre épique en général, avec ses sujets de prédilection (historiques, bibliques ou mythologiques). L’épopée de M. Quillian veut se distinguer donc par son esthétique véridique et non fabuleuse, étant donné que les sujets bibliques sont considérés comme vrais : « ce sont choses que l’on tient communément pour vrayes »<sup>29</sup>. La dernière qualité mentionnée est d’avoir écrit « des choses saintes, combien qu’elles soyent de haute intelligence »<sup>30</sup>, ce qui suppose des connaissances solides en la matière et peut-être aussi une inspiration divine.

Si les modifications apportées par M. Quillian à la seconde édition de son poème sont relativement mineures, il n’en est pas ainsi des liminaires. Certaines pièces sont supprimées, comme l’avertissement au lecteur, d’autres font leur apparition, parmi lesquelles cette curieuse *Epistre au roi*,

<sup>26</sup> Les motivations et les enjeux de l’offrande ont été amplement commentés par S. Bokdam dans son édition critique : M. Quillian Sieur de La Tousche, *La Dernière Semaine ou consommation du monde*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 41-50.

<sup>27</sup> Parmi toutes les œuvres de notre corpus c’est elle qui a été le plus analysée. Voir la liste des travaux dans eadem, note 230, p. 69.

<sup>28</sup> M. Quillian, *op. cit.*, p. 204. Un certain Bouyn reprend cette idée dans le sonnet *À l’Auteur* : « Ton esprit eschaufé d’un brazier non humain / Relaisant loin à part le sujet ordinaire, / De nos Pôetes François », M. Quillian, *op. cit.*, p. 206, v. 1-3.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 204. Voir aussi l’introduction au poème de J. de Billy par Th. Victoria, *op. cit.*, p. 60.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 204.

où on lit avant tout la déception du poète de n'avoir pas reçu de la main royale la digne récompense pour son œuvre<sup>31</sup>. Rien d'étonnant à ce qu'il ne soit pas enclin à s'étendre plus longuement sur ses choix esthétiques. Les liminaires constituent donc pour lui un lieu de promotion de lui-même en tant qu'auteur; pour trouver quelques réflexions métalittéraires, il faut se tourner vers l'œuvre elle-même.

## Jude Serclier ou le refus des limites

Le dernier poème analysé, le *Grand Tombeau du monde ou Jugement final* (1606) de Jude Serclier (1568 ?-163.?) se distingue des autres par bien des aspects. Son auteur semble caresser l'ambition de récapituler dans son œuvre toutes les autres afin de produire un poème épique et encyclopédique modèle. Le choix du dédicataire est significatif, car non sans une pointe d'orgueil, le poète s'adresse « A treshaute, trespuissante, et tresnoble dame la sacree vierge Marie, mère de Dieu ». Se mettre sous la protection de Marie, c'est en fait se soustraire au jugement des hommes et se ménager un espace de liberté. Alors qu'il annonce dans le *Prologue* « deux, ou trois lignes d'avant discours », le chanoine régulier de Saint Ruf consacre pas moins de dix pages à expliciter ses choix. Ses liminaires sont les plus denses et complexes de tous. Il s'y construit l'*ethos* d'un poète accompli, pleinement conscient de sa tâche et de ses moyens, et soucieux de la qualité de l'œuvre. Les protestations d'humilité (« je demeure accablé de mon ignorance au pied de ce mont [Parnasse] inaccessible à ma Muse »<sup>32</sup>) se mêlent aux manifestations à peine voilées de l'orgueil<sup>33</sup> et aux invectives contre les « Aristarches de nostre temps » qui pourraient critiquer l'œuvre. Dans cette pose on perçoit l'écho du *Brief advertisement* de Du Bartas et c'est un choix conscient de J. Serclier qui s'inspire des *Semaines* et dans le dessein général, et dans les détails. Il avoue d'ailleurs

198

<sup>31</sup> Épître très directe, à la limite de l'acceptable ou peut-être transgressant déjà cette limite. D'après S. Bokdam c'est « une véritable anomalie dans le genre des liminaires adressés à la personne royale », S. Bokdam, *op. cit.*, p. 189.

<sup>32</sup> J. Serclier, *op. cit.*, f° \*4 r°.

<sup>33</sup> Pour évoquer les raisons de la publication de ses œuvres il refuse les *topoi* de la demande de ses amis ou de la publication sans autorisation par un imprimeur : « Certes je ne me veux excuser (comme plusieurs) que j'en sois esté contrainct par la continuelle sollicitation de mes amis, [...] n'y moins que la coppie m'en soit esté prinse, & sans mon sçeu donnée à l'Imprimeur, car personne n'en tenoit que peu où point de compte, c'est donc pour parler franchement de ma propre volonté, pour monstrier au public », *ibid.*, f° \*4 v°.

ouvertement avoir eu en main d'autres œuvres du même type et a éliminé leurs imperfections dans la sienne. Impossible malheureusement de savoir quels étaient les textes consultés, mais le pluriel indique qu'il ne s'est pas contenté du seul Du Bartas.

En tout cas les choix littéraires qu'il évoque sont d'ordre poétique, théologique et didactique. Ainsi est-il le premier à insister sur le plaisir des lecteurs, à quoi doit selon lui contribuer l'usage abondant de la *copia* :

Quand au jugement des trois sœurs Theologales fait par saint Paul, bien qu'il semble extravagant & tiré de loing : la conclusion d'iceluy menant le Lecteur avec une agreable varieté de discours au subject entrepris adouciront peut estre ceste aigreur, ce que autant j'en dis des autres digressions, non moins plaisantes que profitables<sup>34</sup>.

L'œuvre est donc créée sous le signe de l'exubérance : de mots, d'images, d'ornements et de références. On l'aura compris, J. Serclier est incapable de faire bref et il évoque d'ailleurs l'autorité d'Horace pour dire que quand il veut faire court, il tombe dans l'obscurité (*Ars poetica* I, 25).

Parmi les questions que J. Serclier passe en revue, on trouve le choix du vers au détriment de la prose. D'après lui il pouvait éveiller des controverses, vu qu'il pouvait paraître « trop grave pour estre traicté en vers »<sup>35</sup>. Sa réponse est claire : le sujet peut être trop grave seulement pour un mauvais poète, alors qu'un excellent poète en profitera pour couronner « son nom d'éternelle mémoire »<sup>36</sup>. Il est intéressant de remarquer que malgré le succès de la poésie dite « scientifique » (appelée aussi parfois philosophique, cosmologique, encyclopédique, etc.)<sup>37</sup> la partie n'était pas gagnée en ce début du XVII<sup>e</sup> siècle et le débat sur l'adéquation entre le sujet et la forme était toujours d'actualité. L'auteur balaie d'un revers de main de telles objections et à force de noms d'illustres poètes chrétiens et même païens, comme Orphée ou Hésiode, « qui ont traicté leur mysticque Theologie sous le ton mesuré des vers »<sup>38</sup>, il prouve que la Muse peut être théologienne. Il vise haut, mais il est aussi saisi d'inquiétudes : les lecteurs, apprécieront-ils ces efforts ? Il dit :

<sup>34</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> \*5 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

<sup>35</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> \*7 v<sup>o</sup>.

<sup>36</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> \*7 v<sup>o</sup>.

<sup>37</sup> Le terme d'Albert-Marie Schmidt « poésie scientifique » ainsi que la nature de celle-ci continuent de faire débat. Voir par exemple C. Cacciola, « "Poésie scientifique" : une expression qui pose problème », *Poésie et sciences à la Renaissance*, 27/10/2019, <https://psren.hypotheses.org/426> et V. Giacomotto-Charra, « Qu'est-ce qu'un livre scientifique ? À propos de la poésie encyclopédique de Du Bartas au XVI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers d'Épistémé*, n<sup>o</sup> 2, 2008, p. 59-79.

<sup>38</sup> J. Serclier, *op. cit.*, f<sup>o</sup> \*7 v<sup>o</sup>.



si vous n’y trouvez ni hauteesse de style, ny langage figuré, ny beauté de carmes, ny richesse de rithmes, ny graves sentences, ny belles Metaphores, ny finalement tout ce qui est requis à un si grave argument, [...] souvenez vous que [...] je ne me suis espargné en ce mien petit poëme<sup>39</sup>.

Ainsi une épopée, surtout chrétienne, doit-elle être parée des plus beaux ornements poétiques. C’est ce qui explique sa tentative de joindre « l’Evangile avec Ovide » à travers le recours massif à la fable païenne (« menteuses fictions »<sup>40</sup>). La mythologie était non seulement inévitable (« je n’ay peu totalement éviter ce fascheux passage pour m’accommoder aucunement à la phrase poétique »<sup>41</sup>), mais avant tout elle faisait partie de sa stratégie de séduction des lecteurs, étant donné qu’ils sont plus ouverts et enclins à accepter le message quand celui-ci est agréable<sup>42</sup>.

Cette valorisation de l’ornement fabuleux va donc de pair avec la mise en avant de la dimension didactique de l’épopée. Premièrement, le poète défend sa *licentia poetica*, cet espace de liberté utile pour lui par exemple quand il s’éloignera des interprétations scripturaires habituelles pour rendre le message encore plus convaincant<sup>43</sup>. De plus, il élargit au maximum le cercle des lecteurs potentiels, ce que l’on peut déduire ne serait-ce qu’à partir des citations d’auteurs latins du prologue (*L’Art poétique* d’Horace est cité cinq fois, Ovide trois fois, Térence et saint Ambroise une fois). Ces citations sont très connues et même un lecteur non initié, un laïc avec une certaine culture de base, amoureux de la littérature, désireux d’apprendre et soucieux du salut de son âme pouvait se sentir flatté de les avoir identifiées. Un public très large, avec qui s’instaure très vite la relation didactique maître-élève dont les commentaires constituent l’exemple frappant. Car, et c’est le troisième point, ce qui distingue *Le Grand Tombeau* des autres épopées apocalyptiques, c’est le commentaire érudit incorporé dans le texte du poème. Une présentation qui ressemble à s’y méprendre aux éditions commentées de Du Bartas, avec à gauche le texte poétique pourvu de renvois qui dirigent le lecteur vers le commentaire situé sur la page de droite. Plus que les autres J. Serclier valorise donc le *docere* au détriment de *mouere*, si prisé par J. de Billy. Il explique que dans son œuvre :

<sup>39</sup> *Ibid.*, f° \*8 r°.

<sup>40</sup> *Ibid.*, f° \*6 v°.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Il parle des « sauces » pour agrémenter les plats et des fleurs dans les potagers, *ibid.*, f° \*6 r°.

<sup>43</sup> « [...] selon nostre Benoit pere saint Augustin au 3 de la doctrine Chrestienne l’on peut interpréter diversement pourveu que la foy n’en soit alterree, ny l’intention du saint Esprit, (auteur d’icelle) alienee ce que j’ay observé le plus qu’il ma este possible », *ibid.*, f° \*7 r°.

le comment brief & succinct accompagne tousjours les vers de chasque page, ce qui a esté occasion que je ne me suis peu estendre plus amplement sur des belles & riches matières, comme j'eusse bien voulu, & où j'ay veu les vers assez faciles d'eux mesmes j'ay employé la page prochaine en la description de quelque vertu, ou à esclaircir quelque point de la foy pour l'utilité & proffict des Lecteurs [...]. Quelqu'un l'eust commenté plus doctement que moy : mais personne n'eust sceu mieux explicquer mon intention que moy mesme<sup>44</sup>.

Ainsi, plus besoin d'un Simon Goulart ou autre Pantaléon Thévenin, puisque le poète est capable de faire ce travail de glossateur lui-même et en profite pour apporter à son œuvre une touche supplémentaire d'agrément et d'utilité. De ce point de vue, l'œuvre de J. Serclier constitue la preuve la plus évidente de l'impact des *Semaines* bartasiennes et de leurs commentaires. Il y avait un avant et un après et il devenait impossible désormais de s'imaginer une épopée à caractère encyclopédique et biblique sans cet appareil érudit à valeur didactique.

\*

Il est vrai que l'échantillon des discours liminaires n'est pas riche et cela pose un problème au moment d'une tentative de généralisation. Car ils y entrent en jeu les différences dues notamment à l'origine sociale, le contexte historique et biographique, l'éloignement spatial et temporel, et les objectifs extratextuels visés. Les liminaires sont différents, alors que les poèmes eux-mêmes partagent un grand nombre de traits communs. Mais en même temps c'est justement ce qui fait la richesse et la variété du discours préfaciel.

Ce parcours rapide a permis de relever quelques éléments qui autorisent à reposer la question de la spécificité du genre de l'épopée apocalyptique. Remarquons tout d'abord que les auteurs ne manifestent pas le sentiment de créer une forme nouvelle ni de faire partie d'un groupe d'auteurs dédiés à éveiller les consciences par le tableau épique de la fin du monde. Ils ne se connaissent pas et ne connaissent pas non plus (ou feignent de ne pas connaître) leurs œuvres respectives. Seul J. Serclier fait exception, sans que l'on sache exactement ce qu'il a lu et ce qu'il pensait des livres de ses prédécesseurs. À défaut d'avoir un modèle du poème apocalyptique à imiter, à partir de G. de Chevalier les poètes se tournent vers Du Bartas dont *La Semaine* devient le parangon de l'épopée biblique non seulement pour ceux qui parlent de la création du monde, mais aussi de ceux qui évoquent les tableaux eschatologiques.

<sup>44</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> \*8 v<sup>o</sup>.

M. Quillan et J. Serclier s'y réfèrent indirectement et se positionnent par rapport à cette œuvre, tout en voulant faire mieux.

De plus, toujours en ce qui concerne l'inspiration, le discours liminaire de ces épopées permet d'affaiblir la thèse selon laquelle les œuvres apocalyptiques seraient inspirées par l'histoire immédiate, à savoir les conflits religieux. Si ceux-ci jouent un rôle, ce qui somme toute serait naturel, les poètes épiques et bibliques s'efforcent d'inscrire leurs poèmes dans une autre temporalité, celle du salut et de la damnation éternelle<sup>45</sup>. Ils n'ambitionnent pas de faire entendre leur voix dans l'actualité politique, même si certains poèmes contiennent des allusions à la situation de la France déchirée par les guerres fratricides. Finalement, la grande absente des pièces liminaires est aussi l'Apocalypse elle-même, comme si une réécriture créative de la Bible et les modifications introduites ne nécessitaient pas d'explications, alors que nous savons par ailleurs que les libertés prises par Du Bartas par rapport à la matrice biblique constituaient un des motifs importants des critiques qui lui ont été adressées.

Sur le plan esthétique, les similitudes sont bien plus convaincantes. Le choix du long poème épique s'impose et seul G. de Chevalier y résiste avec son vers, sa disposition et son séquençage narratif différents. Le choix est dû principalement à la noblesse du sujet et les motifs belliqueux qu'il contient, mais aussi parce que l'épopée constitue la preuve de l'excellence poétique. Pour J. de Billy et G. de Chevalier c'est pour chanter la gloire de Dieu, tandis que M. Quillan et J. Serclier semblent travailler plutôt pour leur propre gloire. L'*ethos* que construit chacun d'eux est différent, selon le dédicataire et les objectifs du discours liminaire, mais ils ont en commun cette posture didactique qui leur impose d'adopter des stratégies argumentatives spécifiques. Réalisant chacun à sa manière le principe du doux et de l'utile, ils mettent en avant le souci de donner aux lecteurs une œuvre de qualité qui frappera par la profondeur du sujet, la force des images et la beauté du vers. Mais en même temps, la topique des fins dernières, avec les signes eschatologiques, vices, subversion des valeurs, vitupération des grands, est quasiment absente. Ils la réservent au poème. Si clairement les deux premiers auteurs visent la dimension parénétiq ue et la conversion (mais seul J. de Billy fait clairement de l'effroi le principal mobile), dans le cas des deux derniers cet objectif, tout en étant important, semble enveloppé dans le voile de l'érudition encyclopédique.

<sup>45</sup> Sur la question de la temporalité voir D. Krawczyk, « Question du temps dans une épopée apocalyptique : 'déjà' et 'pas encore' dans *La Dernière semaine* de Michel Quillan », in *Pour une histologie de la crise*, éd. L. Lévêque, A. Staroń, Arcidosso, Edizioni Effigi, 2021, p. 103-118.

Tous abordent pourtant la question cruciale de la représentation et sont obsédés par la nécessité de dépeindre l'apocalypse au vif pour la rendre mentalement visible. Nous lisons dans ces liminaires la volonté de réécrire le message eschatologique afin de l'actualiser, avec la certitude que la redondance et la saturation ne constituent pas un défaut, mais au contraire une qualité parce qu'elles multiplient les points de rencontre entre le croyant et Dieu.

## Bibliographie

- Billy, Jacques (de), *Six livres du second advenement de nostre Seigneur*, éd. Thierry Victoria, Paris, Classiques Garnier, 2010
- Bjai, Denis, « Le long poème narratif à la renaissance : essai de présentation », *Nouvelle Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, n° 15/1, 1997, p. 7-25
- Cacciola, Chiara, « "Poésie scientifique" : une expression qui pose problème », *Poésie et sciences à la Renaissance*, 27/10/2019, <https://psren.hypotheses.org/426>
- Chevalier, Guillaume (de), *Decez ou fin du monde, Divisé en trois visions*, Paris, Robert Fize-lier, 1584
- Desan, Philippe, « Préfaces, prologues et avis au lecteur : stratégies préfacielles à la Renaissance », in *What is Literature?*, éd. François Cornilliat, Ullrich Langer, Douglas Kelly, Lexington, French Forum, 1993, p. 101-122
- Esclapez, Raymond, « L'eschatologie de Du Bartas : esquisses pour un tableau de la fin du monde dans les *Semaines* », *Du Bartas*, James Dauphiné, Paul Mironneau (dir.), Biarritz, J&D Éditions, 1994, p. 69-85
- Giacomotto-Charra, Violaine, « Qu'est-ce qu'un livre scientifique ? À propos de la poésie encyclopédique de Du Bartas au XVI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers d'Épistémé*, n° 2, 2008, p. 59-79
- Koźluk, Magdalena, *L'Esculape et son art à la Renaissance. Le discours préfaciel dans les ouvrages français de médecine (1528-1628)*, Paris, Classiques Garnier, 2012
- Krawczyk, Dariusz, « La question du temps dans une épopée apocalyptique : 'déjà' et 'pas encore' dans *La Dernière Semaine* de Michel Quillian », in *Pour une histoire de la crise*, éd. Laure Lévêque, Anita Staroń, Arcidosso, Edizioni Effigi, 2021, p. 103-118
- Lestringant, Frank, « Épopée et Apocalypse, ou le choix des Muses », in *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, éd. Frank Greiner, Jean-Claude Ternaux, Paris, Classiques Garnier, 2002, p. 331-346
- Méniel, Bruno, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004
- Monferran, Jean-Charles ; Rosenthal, Olivia, « Le poème héroïque dans les arts poétiques français de la Renaissance : genre à part entière ou manière d'illustrer la langue ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 2000, p. 201-216
- Paschoud, Adrien, « L'enchevêtrement des temporalités : eschatologie et corruption dans *Le Decez, ou fin du monde* (1584) de Guillaume de Chevalier », *Études de lettres*, n° 3-4, 2015, DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.903>, p. 49-64
- Quillian, Michel, *La Dernière Semaine, ou consommation du monde*, éd. Sylviane Bokdam, Paris, Classiques Garnier, 2018

Tardivel, Émilie, « Le temps dernier selon la *Cité de Dieu* de saint Augustin », *Communio*, n° 249, 2017/1, p. 63-72

Victoria, Thierry, *Un livre de feu dans un siècle de fer. Les lectures de l'Apocalypse dans la littérature française de la renaissance*, Uitgeverij Peeters, Leuven, 2009

## Notice bio-bibliographique


Dariusz Krawczyk est maître de conférences à l'Université de Varsovie. Intéressé surtout par les questions qui se trouvent au carrefour de la littérature, de la religion et de l'histoire des idées, il consacre ses travaux à la poésie de la première Renaissance française, surtout à Marguerite de Navarre et aux poètes du cercle de Clément Marot.

Laure Lévêque

Université de Toulon

 <https://orcid.org/0000-0002-8019-6183>

laure.leveque@univ-tln.fr



*L'Horloge des siècles* (1902)  
d'Albert Robida  
*No future ou la vie à rebours*

***The Clock of the Centuries* (1902), by Albert Robida  
“No future” or a Counter-clock Life**

**Abstract:** French writer Albert Robida, renowned for his futuristic works of fiction written in a bitter-sweet tone, somehow broke away from his usual inspiration in *The Clock of the Centuries* (published in 1902), as electric life short-circuited. This atypical novel opens up, in the early stages of the twentieth century Robida now refuses to anticipate and explore, with a cataclysm that all but extinguishes every form of life on earth and gives a symbolic warning that there is *something wrong in the civilized world*. Survival is organized, but Robida then subverts the “post-apocalyptic” narrative to introduce an unprecedented variation: the survivors realize that, after the catastrophe, an “out-of-joint” universe, in which the hands of time are now ticking in reverse, has now taken over. Comic relief is provided by the heroes getting younger and historical figures being brought back to life, but conceals the violence of the continuity solution staged by Robida in this counter-clockwise anticipation novel, as the restoration of order is achieved under the aegis of a mutilated Janus. This gave the momentum for an anti-progressive eschatology, which turned out to have a great future in literature.

205

**Keywords:** Robida (Albert), post-apocalyptic (genre), regressive anticipation, anti-progressivism, catastrophism

La trame événementielle qui sert de fond à *L'Horloge des siècles* (1902) de Robida ne diffère pas fondamentalement de celle de *Germinal*, ainsi présenté par Zola :

Le roman est le soulèvement des salariés, le coup d'épaule donné à la société, qui craque un instant : en un mot la lutte du capital et du travail. [...] Je le veux prédisant l'avenir, posant la question la plus importante du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Documents préparatoires de *Germinal*, BnF, NAF 10307, f° 402.

Fors que si, chez Robida, le roman naît du « soulèvement des salariés », il n'« est » pas ce soulèvement, possible sujet mais en aucun cas objet du roman. Faisant fructifier les ferments révolutionnaires contenus dans son titre, *Germinal* s'achève sur les prémices d'un monde nouveau – « Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les révoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre »<sup>2</sup> – quand *L'Horloge des siècles* marque l'heure fatale d'un monde près de faire la culbute :

Devant tous ces essais d'application des théories collectivistes, chacun se rencogne et s'aplatit dans l'attente de l'heure violente qui va sonner [...]. Il est trop tard aujourd'hui pour la résistance, l'orage va crever, attention à la secousse !<sup>3</sup> (11)

Des grèves d'Anzin au Creusot en passant par l'attentat de Vaillant à la Chambre (1893) où l'on s'écharpe dans le roman à coups de révolver, Robida mobilise ces 15-20 ans dont il sent que, de 1884 à 1901, ils sont en train d'ébranler le monde. Prenant acte de la montée en puissance des revendications de classes paupérisées, le roman enregistre la violence des conflits sociaux et témoigne de la position et des hésitations d'un homme de bonne volonté sensible aux injustices faites aux humbles mais inquiet des conséquences du réveil social. Mais si l'analyse sociale que conduit le début du roman conclut au déni de droit, la prémisse ne débouchera pas sur la conséquence attendue et les aiguilles de l'horloge narrative ne tourneront pas dans le sens de lendemains qui chantent.

206

Si Zola cultive l'espoir et annonce l'aurore qui point, Robida voit venir le crépuscule et cède à l'angoisse des fins dernières, qui retourne la légitimité du combat des opprimés en facteur de décadence, dont l'idéologie est rarement progressiste. Ainsi, « Depuis que la vieille Europe affamée et ruinée, menacée de tous côtés, gênée par tous les meneurs socialistes dans sa lutte industrielle désespérée contre l'Asie et l'Amérique, se casse les bras elle-même » (10), on attend « la suprême culbute que la veulerie universelle, depuis le commencement de cette crise de désorganisation [a] rendue inévitable » (11).

Forcé de composer avec des contradictions qu'il gère en confiant au dialogisme propre au romanesque l'expression de positions qui vont d'une authentique pensée sociale à la réaction la plus crispée, Robida peut donc ne pas s'éprouver totalement étranger au projet zolien, ainsi défini :

Ce que j'ai voulu, c'est crier aux heureux de ce monde, à ceux qui sont les maîtres : « Prenez garde, regardez sous terre, voyez ces misérables qui travaillent et qui souffrent. Il est peut-être temps encore d'éviter les catastrophes finales. Mais hâtez-vous d'être justes, autrement, voilà le péril : la terre s'ouvrira et les nations s'engloutiront dans un des plus effroyables bouleversements de l'Histoire »<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> É. Zola, *Germinal*.

<sup>3</sup> A. Robida, *L'Horloge des siècles*, Paris, Félix Juven, 1902, p. 8. Les références seront désormais données entre parenthèses directement dans le corps du texte.

<sup>4</sup> É. Zola, lettre du 11 décembre 1885 à D. Dautresme, in *Correspondance*, t. V, Montréal / Paris, Presses de l'Université de Montréal & CNRS Éditions, 1978, p. 347.

Et il n'est pas interdit de voir dans les phénomènes inquiétants qui affectent la Terre chez Robida où sévissent des tremblements de terre à répétition qui couvrent de ruines Japon, Inde ou Amérique du Sud avant de toucher des zones de moindre sismicité quand l'Oural s'effondre, un lien avec la prophétie zolienne et dans cette manifestation, « véritable perturbation cosmique » (11), la traduction de la colère de la Terre mère contre ses enfants. La Terre tremble d'indignation et se couvre de signes qui sont autant d'avertissements pour ces capitalistes socialement malthusiens qui accaparent les richesses et vouent à la géhenne du travail salarié les damnés de la Terre pour qui « au grand banquet de la nature, il n'y a point de couvert mis »<sup>5</sup>. Comble du dérèglement, Robida met en scène cette exploitation au sein même de la famille de son personnage principal, Robert Laforcade, fringant capitaine d'industrie qui emploie dans ses usines un parent pauvre, son cousin Étienne, « brave homme, honnête et courageux ouvrier, bon compagnon menuisier autrefois » mais « brisé par une vie de travail » et « devenu homme de peine en l'une des usines du riche Robert Laforcade, avec quatre francs de salaire par jour » (18).

Providentiellement, Étienne offre à un Robida pris dans d'inextricables embarras idéologiques une voie de sortie qui ménage les injonctions contradictoires qui pèsent sur lui. La biographie du personnage nous apprend en effet que, « jeune ouvrier », Étienne s'est « frotté aux anciens de 48 » (19), dont le « chaud printemps » a infusé en lui « une foule de belles idées qui flottaient dans l'air en ce temps » (19). Robida trouve dans cet ouvrier qui a le bon goût de s'élever contre ses pairs, à qui il ne se fait pas faute de rappeler « qu'au-dessus des droits, il y [a] des devoirs » (21), de quoi conserver nette sa bonne conscience sociale. Manifestement, pour le personnage comme pour le narrateur, l'horloge s'est arrêtée en 1848, horizon glorieux, fanal insurpassable pour Étienne, rallié au légalisme de Lamartine, poète-président qui se flattait de « suspend[re] le malentendu terrible qui existe depuis quelques années entre les différentes classes de citoyens »<sup>6</sup>, mais miroir aux alouettes pour l'immense masse de ceux que la fermeture des Ateliers nationaux a privés de moyen de subsistance. L'habileté de Robida consiste alors à montrer qu'entre ce représentant de l'aristocratie ouvrière des compagnons qu'est Étienne et le prolétariat qui peuple aujourd'hui la « fourmilière urbaine » (20), il n'y a aucune commune mesure et à sanctifier l'ouvrier pour mieux se distancier de la classe ouvrière.

Reconduisant la démonstration tout récemment établie par Jules Verne dans *En Magellanie* en 1897-98 où les frères Merritt, collectivistes

<sup>5</sup> T. Malthus, *Essai sur le principe de population*, Paris, Guillaumin et cie, 1852, p. VIII.

<sup>6</sup> *Ceuvres complètes de Lamartine, Mémoires politiques*, II, t. 38, Paris, Chez l'Auteur, 1863, p. 207.



libertaires, surfant sur la nécessité où les a mis un naufrage de refonder un ordre social, manquent transformer en « frelonière »<sup>7</sup> la paisible île Hoste où ils ont atterri, Robida disqualifie la classe ouvrière en réduisant sa soif de justice sociale à celle qui se peut étancher « à la *Prune socialiste*, à la *Verte Espérance*, débit de liqueurs et cercle d'études sociales, au *Grand Soir*, à la *Jeunesse collectiviste*, à l'*Avenir*, au *Grand Bar de la Guerre des classes*, et dans toutes les réunions où lentement se cherche, se discute et s'élabore le vrai Progrès » (22).

De Verne, Robida retrouve aussi le pessimisme qui innervait son tout premier roman, ce *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* où le tendre Michel figurait dans un Paris de 1960 qui, totalement dominé par les divinités du rationalisme et du capital, « n'est plus qu'un marché, une immense foire »<sup>8</sup> (78), l'un des derniers spécimens d'humanistes. Employé comme Étienne dans la maison de banque d'un oncle aussi dépourvu de cœur que riche de millions avant d'en être chassé, Michel vit une descente aux enfers qui attend tous ceux qui comme lui appartiennent à la classe pensante et se révèlent incapables de passer sous les fourches caudines de l'ordre libéral. Or c'est un peu un Michel vieilli que l'on retrouve en Eudoxe Palluel, Académicien en rupture de ban depuis trois ans que l'Académie a été supprimée et que la littérature ne fait plus partie des « préoccupations » d'un temps qui est au « bestialisme dominant » et qui a eu raison de « toutes les délicatesses, dans la mêlée grossière et brutale qu'était devenue la vie » (24). Eudoxe qui, de même que Michel avait été contraint de prêter sa plume au *Grand Entrepôt Dramatique*, entreprise monopolistique tournée vers l'*entertainment*, est forcé, malgré ses 68 ans, de plier son talent à une besogne alimentaire de stérile copie.

208

## À Rebours

Dans sa mansarde où l'homme chenu qu'est Eudoxe renoue avec la condition des étudiants balzaciens désargentés inaugurant un premier *à rebours*, quand ses travaux lui ont procuré sa subsistance et qu'il peut laisser son esprit vaquer en liberté, le savant écrit des mémoires, entre livre d'histoire et considérations sur une époque orageuse qui font toute leur place à la thématique de la décadence. Rêvant au « monde futur qui

<sup>7</sup> J. Verne, *En Magellanie*, Bibliothèque électronique du Québec, « À tous les vents », vol. 1342, p. 165.

<sup>8</sup> J. Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 78.

bouillonne dans le creuset de l'avenir » (26), Palluel ne trouve pas dans la *translatio imperii* engagée de raison d'espérer dans le monde de demain, dont les destinées seraient relancées en un nouveau cycle. Dans un roman qui récuse l'aurore sociale, synonyme de lendemains qui déchantent, comme le progrès indéfini d'un rationalisme qui est un anti-humanisme, l'horizon semble bien bouché. Dès lors, les temporalités se télescopent : les voies de l'avenir interdites, le présent en panne quand « Tout semble fini aujourd'hui » (26) pour le vieux continent, restent les « souvenirs de trente siècles » dépositaires de leçons dont il importe de préserver l'« œuvre », sous peine d'« aiguille[r] l'univers dans une direction inconnue ! » (26)

Attelé à conjurer le désastre des temps par l'écriture d'un traité qu'il désespère avoir le temps de finir, le prologue du roman se met à l'unisson d'Eudoxe mettant la dernière main à son introduction, ouvrant sur l'écriture du désastre. Rompant avec la continuité narrative, le chapitre V qui suit présente en effet à l'état brut, sans médiation narrative, un ensemble de documents – dépêches et extraits de journaux lacunaires – qui introduisent à la catastrophe survenue d'une manière extrêmement moderne que, jusque dans la présentation graphique des pages (29-31), l'on pourrait croire signée du Claude Simon de l'*Acacia* (1989) avec le recours à la technique du *split text*, manière habile d'inscrire la faille au cœur de son propre texte.

Violent, l'hiatus narratif fait de la disruption la clé de compréhension de ce roman dont on saisit d'emblée que, jouant là encore d'effets que l'on aurait tort de croire venus avec le Nouveau roman, derrière l'énonciation empêchée, dans le bouleversement des enchaînements temporels, c'est le référent qui est en cause. Combinés avec des ressorts romanesques aussi usés que ceux des « manuscrits trouvés dans... » – ici « dans les poches d'un vêtement à demi brûlé » (29) –, ces procédés portent la dramatisation à son comble.

On comprend qu'un cataclysme inédit est survenu, qui a ravagé la Terre, frappant les symboles les plus voyants du mode de développement frénétique soutenu par la « vie électrique » quand, « au milieu de ce ruissellement d'électricité », « [l]ignes télégraphiques ou téléphoniques, tout est détruit ou hors d'usage » (30), annulant trois décennies de développement exponentiel des applications d'une Fée électricité à qui Paris construit un Palais pour l'Exposition Universelle de 1900 qui « l'impos[e] comme symbole suprême du Progrès et de la Modernité »<sup>9</sup>. Les manifestations sont conformes au cadre dystopique de ce qu'il est convenu d'appeler la fiction post-apocalyptique, genre déjà plus constitué qu'on ne le croit généralement, et *L'Horloge des siècles* y va d'un raz de marée géant qui frappe

<sup>9</sup> Voir T. Paquot, « Paris 1900. Le Palais de l'électricité », *Les Cahiers de médiologie*, n° 10, 2002/2, p. 202.

de plein fouet l'ouest de l'Europe (32) et la Baltique, où « [t]ous les ports sont détruits » (33), des tremblements de terre sévissant parallèlement aux « ouragans » en Grèce, en Sicile, en Italie, donnant à croire que « la fin du Monde » est venue (34).

Elle attendra, pourtant, et le monde en sera quitte pour une « Grande Épouvante » de cinq mois (39) qui ramène l'homme aux temps de ses « ancêtres préhistoriques » (40). Si l'espèce humaine n'a pas disparu, « [t]oute vie sociale est à peu près interrompue » (30) et les populations ramenées à la précarité de l'habitat et à des préoccupations d'immédiate survie :

Ainsi l'homme des cités, l'homme ultra civilisé mena la vie du préhistorique des cavernes, avec l'unique souci d'échapper aux colères des éléments déchaînés et de trouver, à travers tous les dangers, la maigre nourriture du jour (40).

« L'homme vient d'être châtié dans son orgueil et de s'apercevoir qu'il n'était qu'un misérable insecte et même moins, dans l'ordre de la nature, incompréhensible à jamais » (50). Moins socialement avancés que les insectes sociaux donnés en exemple depuis l'Antiquité pour leur sens du collectif et leur organisation « politique » où – dans la ruche, la termitière ou la fourmilière –, la fonction que chacun occupe au sein du groupe renforce et soude la communauté, ces nouveaux Néandertaliens se sont atomisés en petits groupements humains, agrégats de créatures à longue barbe aux vêtements en lambeaux tout juste retenus par des ficelles, comme le nouveau Robert Laforgade, qui peine à s'adapter à une existence qui consiste en un retour à l'état de nature. Recentré sur l'essentiel, l'homme « a repris sa marche dans le sillon tracé par les ancêtres » (49). Nouveau Robinson, Laforgade note les jours sur un calepin pour en garder le compte, ce qui s'impose d'autant plus que les bouleversements intervenus semblent avoir détraqué les saisons, amenant le printemps en hiver (47). De fait, les signes se multiplient de graves perturbations cosmiques : les étoiles ont valsé dans le ciel et la plus importante d'entre elles, le soleil, « se lève maintenant » « à l'Ouest » (50), laissant évidemment les Terriens désorientés.

Pourtant, « [l]a vie a repris sur les ruines du monde » (48). La reconstruction va son train : les journaux reparaissent, bien que réduits à l'essentiel ; les communications se rétablissent à l'échelle continentale ; des « citoyens de bonne volonté » « ont pris le gouvernement en main » (49), diligentant « des régiments de travailleurs » pour remettre en état les voies ferrées et les lignes télégraphiques (49-50). Mais est-il bien sage de négliger cet avis placardé, « comme dans les temps de crise politique » (49), par quelque main perspicace : « Ne nous y trompons pas, c'est une époque qui commence, les temps anciens sont révolus, voici que se lève le soleil des temps nouveaux » (49) ?

## *Back to the future ?*

Est-il bien sage, alors, sans nouvelles de l'Amérique, de s'apprêter à y dépêcher un « nouveau Christophe Colomb » sur un bateau à peu près épargné par les avaries (50) ? L'image a le mérite d'attirer l'attention sur les bases qui doivent présider à la création d'un nouveau monde, d'un monde nouveau pour lequel il ne s'agit pas de répéter les mêmes erreurs. D'autant que ce n'est pas n'importe quel épisode que l'Europe se prépare ici à rejouer, mais bien l'événement inaugural de la première mondialisation, « l'échange colombien »<sup>10</sup> constituant pour Charles C. Mann « le plus grand bouleversement dans l'histoire de la vie terrestre depuis l'extinction des dinosaures »<sup>11</sup>, Christophe Colomb créant plutôt que découvrant un nouveau monde. Un monde ouvert, interconnecté, concurrentiel et brutal ; un monde où ce n'est plus l'homme<sup>12</sup> mais l'or qui est la mesure de toute chose ; un monde dont les lois découlent de l'économie et non plus de la philosophie ; un monde de l'échange mais de l'échange inégal ; un monde où les hommes circulent enchaînés et les virus en liberté ; un monde fragilisé par son interdépendance et qu'il n'y a peut-être pas lieu de ressusciter inconsidérément. Et, de fait, se réclamant de ce que « [l]es éclairs apocalyptiques de la grande Épouvante nous ont montré l'abîme... » (51), un concert de voix s'élève pour porter condamnation du « monde d'avant » :

Hé quoi ! sur les ruines du monde écroulé, quand partout essayent de se reconstituer sociétés et nations, voici que les débris de nos anciennes assemblées, les meneurs des politiques néfastes, fauteurs et profiteurs de nos cruelles divisions d'autrefois, essaient de surnager dans le grand naufrage et de ressaisir le pouvoir pour remettre les choses où elles en étaient avant le cataclysme, dans lequel beaucoup ont voulu voir le châtement mérité des folies sociales de notre civilisation déroutée. Halte-là ! (51)

Ce qui ressuscite en revanche ici dans cette pensée de la catastrophe<sup>13</sup>, c'est une eschatologie. Une eschatologie que les « folies sociales de notre civilisation déroutée » interdisent de chercher du côté des doctrines du progrès social et qu'il faut au contraire rapporter à des positions réactionnaires face à la question sociale où le cataclysme, métaphore bibliquement

<sup>10</sup> L'expression est d'A. W. Crosby, *The Columbian Exchange*, Westport CT, Greenwood Publishing Group, 1972.

<sup>11</sup> Interview avec C. C. Mann, « Comment Christophe Colomb a inventé la mondialisation », *Le Nouvel Observateur*, 20 février 2013.

<sup>12</sup> Selon la formule de Protagoras.

<sup>13</sup> Cf. M. Fessel, « La raison de l'apocalypse », *Penser la catastrophe, Critique*, n° 783-784, 2012, p. 666-676.

garantie, même s'il est ravageur, se comprend moins comme un fléau que comme une purification, un remède qui, pour tenir de la purge, n'en est pas moins, finalement, bénéfique. À condition de repartir du bon pied.

## Le grand bond en arrière

Dès lors, tout change de signe, et la leçon symbolique prend le pas sur la lecture littérale. Ainsi, la ruine qui menaçait Robert Laforcade avant le désastre est maintenant accomplie, mais elle a fait de lui un homme nouveau. Dépouillant le vieil homme, « [ce]lui qui naguère avait remué des millions, [...] ne possédait pas un sou » (53). Il n'a pas perdu, en revanche, « son œil exercé d'industriel », et c'est en manieur d'hommes qu'« il s'émerveillait de voir les masses d'hommes au travail sans trouble, la bonne volonté bien apparente de tous, l'ordre parfait dans les efforts collectifs » (55) : « Est-ce que le cataclysme nous aurait rendu l'homme de la nature, la bonne pâte humaine débarrassée de tous les mauvais ferments [...] ? » (55), se félicite-t-il.

212 Miracle de la récente tragédie, elle a accouché d'« une sorte de fraternité confuse, née de l'universelle ruine et des périls partagés » (55), que Robert juge de bien meilleur aloi que les fraternités ouvrières bâties sur l'envie, la « colère » et la « haine » (55). C'est apparemment à l'aune de cet effort commun des hommes de bonne volonté qu'il faut interpréter le retour à un cycle régulier des saisons (60) et que, plus généralement, on note « comme une sorte de renouveau » (62) purgateur.

Mais ce rétablissement ne se comprend que dans la perspective d'un « gé-né-ral retour-en-arrière » (67) : « l'horloge des siècles remarque, mais elle marche à l'envers, le monde, en un mot, va à rebrousse-temps ! » (68), « le monde » « marche en arrière ! » (81). Les saisons sont inversées et qui était à l'automne de sa vie revivra son printemps. Pour son plus grand bonheur, la coquette Mme Laforcade redevient une femme de trente ans, les hommes, plus graves, en étant quittes pour cacher leurs cheveux de jais sous une perruque de neige, gage de respectabilité. Et si les organismes rajeunissent, les morts, logiquement, ressuscitent : Robert a ainsi la joie de voir revenir d'outre-tombe son père puis son grand-père, et l'Angleterre de voir réparaître Gladstone et la reine Victoria (94). Par la bouche du docteur Montarcy, la science se prononce : « Aujourd'hui, [...] c'est le *Passé* que nous avons devant nous. Le *Passé* qui se déroule et s'offre à nous pour être revécu, l'immense *Passé*, le *Passé* presque infini aussi que nous allons revivre !!! » (82). Devant ce diagnostic sans appel que le salut est dans le mouvement rétrograde,

Montarcy exulte : « Nous l'évitons, cet avenir » qui tient « au faux Progrès », « nous retournons en arrière, en arrière, en arrière ! » (85)

Dans l'inversion généralisée qu'il conduit, Robida se devait de confier la paternité de ces mots à un savant, manière de faire pièce au crédo scientifique diffusé à l'envi dans les milieux scientifiques, aussi est-ce dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne que l'illustre Montarcy expose la nouvelle vulgate, rupture épistémologique majeure qui porte condamnation des doctrines progressistes. Moins triomphaliste ou moins antiprogressiste que le docte professeur, l'opinion publique opte à tout le moins pour une morale quiétiste, qui professe : « nous devons accepter les décrets de l'horloger suprême et tâcher de nous en accommoder ! » (86) comme la vie végétale a su le faire au prix d'adaptations qui confirment les thèses de Darwin (88). Profondément, la théorie de l'évolution peut d'ailleurs servir de prisme à la compréhension de *L'Horloge des siècles* qui en mobilise les éléments constitutifs pour penser dialectiquement la sortie de crise entre devenir et extinction, évolution et involution, progrès et révolution. En ce sens, la « Grande Épouvante » que connaît le roman est indicielle de toutes les catastrophes, naturelles ou sociales, qui ont frappé la Terre, compromettant à la fois la survie biologique de ses habitants comme ont pu le faire les grandes extinctions et la stabilité de la chaîne des temps mise à mal par les révolutions, révolution dont la double valence de *bouleversement majeur* et de *mouvement de retour* est bien évidemment exploitée dans la mesure où, comme on le verra, l'horizon idéologique du roman est tout entier arrimé au référent que constitue la Révolution.

C'est patent comme « l'Ère nouvelle » (86) inaugure un nouveau comput du temps (93) qui remet les pendules à l'heure et recommence l'histoire à compter du « grand changement » arrêté comme l'An I des temps nouveaux. Les économistes, versés eux aussi dans le darwinisme, s'il est social, ne sont pas les derniers à applaudir et, dans sa livraison du « 1<sup>er</sup> octobre, an I<sup>er</sup> », leur *Journal* se félicite bruyamment du cours pris par les événements : « Il était temps ! » (95, 96, 97) Cédant à un « malentendu conceptuel »<sup>14</sup> bien ancré, multipliant les références à Malthus et à Darwin dont les pensées sont confondues au bénéfice d'une doctrine antisociale, *Le Journal des économistes* se réjouit qu'un coup d'arrêt ait été mis à l'accroissement de la population mondiale qui, dans un monde qui ne compte plus de continents à conquérir, aurait fatalement débouché sur un impitoyable « *struggle for life* » (96) et, retrouvant des accents malthusiens, dresse pour ses lecteurs un tableau au noir de l'état du monde qui ne tient plus de la prospective mais d'un temps alors inconnu, l'irréel du futur :

<sup>14</sup> D. Becquemont, « Une régression épistémologique : le "darwinisme social" », *Espaces Temps*, 84-86, 2004, p. 94.

les hommes, trop nombreux au banquet, ne trouvant plus rien devant eux, la terre n'allait plus être qu'un vaste radeau en proie aux détresses et aux famines (96).

Les modèles suivis commandent des projections alarmistes : « Il était temps ! Notre vieille Europe, de 80 millions d'habitants en 1800, avait passé à 350 millions, serrés et tassés dans notre petit coin. L'accroissement continuant dans les mêmes proportions, elle devait compter à la fin du XX<sup>e</sup> siècle le chiffre fabuleux de 1.500 millions d'habitants, destinés fatalement à se ruer les uns sur les autres, à s'entre-dévorer pour la conquête du pain quotidien » (96) qui (re)devient l'unique préoccupation dans un monde guetté par la faim.

## Le parti de la réaction

En cohérence avec le malthusianisme de ces économistes tenants de l'économie politique en réaction contre les excès de l'école libérale du *laissez-faire laissez-passer* fauteuse de guerre sociale, à mesure que l'on remonte le temps, les aïeux reviennent d'*ad patres* porteurs des valeurs de la tradition qui portent condamnation, comme le font le père et le grand-père de Robert, des inventions d'une modernité affolée : automobiles, électricité, téléphone, gramophone. Au-delà de considérations cocasses sur la famille, ce retour des générations passées met en scène une réflexion sur l'histoire puisque, si père et grand-père sont d'accord pour condamner les excès de la modernité, chacun revendique pour son temps une sage modération, le père se faisant fort d'accuser son père à lui, un homme de la Restauration, d'être fermé à l'innovation quand lui-même serait sur la ligne d'un Progrès « raisonnable », contenu dans de saines limites (108). Loin de disparaître, le fossé des générations s'est transporté dans le passé et la lignée retrouvée des Laforgade rejoue plaisamment à travers ses querelles l'histoire tourmentée du XIX<sup>e</sup> siècle. La jeune garde, en effet, ne jure que par « M. Thiers », la génération précédente par « M. Guizot » et sa devancière par « M. de Villèle » (121).

La logique régressive du roman voudrait que l'on donne raison à l'aïeul, et ce d'autant plus que le régime qui a ses faveurs, la Restauration, se voulait une resucée de l'Ancien Régime, un retour au *statu quo ante* et se trouvait donc montrer la voie de la rétrogradation contre les champions du parti du mouvement qui, dès les débuts de la Monarchie de Juillet, entendraient précipiter les destins de la France et la jeter dans le grand bain de l'industrialisme. Au reste, de l'ultracisme de Villèle au

conservatisme de Thiers en passant par la modération juste-milieu de Guizot, chef de file du parti de la résistance sous Louis-Philippe, c'est plus qu'un air de famille qui réunit ces trois figures phares marquées au coin de la réaction, quelque précaution oratoire que puissent prendre les uns et les autres pour se mettre à l'abri d'imputations de mener des politiques de régression. Ainsi de ce magistral exercice de sophistique auquel se livre Guizot devant ses collègues de la Chambre où l'éloquence parlementaire se double d'un cours poussé de sémantique.

On a parlé de progrès ; on a accusé notre politique d'être une politique rétrograde [...]. Je ne pense pas, messieurs, et aucun homme de sens ne peut penser que le progrès d'une société consiste à avancer aveuglément et toujours dans le même sens, dans la même voie, sans se demander si c'est la voie qui mène la société à son but, si c'est le véritable progrès qu'elle aurait à faire<sup>15</sup>.

Et, après avoir désolidarisé la notion de progrès des implications de son étymologie, usant de la modalité énonciative et de son autorité pour forger de toutes pièces un « progrès » prédiqué comme « véritable »<sup>16</sup>, il lui assigne une autre direction, délibérément rétrograde :

Le progrès, pour la société, messieurs, c'est d'avancer vers ce dont elle a besoin ; ce dont elle a besoin, c'est de ce qui lui manque. Ainsi, quand la société est tombée dans la licence, le progrès, c'est de retourner vers l'ordre. (*Très bien ! très bien !*) Quand la société a abusé de certaines idées, le progrès, c'est de revenir de l'abus qu'on en a fait [...]. Si la société aujourd'hui avait besoin, comme on le lui répète, d'une extension indéfinie, je dirai seulement d'une extension nouvelle des libertés politiques, si c'était là son vœu, son sentiment, son besoin réel, il y aurait progrès à marcher dans cette voie. Mais ce n'est pas là le besoin actuel de notre France. Elle a besoin, messieurs, [...] de retrouver les principes d'ordre et de conservation qu'elle a longtemps perdus et vers lesquels elle cherche à retourner. Voilà le progrès véritable auquel elle aspire et pour lequel il faut l'aider<sup>17</sup>.

215

Une fois le cap fixé, restait à désigner l'ennemi si subtilement enveloppé et, poursuivant la leçon de sémiotique, à interdire absolument toute confusion entre marche rétrograde et révolution :

Soyez-en bien sûrs, messieurs, il n'y a pas de progrès pour la Chambre, pas de progrès pour la France à se passionner pour les idées et les pratiques de 1791 ; ce qui fut progrès alors serait aujourd'hui une marche rétrograde. [...] Le véritable progrès pour

<sup>15</sup> *Histoire parlementaire de France. Recueil complet des discours prononcés dans les Chambres de 1819 à 1848 par M. Guizot*, t. II, Paris, Michel Lévy frères, 1863, p. 449. Séance du 24 mars 1836.

<sup>16</sup> Sur les procédés rhétoriques mobilisés, cf. D. Legallois, « Incidence énonciative des adjectifs *vrai* et *véritable* en antéposition nominale », *Langue française*, 136, 2002, p. 46-59.

<sup>17</sup> *Histoire parlementaire de France...*, p. 449.



nous, c'est de donner à la société ce dont elle a besoin aujourd'hui, c'est de la faire marcher dans la voie dans laquelle elle est en arrière, et non de la pousser encore une fois indéfiniment en aveugle, par routine, par préjugé, dans des voies où notre société s'est peut-être déjà trop avancée, et qui la mèneraient à sa ruine, non à sa grandeur<sup>18</sup>.

C.Q.F.D. Dès lors Guizot tient toute prête une péroraison où, culbutant le sens commun après avoir vidé les mots de leur sens, il pose au « maître des horloges »<sup>19</sup>, réclamant pour son parti les avant-postes dans la conduite des affaires publiques :

Je repousse donc, je repousse absolument cette accusation de rétrograde intentée contre notre politique. C'est là un anachronisme, une vieille routine ; c'est vous, messieurs nos adversaires, qui vous traînez dans une ornière ; c'est vous qui répétez ce qu'on disait dans d'autres temps, sans vous apercevoir que tout est changé autour de vous, que la société est changée, que ses besoins sont changés. C'est nous qui avons l'intelligence des temps nouveaux. (*Très bien ! oui ! oui !*) Oui, messieurs, c'est nous. [...] Je vous accuse de n'avoir pas compris ce qui s'est passé en France depuis quarante ans, je vous accuse d'être en arrière<sup>20</sup>.

216

Une accusation dont s'accommodent très bien quant à eux les « Laforcade senior, intermédiaire et junior » (121), comme les désigne plaisamment Palluel, qui les surpasse au reste tous les trois en en appelant à Sully. Véritable mythe politique<sup>21</sup> indissociable de celui du *bon roi Henri*, Sully qui posait que « labourage et pâturage sont les deux mamelles de la France » répond idéalement au programme du roman en identifiant la « grandeur » de la France à un Âge d'or ruraliste qui tourne résolument le dos aux trépidations de l'industrialisme.

Mais là où Palluel se montre bien de son temps, c'est lorsqu'il se lance dans la carrière journalistique. Analyste avisé, l'Académicien sait à point nommé saisir les exigences de la situation et y répondre en offrant au public une grille de lecture accordée aux temps nouveaux en fondant une feuille opportunément intitulée « *En arrière – Journal du vrai progrès, organe du Comité rétrograde politique, littéraire, industriel et commercial* » (111, 115), aussi réussit-il magistralement sa métamorphose d'intellectuel crève-la-faim qu'il était avant la catastrophe en sémillant patron de presse étincelant et rajeuni. Sa maquette montre qu'il est passé maître dans l'art de flatter un lectorat complexe mais, qu'en suprême ironiste, proclamant : « PERFECTIONNONS LE PASSÉ », il n'a pas oublié de compter avec la perfectibilité dans sa conception du progrès rétrograde (116) : « le vrai

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 449-450.

<sup>19</sup> Avant même que l'usage ne s'en répande en politique.

<sup>20</sup> *Histoire parlementaire de France...*, p. 450.

<sup>21</sup> Cf. C. Amalvi, « "Labourage et pâturages sont les mamelles de la France" : le mythe scolaire de Sully, de la Troisième à la Cinquième République », *Tréma*, 12-13, 1997, p. 143-154.

Progrès est en arrière ! » (116), « Nous qui disions : Défiance devant l'avenir trop sombre, nous crions aujourd'hui : Confiance devant le passé en marche ! » (117)

## *No future*

Tout se passe comme si l'habile Palluel avait déjà lu les travaux de François Hartog sur les régimes d'historicité<sup>22</sup> et reconnu que 1789 renversait le sablier, sécularisant le Temps qui s'écoule désormais selon une perspective que l'historien dit « futuriste », c'est-à-dire vectorisée par la catégorie du futur et gouvernée par l'idée de progrès. Refusant cette nouvelle eschatologie dont tant Hegel que Michelet attendent la réalisation, fruit des Lumières et de la Raison, à un horizon relativement proche, Robida en retourne délibérément la logique et privilégie l'entropie dans ce monde où « demain [...] est hier » (119) qu'il choisit de désorienter comme pour mieux s'affilier à ces « moments de crise du temps, [...] quand viennent justement de perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur »<sup>23</sup>. Incapable de souscrire à un futurisme qu'il juge béat et frauduleux, Robida renonce ici à la posture qui était jusqu'à présent la sienne dans ses romans d'anticipation où il acceptait de se tenir sur cette « brèche entre passé et futur »<sup>24</sup> que devait plus tard identifier Hannah Arendt dans *Between Past and Future* et, ce faisant, met en évidence « les limites et les seuils, les moments d'inflexion ou de retournement, les discordances »<sup>25</sup> attachés au moment historique envisagé avec ce tout jeune XX<sup>e</sup> siècle pensé dans la continuité directe avec le « XIX<sup>e</sup> », « formidable bouillonnement de la France-Volcan en éruption, suivi des terribles effondrements que vous savez, puis rebouillonnements et affaissement final par veulerie dans le bafouillage politique, intéressé ou non, l'indiscipline sociale et l'anarchie... » (118)

Le journal de Palluel s'affiche sur une claire ligne réactionnaire que vient souligner son rapprochement, quant au fond sinon sur la forme, avec *La Quotidienne* (162) plus encore qu'avec *Le Conservateur*, quand bien même il convient de faire la part de l'article, consubstantielle à la représentation du journaliste depuis *Illusions perdues*, comme il ressort de cette tirade un

<sup>22</sup> F. Hartog, *Régime d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>24</sup> C'est ainsi que s'intitule son importante préface à *La Crise de la culture* dont le titre original est *Between Past and Future* (1961).

<sup>25</sup> F. Hartog, *op. cit.*, p. 29.

peu forte, même pour Palluel : « ce sont les tribus de l'Âge de pierre qui se sont trouvées dans les conditions les meilleures, avec leur idéal natif et simpliste pour l'établissement d'une société aussi parfaite que possible en sa simplicité, et pour l'accession du plus grand nombre possible de citoyens à tous les avantages qui constituent à peu près l'essence du bonheur moyen » (119).

Égratignant au passage l'idéologie révolutionnaire dont la rhétorique est ici détournée dans ces galéjades bien dignes des journalistes balzacien, Palluel n'aurait sans doute à craindre du retour aux temps préhistoriques qu'une probable désaffection pour son journal, qui le priverait d'abonnés et, partant, de ressources. Mais, en attendant que le cours des âges ait rétrogradé jusque-là, l'économie s'est considérablement assainie. En moulinant à l'envers, les aiguilles du Temps ont fait justice de la sophistication toujours croissante du monde des affaires aussi la vie est-elle considérablement plus douce dans ce monde où les loups-cerviers à la Nucingen sont contraints de revenir à l'enfance de l'art capitalistique. La Bourse, que Zola avait peinte au comble de l'effervescence dans *L'Argent* (1891), nage désormais en plein marasme maintenant que l'économie ne repose plus sur des objectifs de croissance continue, ce qui suppose une complète reconversion du tissu économique : après le « flux de richesses, le reflux » (155) frappe tous ceux qui tenaient au secteur bancaire ou industriel (155). Mais si les chevaliers d'industrie sont touchés, les petits actionnaires, eux, sont dédommagés de leurs investissements dans des sociétés par actions qui avaient capté leurs économies et l'on assiste à des scènes étranges où les grandes maisons financières de la place de Paris procèdent à des diminutions de capital.

Corrigeant les équilibres et redressant les torts, la machine à remonter le temps va son train, avec son lot de situations cocasses ou dramatiques parmi lesquelles la bigamie et au prix de quelques ratés qui voient un ménestrel du XIII<sup>e</sup> siècle revenir prématurément et, ne retrouvant pas son seigneur, se désoler de ce qu'il soit parti sans lui à la croisade – ses compétences ne seront pas perdues pour la société, qui lui crée une chaire d'ancien français au Collège de France – ou un détachement de la bataille des Pyramides faire un bruyant retour anticipé. Mais la rétrogradation des temps n'a pas, comme en économie, que des conséquences positives : sur le terrain politique, le glissement progressif vers le XVIII<sup>e</sup> siècle est l'occasion de dire son fait au XIX<sup>e</sup>, par la voix du sieur Le Coq de la Bénardière, ci-devant historien, qui, un peu en avance sur l'heure programmée de son retour, se fait fort d'accuser les enfants du siècle :

voilà ce que vous avez fait de la maison que nous, les ancêtres, nous avons fondée, bâtie, embellie et rendue aussi agréable que possible à habiter ! que nous vous avons

transmise sans nous douter que vous, malheureux et coupables enfants, vous alliez tout renverser, tout changer, tout démolir, en faisant l'injure à vos pères de les traiter d'ineptes barbares enfouis dans les ténèbres et la crasse ! Avec l'absurde pensée que l'humanité datait seulement de vous-mêmes (253).

## *Bis in idem ?*

Comme la page impériale vient de se tourner pour la seconde fois, se profile le retour à la Révolution, « grand bouleversement des nations secouées par un accès d'épilepsie politique à travers l'Europe » (265), aussi la tension monte-t-elle d'un cran dans des esprits prévenus à l'approche de cette date fatidique. Bien en vain, au reste : « le jour venu de la révolution à l'envers, on constat[a] à l'étonnement et au soulagement de tous, une facilité très étonnante dans l'événement, une sorte de simple glissement » (245). Alors que le XIX<sup>e</sup> siècle n'a cessé de bruire et de frémir des répliques d'un événement révolutionnaire jamais vraiment refermé et de le poursuivre par toutes les voies possibles, l'annulation de la Révolution est ici bien loin de donner lieu à une nouvelle révolution, donnant raison à un Palluel qui se fait fort de parvenir à perfectionner le passé.

Conjurant le péril de la récédive, « [i]l se trouvait tout à coup 99 pour 100 de Français fort satisfaits, tous gais et contents, pour le plus grand nombre ne se souvenant plus qu'ils avaient imposé, acclamé ou accepté la chose opposée » (245). *Exit*, donc, la Révolution. *Exit* aussi sa force ruptrice, effacée par une transition sans heurt vers l'Ancien Régime revenu aussi magistralement que, dans l'autre sens, Louis XVIII avait prétendu l'annuler en datant la Charte de la « dix-neuvième année de [s]on règne » comme s'il avait succédé à son frère sans la moindre solution de continuité. Le Coq de la Bénardière lui donne d'ailleurs sans surprise quitus d'être dans le sens de l'histoire, qui tonne contre le contresens que représente la Révolution. Ce « grand fait chaotique et génésiaque que nos pères ont vu et qui a donné un nouveau point de départ au monde »<sup>26</sup>, La Bénardière le regarde comme « un cauchemar » (257) de songe-creux doublé d'une absurdité et conclut, refaisant hardiment l'histoire :

Vous auriez pu faire l'économie de toutes vos révolutions, car tout ce qui était réellement modification nécessaire, progrès réclamé par l'expérience et la raison, nous l'avions en 88, ou nous allions l'avoir tranquillement, par la force des choses... La seule

<sup>26</sup> V. Hugo, *William Shakespeare, in Œuvres complètes, Critique*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 433.

transformation du système fiscal installait par voie de conséquences les libertés utiles, et tout le ménage de la France se trouvait amélioré ! (257)

Campant sur la ligne de l'année « 88 » (255, 257, 258, 261), ultime rempart contre « 1789 » dont Victor Hugo disait : « Depuis un siècle bientôt, ce nombre est la préoccupation du genre humain. Tout le phénomène moderne y est contenu »<sup>27</sup>, La Bénardière mène avec vaillance son combat d'arrière-garde. Là où Victor Hugo proclamait : *Anankè*, Robida s'efforce d'oblitérer l'événement et d'en récuser la nécessité, renvoyant son accomplissement à la violence gratuite dans la plus pure tradition contre-révolutionnaire qui innerve son discours : « vous ne vous êtes pas contentés de traiter de ganaches tous vos aïeux ; vous vous êtes efforcés de faire table rase de leur œuvre, de les effacer pour ainsi dire » (254), « vous avez tout détruit » (255), accuse-t-il, en pointant du doigt le vandalisme révolutionnaire dans sa plaidoirie incendiaire pour une société d'ordre où chacun est à son rang (258).

Si penser le fait révolutionnaire, vrai « tournant climatérique de l'humanité »<sup>28</sup>, s'avère éminemment clivant, l'entreprise aboutit au moins à une forme de conciliation : rassembler un cercle intergénérationnel de « penseurs » (262) qui entendent réfléchir en commun l'événement, son interprétation et ses leçons. Signe irréfragable de que la Révolution constitue bien le lieu géométrique de la philosophie de l'histoire qu'actualise le roman, c'est précisément à l'époque révolutionnaire que se rencontrent, à parité, ceux qui ont parcouru le XIX<sup>e</sup> à l'envers et ceux qui reviennent tambour battant du XVIII<sup>e</sup>, deux groupes dont chacun est fort d'une théorie de l'histoire, qu'il s'agisse des « jeunes, c'est-à-dire armés par l'expérience d'une longue vie déroulée, ou [des] vieux, c'est-à-dire nouvellement revenus avec la compréhension de l'époque à venir » (262). Mais ce n'est pas le Rousseau du *Contrat social* qu'a rendu le XVIII<sup>e</sup> siècle, et moins encore le Marat de *L'Ami du peuple* ou le Hébert du *Père Duchesne*, mais bien le sieur Le Coq de la Bénardière, que son discours assigne d'autorité parmi ceux que Chateaubriand appelle des « demeurants d'un autre âge »<sup>29</sup> et Balzac des « antiques ». Quant au parcours des hommes chenus d'hier, il est des plus opportunistes, s'il faut en croire celui d'un « jeune financier millionnaire, fils d'agioteurs des temps troublés, enrichis par de bonnes spéculations lors des désastres publics, ou dans les fournitures aux armées » qui « en d'autres temps, lorsque le socialisme avait paru avoir des chances d'enlever le pouvoir avec tous ses avantages, s'était

<sup>27</sup> V. Hugo, *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, première partie : *La Science – L'Art*, Paris-Bruxelles, Leipzig, Livourne, Lacroix, Verboeckhoven et cie, 1867, p. XVIII.

<sup>28</sup> V. Hugo, *William Shakespeare...*, p. 432.

<sup>29</sup> F.-R. de Chateaubriand, *Œuvres complètes*, vol. XI : *Mélanges historiques suivis des mélanges politiques*, Pénard Frères, 1849, p. 425-426.

constitué le bailleur de fonds du parti, pour tâcher d'en prendre la direction » (248) ou celui de l'historien Bouquigny, auteur en son temps d'un programme réclamant l'« abolition de la propriété » (248) et le « collectivisme social » (249). Toutes « gentillesques que la société n'a esquivées qu'en raison du changement total de la marche des temps » (249), rappelle Palluel à ces ralliés au grand bond en arrière dont la trajectoire peut s'entendre à l'envers mais certainement pas à contre-courant aussi la convergence, à l'horizon révolutionnaire, de ces deux partis, (re)venus du futur et du passé, n'a-t-elle guère chance de restaurer Janus dans sa fondamentale bivalence.

Il fallait évidemment s'attendre à voir ses deux visages n'en plus faire qu'un maintenant qu'« un beau soir l'avenir s'appelle le passé » aussi n'est-on pas surpris de l'initiative de Palluel de constituer un « *Grand Conseil de Préservation des Erreurs du Passé* » (262), vrai comité de salut public « universel » (262) d'où sont statutairement bannis les « hommes politiques » (263) et leur agenda personnel et opportuniste. Leur sont préférés des experts de la société civile chargés d'« améliorer les temps » et de « mettre des lanternes devant les fondrières » (264) pour aider au gouvernement de l'État assisté dans ses choix par le panel de « bonnes situations » (264) et bonnes pratiques que lui présentent ces nouveaux syndics.

Semblant donner raison à M. Laforcade père, l'admirateur de Guizot, c'est une ligne juste-milieu que suit cet auguste organe en modérant les ardeurs du ci-devant La Bénardière qui, adepte d'une justice préventivement expéditive, confond le Conseil de Préservation avec une commission de révision et voudrait physiquement éliminer les « nuisibles » (265) – Robespierre, Danton, Barère, Carrier, Fouquier-Tinville, Hébert, Marat, Collot d'Herbois, Bonaparte... – avant qu'ils puissent récidiver. Faisant œuvre de pédagogie, Palluel explique au bouillant historien que « nous ne pouvons supprimer ce qui nous déplaît du passé » (265) mais simplement, pariant sur la perfectibilité, travailler à « l'amélioration de la race humaine » (266). Acceptant sur ce point sans réserve l'héritage des Lumières, Palluel et ses coadjuteurs poursuivent leur œuvre de (ré)conciliation des temps et, au moment de toucher aux Droits de l'homme, entendent, eux aussi, s'adresser à l'universalité de l'humanité, plus largement même que ne l'a fait la Révolution quand Montarcy invite à redécouvrir « le lien des générations, leur solidarité entre elles et le cousinage, pour ne pas user encore du beau mot de fraternité si galvaudé, le cousinage de tous ! » (266-267)

Bon rhétoricien, par son tour de passe-passe lexical, il évince l'humanisme révolutionnaire en en appelant à une « grande famille des hommes »<sup>30</sup> liée par des rapports endogamiques qui n'est pas sans renouer avec la communauté des chrétiens. C'est au sens propre que ces promoteurs de la

<sup>30</sup> Pour reprendre le titre d'une section des *Mythologies* (1957) de R. Barthes.

réaction affichent un paternalisme qui leur tient lieu de programme social, leur fibre sociale ne dépassant pas la cellule familiale, fief de toutes les idéologies conservatrices. Si Balzac, par la bouche du duc de Chaulieu, avait prévenu : « Sais-tu mon enfant, quels sont les effets les plus destructifs de la Révolution ? Tu ne t'en douterais jamais. En coupant la tête à Louis XVI, la Révolution a coupé la tête à tous les pères de famille. Il n'y a plus de famille aujourd'hui, il n'y a plus que des individus »<sup>31</sup>, c'est sa lecture croisée prenant en compte à la fois les changements politiques intervenus avec la Révolution et l'évolution induite des mœurs et des mentalités dans laquelle se coule Robida pour porter condamnation de la France révolutionnée et, partant, de ce XIX<sup>e</sup> siècle qui, contrairement à la suite des générations qui viennent, en rangs serrés, afficher leur « solidarité » (267), « ne relève que de lui-même », « ne reçoit l'impulsion d'aucun aïeul » parce que, « fils d'une idée », « le dix-neuvième siècle a une mère auguste, la Révolution française.. [...] Le dix-neuvième siècle a pour famille lui-même et lui seul. Il est de sa nature révolutionnaire de se passer d'ancêtres »<sup>32</sup>.

## Le point de non-retour

222

Dès lors, la suite se passe aussi de commentaire, une telle genèse appelant ou une apocalypse, à laquelle inviteront expressément les penseurs contre-révolutionnaires, ou, de manière moins drastique, une involution à la manière de celle qu'imagine Robida dans *L'Horloge des siècles* :

Vraiment ce XIX<sup>e</sup> siècle, avec ses brusques orientations ou désorientations, ses changements si rapides en tout, mœurs ou politiques, habitudes ou conditions de la vie, ce siècle convulsif, tout de passion et de folie, qui fit le tour des idées et dont le cœur finit par se pétrifier à peu près en un lamentable et grossier matérialisme, ce siècle marquait bien la fin d'un âge de l'humanité, d'une ère après laquelle, toutes espérances déçues, toutes illusions mortes, il n'y avait plus rien de mieux à faire qu'à revenir sur ses pas (274).

Bien dans le ton dont Léon Daudet usera pour portraiturer *Le stupide XIX<sup>e</sup> siècle* (1922), cette diatribe pose, ainsi que Balzac l'avancait dans *Illusions perdues*, le XIX<sup>e</sup> siècle comme un siècle conclusif – « Le XVIII<sup>e</sup> siècle a tout mis en question, le XIX<sup>e</sup> est chargé de conclure » –, mais tout autrement que Balzac ne l'entendait.

<sup>31</sup> H. de Balzac, *Les Mémoires de deux jeunes mariées*, in A. Béguin et J. A. Ducourneau (éd.), *Œuvres complètes*, Le club français du Livre, 1962, II, p. 50.

<sup>32</sup> V. Hugo, *William Shakespeare...*, p. 431.

Entre positions contre-révolutionnaires et imaginaire décadent, affronté à ses propres limites idéologiques pour penser un monde emballé, Robida croit trouver une issue aux contradictions qui l'étreignent en entreprenant ses propres *Mémoires d'outre-tombe*. Oubliant simplement cet avertissement partout prodigué par Chateaubriand : « les siècles ne rétrogradent point »<sup>33</sup>. Et ce jusque dans les *Mémoires* : « L'immobilité politique est impossible ; force est d'avancer avec l'intelligence humaine. Respectons la majesté du temps ; contemplons avec vénération les siècles écoulés, rendus sacrés par la mémoire et les vestiges de nos pères ; toutefois n'essayons pas de rétrograder vers eux, car ils n'ont plus rien de notre nature réelle, et si nous prétendions les saisir, ils s'évanouiraient »<sup>34</sup>.

## Bibliographie

- Amalvi, Christian, « "Labourage et pâturages sont les mamelles de la France" : le mythe scolaire de Sully, de la Troisième à la Cinquième République », *Tréma*, 12-13, 1997, p. 143-154
- Arendt, Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972
- Balzac, Honoré (de), *Les Mémoires de deux jeunes mariées*, in Albert Béguin et Jean A. Ducourneau (éd.), *Œuvres complètes*, Le club français du Livre, 1962, t. II
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957
- Becquemont, Daniel, « Une régression épistémologique : le "darwinisme social" », *Espaces Temps*, 84-86, 2004
- Chateaubriand, François-René (de), *Œuvres complètes*, vol. XI : *Mélanges historiques suivis des mélanges politiques*, Penaud Frères, 1849
- Chateaubriand, François-René (de), *Mémoires d'outre-tombe*, Pierre Clarac (éd.), Paris, Le Livre de Poche, vol. 1, 1978
- Crosby, Alfred W., *The Columbian Exchange*, Westport CT, Greenwood Publishing Group, 1972  
*Documents préparatoires de Germinal*, BnF, NAF 10307, f° 402
- Fœssel, Michaël, « La raison de l'apocalypse », *Penser la catastrophe*, *Critique*, n° 783-784, 2012, p. 666-676
- Guizot, François, *Histoire parlementaire de France. Recueil complet des discours prononcés dans les Chambres de 1819 à 1848 par M. Guizot*, t. II, Paris, Michel Lévy frères, 1863
- Hartog, François, *Régime d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003
- Hugo, Victor, *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, première partie : *La Science – L'Art*, Paris-Bruxelles, Leipzig, Livourne, Lacroix, Verboeckhoven et cie, 1867
- Hugo, Victor, *William Shakespeare*, in *Œuvres complètes*, *Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985

<sup>33</sup> F.-R. de Chateaubriand, 7 août 1819, *Œuvres complètes*, vol. X : *Politique. Opinions et discours suivis de la Polémique*, Penaud Frères, 1849, p. 409.

<sup>34</sup> F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, P. Clarac (éd.), Paris, Le Livre de Poche, vol. 1, 1978, p. 304.



- Lamartine, Alphonse (de), *Œuvres complètes de Lamartine, Mémoires politiques*, II, t. 38, Paris, Chez l'Auteur, 1863
- Legallois, Dominique, « Incidence énonciative des adjectifs *vrai* et *véritable* en antéposition nominale », *Langue française*, 136, 2002, p. 46-59
- Malthus, Thomas, *Essai sur le principe de population*, Paris, Guillaumin et cie, 1852
- Mann, Charles C., « Comment Christophe Colomb a inventé la mondialisation », *Le Nouvel Observateur*, 20 février 2013
- Paquot, Thierry, « Paris 1900. Le Palais de l'électricité », *Les Cahiers de médiologie*, n° 10, 2002/2
- Robida, Albert, *L'Horloge des siècles*, Paris, Félix Juven, 1902
- Verne, Jules, *En Magellanie*, Bibliothèque électronique du Québec, « À tous les vents », vol. 1342
- Verne, Jules, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 1996
- Zola, Émile, *Correspondance*, t. V, Montréal / Paris, Presses de l'Université de Montréal & CNRS Éditions, 1978

## Notice bio-bibliographique

Laure Lévêque est professeur de littérature française à l'Université de Toulon. Elle travaille sur l'écriture de l'histoire dans le long XIX<sup>e</sup> siècle et s'intéresse notamment à la part des élaborations imaginaires et idéologiques dans la transmission et la construction des référents culturels, aux recompositions symboliques qui travaillent l'imaginaire des sociétés et les idéologies du pouvoir et à la sélection des composantes appelées à former le fonds d'une culture commune. Spécialiste des rapports entre littérature et histoire comme entre littérature et politique, elle s'intéresse à l'écriture des conflits, aux rapports de domination et à la négociation d'une vulgate entre culture dominante et culture dominée. Elle est notamment l'auteur de *Le Roman de l'histoire* (L'Harmattan, 2001), *Penser la nation, mémoire et imaginaire en révolutions* (L'Harmattan, 2011), *Jules Verne, un lanceur d'alerte dans le meilleur des mondes* (L'Harmattan, 2019) et, avec Monique Clavel-Lévêque, de *Rome et l'histoire. Quand le mythe fait écran* (L'Harmattan, 2017).

*Kawthar Ayed*

Université de Tunis  
Laboratoire IMIAC, FSHST de Tunis  
kwithra@yahoo.fr

## Dans les méandres de la littérature dystopique : le pouvoir de l'art contre l'art du pouvoir

### In the Twists and Turns of Dystopian Fiction: the Power of Art versus the Art of Power

**Abstract:** In this paper, the author examines the distortion of the past and the perversion of art in works of speculative dystopian fiction. Without history, there is no longer a past or a future; only the present persists as a perpetual replication of the same structures. In 1984, everything is constantly rewritten in minute detail. In *Globalia*, the system wages a fierce war against history. Art is either recuperated or condemned to burn at the stake of state power (*Fahrenheit 451*). However, discovering art objects from past times and reading literary works signal a change of course which raises conscience and even leads to acts of resistance. In dystopian speculative literature, resistance acquires a symbolic dimension: Despite reigning darkness, there seems to appear a gleam of hope thanks to art and to literature.

**Keywords:** speculative fiction, dystopia, power, totalitarianism, art, dissent

La littérature d'anticipation dystopique<sup>1</sup> dépeint des sociétés hypothétiques placées dans un cadre temporel futuriste, en déformant et/ou grossissant les traits de la réalité. Ces sociétés futures « sont construites sur l'allégorie des craintes et des espoirs propres à leur époque de production »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'anticipation croise la dystopie. « Dystopie » (ou distopie) est formé du préfixe “dys” qui signifie en grec le mal et l'enfer, et de “topos” : lieu. Un lieu infernal, maléfique voire cauchemardesque est proposé déjà à partir de l'étymologie du mot « dystopie » qui se veut le juste contraire d'« eutopie », lieu du bonheur et de la félicité. Et c'est précisément ce niveau d'opposition qui s'est cristallisé sur le plan de la pensée intellectuelle moderne. Certains critiques, à l'instar de Frédéric Rouvillos, conçoivent les dystopies comme des utopies à l'envers, des utopies qui aboutissent à l'inverse de ce à quoi elles aspirent.

<sup>2</sup> G. Balandier, *Le Détour. Pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985, p. 16.

Nous partons du principe que ce genre littéraire interroge le futur pour une meilleure compréhension du présent. L'état du monde depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle nourrit des peurs, somme toute légitimes : guerres, totalitarismes, emprise croissante de la technologie, pouvoir abêtissant des mass-média, mondialisation et les nouvelles formes d'exploitation qu'elle installe, les dictatures avec les différentes formes de répression, etc. Le monde futur que prospectent les auteurs de différents pays, sous un angle dystopique, montre qu' « un avenir de tout repos, de liesse ou de divertissement ne constitue qu'un ensemble de balivernes mirifiques avec lesquelles les religions et les idéologies essaient d'endormir la sourde anxiété de l'instinct dans la conscience des multitudes »<sup>3</sup>. Le futur ne semble pas se prêter à une lecture utopique ; loin s'en faut. La littérature d'anticipation dystopique, comme le stipule Raymond Trousson<sup>4</sup>, répond à l'angoisse du futur à la lumière du présent, d'un présent de plus en plus enclin à la barbarie et à l'horreur.

226

Nous proposons d'étudier, dans cet article, la négation du passé et la falsification de l'art comme stratégie de manipulation et d'endoctrinement déployée par les pouvoirs totalitaires dans quelques romans représentatifs du genre d'anticipation dystopique au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Sans Histoire il n'y a plus de passé et plus d'avenir, seul le présent persiste en tant que reproduction à l'infini des mêmes structures. Dans *1984*<sup>5</sup>, tout est inlassablement réécrit avec minutie. Dans *Globalia*<sup>6</sup> le système livre une guerre féroce contre l'Histoire. L'art est soit récupéré, soit condamné à brûler dans le bûcher de l'État<sup>7</sup>. Le fonctionnement en vase clos de la dystopie la force à faire table rase de son passé. « La dystopie procède à l'effacement méthodique de sa propre mémoire, soit par la destruction physique, soit par la réécriture continuelle »<sup>8</sup>.

La découverte d'objets d'art d'époques révolues marque cependant un changement de cap et alimente une prise de conscience et engage même une action de résistance. La résistance dans les anticipations dystopiques leur confère une dimension symbolique. C'est au cœur du cauchemar que semble naître un vœu d'espoir. L'art est la carapace protectrice qui empêche les dissidents de sombrer dans le commun et l'identique à l'instar du sarcophage qui enserme la momie, la protégeant des fluctuations du temps.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>4</sup> R. Trousson, *Sciences, techniques et utopies, du paradis à l'enfer*, Paris, L'Harmattan, 2003.

<sup>5</sup> G. Orwell, *1984*, Paris, Gallimard, 2002.

<sup>6</sup> J.-C. Rufin, *Globalia*, Paris, Gallimard, 2004, abrégé en G.

<sup>7</sup> R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, Paris, Gallimard, 2000, abrégé en F 451.

<sup>8</sup> P. J. Gyger, « Pavé de bonnes intentions : détournement d'utopies et pensées politiques dans la science-fiction », in *De Beaux lendemains* dir. G. Haver, P. Gyger, Lausanne, Antipodes, 2002, p. 33-34.

Malgré la manipulation et le conditionnement intensif, on voit s'affirmer des consciences vives qui rejettent ce modèle prêt-à-porter et standard.

Notre travail s'articule autour de trois axes principaux : la négation du passé, la falsification / récupération de l'art et enfin l'art comme vecteur de prise de conscience et de résistance.

## 1. Négation et falsification du passé

Dans les romans d'anticipation dystopique que nous proposons d'analyser, le pouvoir totalitaire cherche à aspirer à une domination totale de l'homme, et une fois celui-ci soumis, vise à le changer en profondeur. Avec les mains d'un prêtre, il s'exerce à absoudre les âmes et à purifier l'identité des tentations de l'individualisme et aspire à remodeler la conscience humaine.

Pour totalitaire qu'il était, et peut être pour cela, le système était parfaitement accepté, parce qu'il était inspiré par Yölah, conçu par Abi, mis en œuvre par la Juste Fraternité et surveillé par l'infaillible Appareil, et enfin revendiqué par le peuple des croyants pour lesquels il était une lumière sur le chemin de la Réalisation finale<sup>9</sup>.

227

Dans le totalitarisme, l'individu est nié dans son autonomie. L'espace politique devient ainsi le lieu d'une invention de l'avenir au service d'un mieux-être commun. Le sujet n'est plus considéré comme individu ni comme citoyen, mais comme objet et instrument. Si la tyrannie isole les hommes pour les empêcher d'agir, le système totalitaire va plus loin, selon Anna Arendt, dans la mesure où il étend cet isolement « à la sphère même de l'activité fabricatrice, et l'*homo faber* devient "animal laborans", et l'isolement devient désolation »<sup>10</sup>. Se perd ainsi le sens de la créativité et « le rapport au monde comme création humaine est brisé »<sup>11</sup>. Dans les romans d'anticipation dystopique, toute référence au passé est éradiquée. Bien qu'il s'agisse de textes d'anticipation, le rapport établi avec le temps est très particulier. Les auteurs imaginent un monde futur qui se fige dans le temps et renie ses attaches avec le passé. En faisant abstraction du passé, on espère maîtriser le présent et le futur, qui, à l'abri du passé, sera la reproduction du présent. L'horloge du temps s'arrête. Le passé est soit renié, soit falsifié. La falsification du passé est une constante des systèmes

<sup>9</sup> B. Sansal, 2084, *La fin du monde*, Paris, Gallimard, 2015, p. 85.

<sup>10</sup> H. Arendt, *Le Système totalitaire*, Paris, Seuil, 1970, p. 303.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 303.

dictatoriaux décrits qui tentent d'emprisonner le moment présent dans un système clos, auto-référentiel et ahistorique. Refuser au passé le droit d'exister, relève d'une pratique de tromperie, et de mensonge.

Le monde décrit dans *1984* de George Orwell est coiffé et encadré par une puissance totalitaire qui maîtrise l'art du mensonge. Cet art est l'apanage du régime de Big Brother. Par la falsification du passé on parvient à isoler le peuple de l'Océania. On les prive, en effet, de toute connaissance autre que celle établie par le Parti. « Coupé de tout contact avec le monde extérieur et avec le passé, le citoyen de l'Océania est comme un homme des espaces interstellaires qui n'a aucun moyen de savoir quelle direction monte et laquelle descend » (1984, 282). La tangente dominante dans *1984* concerne le lien entre le contrôle du réel et le contrôle de la pensée par la falsification et le mensonge. Winston travaille dans le Commissariat aux archives, il a pour mission de détruire tous les documents qui pourraient trahir le discours tenu par les membres du Parti. Il récupère les anciens numéros, repère les failles au niveau de l'information et corrige les écarts. Le passé, comme l'explique Winston, attaché à son lit dans la cellule 101, se matérialise sous forme de documents écrits ou siège dans la mémoire. Mais « le passé était raturé, la rature oubliée et le mensonge devenait vérité » (1984, 111). Les documents sont constamment réécrits, les originaux détruits ; c'est ainsi que le passé est démonté pour être refait selon l'intérêt du pouvoir.

228

La négation du passé contribue à mettre en place des constructions fermées. Par construction fermée nous entendons le figement d'une société dans le temps et dans l'espace qui se cantonne dans des limites bien hermétiques, évidentes et tous les ponts et passerelles avec le monde environnant et avec l'histoire sont désormais anéantis. Dans *2084, La fin du monde*, la société décrite est idéologiquement et techniquement figée dans le temps, unique modèle existant après la décimation de l'ancien monde. Monde désormais unifié sous le drapeau de l'Abistan et dont les attaches avec le passé se trouvent entièrement rompues. La date de 2084 marque un seuil : la fin du monde, ou plutôt la date de l'unification totale du monde sous le drapeau de la Gkabal et cela à la suite d'une guerre nucléaire dévastatrice. Le roman se déroule dans une époque postérieure à 2084 suivant un calendrier spécifique et tout ce qui précède cette date est inaccessible :

Les historiens les plus aguerris savaient remonter jusqu'à 2084, pas plus, pas au-delà. Comment, sans la sainte ignorance et la mise en apathie totale des cerveaux, aurait-on convaincu ces pauvres peuples qu'avant la naissance de l'Abistan il n'y avait que l'univers incréé et inconnaissable de Yölah ? La chose est des plus simples, il n'est que de choisir une date et d'arrêter le temps à cet instant, les gens sont déjà morts et empêtrés dans le néant, ils croiront à ce qu'on leur dira, ils applaudiront à leur renaissance en 2084. Ils n'auront que ce choix, vivre dans le calendrier du Gkabal ou retourner à leur néant originel (2084, 249).

La frontière temporelle décrète le passé comme clandestin dans un monde qui se fige dans un présent répétitif. L'Histoire ouvre une brèche sur les réalités dissimulées par le système, sur un passé qui le hante et le menace et c'est pour sa propre survie qu'il cherche à l'éradiquer. Un jeune archéologue abistanais Nas a découvert un village d'une civilisation antérieure inconnue qui date d'avant 2084.

Dans le rapport très documenté qu'il avait dressé à son ministre, au retour de son enquête sur le site, il avait émis l'hypothèse que Mab n'était pas un village abistanais mais qu'il se rattachait à une civilisation antérieure bien supérieure à la nôtre, gouvernée par des principes totalement opposés à ceux qui fondent le Gkaboul, la Sainte Soumission. Mais, pis, il aurait trouvé des indices donnant à penser que le Gkaboul, notre Gkaboul, existait en ce temps, donc avant la naissance d'Abi, notre Abi, le Délégué, ce qui ne se peut, et était dénoncé par tous comme une forme gravement dégénérée d'une brillante religion d'alors que l'Histoire et les vicissitudes avaient cependant mise sur une mauvaise pente [...]. Si un seul mot de ce rapport dit vrai alors c'est la mort de l'Abistan, la fin du monde (2084, 206).

Une découverte qui a entraîné sa mort soupoudrée de suicide de l'archéologue, son corps incinéré et ses cendres dispersées dans le large. La Juste Fraternité a arrangé un mariage pour sa femme avec un cadre de l'État. Le ministre lui-même et tous ceux qui ont lu le rapport sont tués ainsi que Koa. L'affaire a été étouffée jusqu'au dernier soupire et le site s'est transformé en lieu Saint où Abi s'est recueilli pour quelque temps selon la version officielle.

Les textes dystopiques ont largement contribué à installer les bases d'une telle réflexion sur les techniques que peut employer le système pour assurer sa survie. Les disciples de Huxley et Orwell ont poursuivi ces réflexions en les affinant, d'où par exemple la destruction des livres dans *Fahrenheit 451* ou la falsification des textes dans *Globalia*. Au cœur de la Kaïba, centre du pouvoir, Toz, l'équivalent d'Obrian dans *1984*, fait découvrir à Ati le musée de la Nostalgie et l'invite à faire une visite dans le passé, l'impiété et l'illusion. « Tu ne sais pas ce que c'est un musée puisqu'il n'existe pas en Abistan. Notre pays est ainsi, il est né avec l'idée absurde que tout ce qui existait avant l'avènement du Gkaboul était faux, pernicieux et devait être détruit, effacé, oublié de même que l'Autre, s'il ne se soumettait pas au Gkaboul » (2084, 241).

Le musée que Toz fait visiter à Ati ressemblerait à un antique musée appelé autrefois « Louvre ou Loufre » qui a été saccagé et anéanti après la soumission des Hautes Régions Unies du Nord pendant la 1<sup>e</sup> Guerre Sainte. Le passé est l'objet des foudres des systèmes totalitaires puisqu'il permet de montrer que le monde avait été différent et qu'il peut l'être présentement, qu'il n'y a pas de fin d'histoire et que l'histoire est jonchée

de réalités où l'homme était capable de prendre son avenir en main : résistance à des dictatures de toutes sortes, révoltes et révolutions pour contester des droits et la dignité, guerres de colonisations et mouvements d'indépendance, etc.

Que le passé ait pu être différent brise la notion d'absolu fixée par le système et fait inclure comme possible la notion d'un futur différent et c'est le véritable danger d'une telle découverte. « Le Gkaboul ayant colonisé le présent pour tous les siècles à venir, c'est dans le passé, avant son avènement, qu'on pouvait lui échapper. Avant nous, les hommes n'étaient pas tous ainsi, des bêtes sauvages, bornées et toutes pleines de mauvaise foi » (2084, 248). Le passé révolu constitue un milieu ambiant où fermente la dissidence. C'est pourquoi les États totalitaires cherchent à faire *tabula rasa* du passé. Le fait que le monde ait pu être différent, cela discrédite l'immuabilité dans le temps du système mis en place. Et donc nourrit l'espoir d'un changement possible dans le futur. Le passé menace le système. D'où les tentatives incessantes de le détruire ou de le modifier de sorte à évincer tout danger dont il peut être la source. C'est ainsi que le passé a été éradiqué induisant une amnésie collective de l'histoire de l'ancien monde ce qui a entraîné la destruction de toute œuvre d'art témoignant d'un passé antérieur à 2084.

230

La détention d'un objet d'art est passible de mort, une mort atroce. « Le totalitarisme est à la littérature ce que l'arme nucléaire est à l'homme, son premier moyen d'anéantissement complet, par la destruction ou la servitude »<sup>12</sup>. La détermination qui anime le totalitarisme dans sa lutte contre l'art ne peut que démontrer qu'il représente une réelle menace, étant porteur de la marque du passé alors que le passé est ce qui menace le présent. Le fonctionnement en vase clos de la dystopie la force à faire table rase de son passé, ce que les dissidents remettent fortement en cause. C'est ce que met en lumière Patrick J. Gyger dans l'extrait suivant :

Pour asseoir la perfection du système, il faut insister sur son effet éternel. La légitimité passe par l'immuabilité, et il ne doit pas y avoir d'évolution possible de la société. Toute trace d'histoire a donc le plus souvent disparu : on élimine les preuves des périodes antérieures au système en place et on reconstruit les villes de toutes pièces. Tandis que dans une utopie, repartir de zéro permet d'éviter une lourde hérédité et s'avère un moyen pour se donner une conscience vierge, la dystopie procède à l'effacement méthodique de sa propre mémoire, soit par la destruction physique, soit par la réécriture continue<sup>13</sup>.

Gyger considère la destruction du passé comme un acte déculpabilisant. Le nettoyage de la mémoire de toute trace d'histoire piège le peuple

<sup>12</sup> E. Faye, *Dans les laboratoires du pire*, Paris, José Corti, 2001, p. 25.

<sup>13</sup> P. J. Gyger, *op. cit.*, p. 33-34.

dans un modèle unique qui est conçu soit comme éternel (en cas de destruction physique des preuves du passé tels les monuments) soit comme le meilleur (en cas de réécriture de l'histoire pour enlaidir le passé).

L'Abistan « pays des croyants » a broyé le passé dans sa machine lugubre donnant à voir un monde immuable qui a toujours existé et qui existera pour toujours. Les frontières temporelles se font infranchissables à l'image des frontières spatiales. Le passé révolu constitue un milieu ambiant où fermente la dissidence. C'est pourquoi les États totalitaires cherchent à faire *tabula rasa* du passé et à abêtir le peuple en dénaturant l'art, en le dénigrant ou le falsifiant.

## 2. Falsification et rejet de l'art

Le nettoyage de la mémoire de toute trace d'histoire piège le peuple dans un modèle unique, une culture unique, une pensée unique. L'art est inféodé au pouvoir et tout ce qui échappe à son contrôle minutieux est soit détruit soit falsifié.

Tous les documents ont été détruits ou falsifiés, tous les livres réécrits, tous les tableaux repeints. Toutes les statues, les rues, les édifices, ont changé de nom, toutes les dates ont été modifiées. Et le processus continue tous les jours, à chaque minute. L'histoire s'est arrêtée. Rien n'existe qu'un présent éternel dans lequel le Parti a toujours raison (1984, 221).

On fait de la culture contre la culture, de la pensée contre la pensée. C'est bien là l'un des principes fondateurs du régime totalitaire dans 1984. On produit de la littérature comme on produit des tracts, ou des traités scientifiques. Tout est désormais standardisé. D'une façon mécanique, on fabrique de la littérature, de la publicité, de la science etc. « La chasse aux livres et leur destruction » (1984, 140) est la rançon à payer pour garantir la stabilité. Le cloisonnement des livres dans des coffres-forts au bureau de l'Administrateur mondial, dans *Le Meilleur des mondes*<sup>14</sup>, traduit bien le danger qu'ils représentent aux yeux des autorités. Si certains livres irritent les croyances des gens ou l'idéologie de l'État, il faut les brûler. « Un livre est un fusil chargé dans la maison d'à côté. Brûlons-le. Déchargeons l'arme. Battons en brèche l'esprit humain » (F451, 30). Les livres sont considérés comme source des malheurs de l'humanité – selon le discours officiel – que seul le feu peut gazéifier. Le feu est purificateur et permet de

<sup>14</sup> A. Huxley, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Press-Pocket, 1977, abrégé en *MdM*.



carboniser les idées hors norme qui prennent corps dans les livres et les œuvres d'art pour les réduire en cendre. « Brûlons tout. Le feu est clair, le feu est propre » (*F451*, 31). L'art est soit récupéré, soit condamné à brûler dans le bûcher de l'État.

C'est d'ailleurs ce que semble confirmer l'Administrateur dans *Le Meilleur des mondes*. Il explique au Sauvage, John, que l'art, « le vrai », l'authentique, est liquidé au nom du bonheur parce que le bonheur est incompatible avec l'art<sup>15</sup>. Il est perçu comme tragique alors que c'est justement le sentiment du tragique qu'on ne tolère pas dans le meilleur des mondes. « C'est là la rançon dont il nous faut payer la stabilité – soutient l'Administrateur. Il faut choisir entre le bonheur et ce qu'on appelait autrefois le grand art. Nous avons sacrifié le grand art. Nous avons à la place les films sentant et l'orgue à parfums » (*MdM*, 245). Rien ne se perd, tout se transforme ; l'art est recyclé dans les trusts de l'industrie culturelle. Un passage obligé dans son ultime processus de métamorphose pour avoir le statut d'un objet non authentique mais consommable. Puisqu'Othello de Shakespeare n'amuse pas les masses, cette œuvre, considérée comme inutile, devrait disparaître. Le seul art toléré c'est celui qui est censé divertir les foules :

232

S'amuser signifie être d'accord [...] S'amuser signifie toujours : ne penser à rien, oublier la souffrance même là où elle est montrée. Il s'agit, au fond, d'une forme d'impuissance. C'est effectivement une fuite mais pas comme on le prétend, une fuite devant la triste réalité ; c'est au contraire une fuite devant la dernière volonté de résistance que cette réalité peut encore avoir laissé subsister en chacun. La libération promise par l'amusement est la libération du penser en tant que négation<sup>16</sup>.

Les Ingénieurs des Émotions ont jugé plus fructueux de mettre à la disposition des masses des objets artistiques industrialisés de divertissement, plutôt que d'encourager une quelconque activité intellectuelle : « Notre monde n'est pas le même que celui d'Othello. On ne peut pas faire des tacots sans acier, et l'on ne peut pas faire des tragédies sans instabilité sociale. Le monde est stable à présent. Les gens sont heureux » (*MdM*, 244). Que les citoyens soient heureux et abêtis, qu'ils soient satisfaits et ahuris ne dérange en rien l'Administrateur. Cela fait partie des sacrifices inévitables pour édifier la cité idéale. Après tout, semble-t-il dire, il n'y a pas de bonheur intelligent.

La guerre menée par le pouvoir contre l'art et la littérature en particulier réinvente ses armes et change de stratégie d'attaque puisque dans quelques dystopies récentes on ne cherche plus à brûler les livres ou à dé-

<sup>15</sup> T. W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 163.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 153.

truire les œuvres d'art mais à les marginaliser sans les interdire. Les théoriciens de la propagande dans *Globalia* de Jean-Christophe Ruffin, sans recourir à falsifier ou à détruire les œuvres d'art, les font supplanter par un nouvel art : synthétique. L'expression artistique n'est pas ouvertement interdite, elle est négligée au profit d'une autre industrielle et artificielle. « En Globalia, [la musique] était omniprésente, dans les rues, les bureaux, sur tous les écrans. Mais ce torrent de notes semblait se générer lui-même. Il ne dépendait de personne, n'appartenait à personne. [...] En Globalia la musique n'était plus humaine » (G, 432) mais impersonnelle, sans identité, sans empreintes, figée et sans expression. Cela contribue à normaliser les sens, autant que la conscience. Pourtant la musique des instruments est encore enseignée dans quelques clubs mais ce sont les citoyens qui se détournent de tout ce qui est vieux, et c'est là où réside la réussite du système et son génie. L'interdiction est faite pour être violée mais, à ne rien interdire, la valeur de l'art se dilue silencieusement dans la société démocratique :

Chaque fois que les livres sont rares, ils résistent bien. À l'extrême, si vous les interdisez ils deviennent infiniment précieux. Interdire les livres, c'est les rendre désirables. Toutes les dictatures ont connu cette expérience. À Globalia, on a fait le contraire : on a multiplié les livres à l'infini. On les a noyés dans leur graisse jusqu'à leur ôter toute valeur, jusqu'à ce qu'ils deviennent insignifiants (G, 275).

233

Ainsi, il est bien clair que depuis le temps de l'Administrateur (*Le Meilleur des mondes*), de Big Brother (1984) les techniques ont bien changé mais le constat est resté le même ; ce qui confirme que « le totalitarisme est à la littérature ce que l'arme nucléaire est à l'homme, son premier moyen d'anéantissement complet, par la destruction ou la servitude »<sup>17</sup>. Sans art, sans littérature, sans passé et sans Histoire, le citoyen n'a plus aucun mobile de révolte, aucune possibilité de reconquérir sa liberté ni de restructurer sa pensée foulée dans les magasins trouve-tout, tout sauf le proprement humain : la conscience.

Mais l'art tente de survivre au-delà des barrages temporels et des frontières idéologiques, arrache quelques-uns à leur torpeur et à leur apathie en les initiant à la dissidence ; il fait de l'homme un phénix qui renaît de ses cendres.

Il y avait autrefois, bien avant le Christ, une espèce d'oiseau stupide appelé le phénix. Tous les cent ans, il dressait un bûcher et s'y immolait. Ce devait être le premier cousin de l'homme. Mais chaque fois qu'il se brûlait, il ressurgissait de ses cendres, renaissait à la vie (F451, 105).

<sup>17</sup> E. Faye, *op. cit.*, p. 25.

Le livre résiste au feu dans *Fahrenheit 451* parce qu'il se transforme en mémoire vivante en attendant que prenne fin l'hiver totalitaire. Les livres et les hommes fusionnent pour sauvegarder et ainsi sauver la mémoire de l'humanité et éviter son anéantissement. Un nouveau monde promet dès lors d'éclorre, dans la perspective du roman.

### 3. L'art et l'Histoire comme avatars de la dissidence

Le contact avec la littérature transforme l'individu et affine sa sensibilité. C'est justement ce que la littérature a de redoutable aux yeux du pouvoir. Elle constitue une menace parce qu'elle est un catalyseur de la dissidence et contribue à une remise en cause de la normalité. John, dans *Le Meilleur des mondes*, en découvrant les livres de William Shakespeare, se réconcilie avec un sens perdu, un monde de valeurs révolues : « Les mots étranges lui roulèrent à travers l'esprit, y grondant comme un tonnerre parlant, comme les tambours des danses d'été, si les tambours avaient pu parler ; comme les hommes chantant la Chanson du blé, belle, belle, à vous faire pleurer » (*MdM*, 153).

234

La lecture contribue à la métamorphose des protagonistes et modifie leur rapport au monde apportant un regain de conscience. C'est un avatar de la lutte contre les sagas du totalitarisme. « Les livres sont faits pour nous rappeler quels ânes, quels imbéciles nous sommes. Ils sont comme la garde prétorienne de César murmurant dans le vacarme des défilés triomphant : "Souviens-toi, César, que tu es mortel" » (*F451*, 43). Montag est chargé de brûler les livres jusqu'à ce qu'un jour il soit tenté par en lire un. Ce que cet acte éveille en lui mérite d'être qualifié de bouleversant, dans la mesure où il voit le monde avec un regard neuf et prend conscience à quel point il avait servi le pouvoir sans jamais se poser de la question sur la raison pour laquelle il brûlait les livres. En découvrant l'univers de la poésie il se surprend à pleurer et voit éclorre en lui une forte sensibilité jamais ressentie auparavant. L'univers semble alors d'un coup s'investir d'un sens nouveau, étrange et extravagant. Montag se détache du paysage inchangé et mécanique dans lequel est plongée toute la communauté de citoyens convertis au culte du médiatique. C'est comme s'il s'agissait de deux mondes distincts qui sont fortement marqués par des frontières étanches. Montag fuit le monde dit civilisé pour rejoindre les dissidents en dehors de la ville. Chaque dissident est appelé à apprendre des romans par cœur pour protéger la littérature et la transmettre aux autres générations.

Le dissident recourt à la littérature pour nourrir sa révolte. La littérature se transforme en étoile polaire dans les temps ténébreux qui assiègent les lendemains de l'humanité. Elle stimule la révolte chez le dissident<sup>18</sup> qui, en homme rebelle, endosse les oripeaux du poète maudit et, en Prométhée, s'aventure dans le royaume tyrannique des titans modernes pour voler le feu qui éclairera le chemin aux humains. Dans *Fahrenheit 451*, le parcours des dissidents montre l'inaptitude des tyrannies à annihiler l'art. Même à 451 degrés Fahrenheit, la littérature ne peut disparaître car les dissidents se transforment en livres vivants. La littérature se pose comme le dernier rempart à l'offensive du totalitarisme contre l'homme et les arts. Ce qui est frappant dans ces romans, c'est le fait de découvrir à quel point la littérature est intimement liée à la question du sens, aux valeurs et à l'éthique désormais absents des programmes de formatage.

La littérature est génératrice de sens, un sens absentéisé à l'âge des technologies de pointe.

En transformant la réalité immédiate, il [l'art] brise l'objectivité réifiée des rapports sociaux établis et ouvre une nouvelle dimension de l'expérience : c'est la renaissance de la subjectivité rebelle. Ainsi a lieu, sur la base de la sublimation de la perception individuelle, dans les sentiments, les jugements, les pensées ; c'est une invalidation des normes, des besoins et des valeurs dominantes<sup>19</sup>.

Si la découverte et la lecture d'œuvres littéraires bouleverse les protagonistes, l'écriture leur confère une dimension de plus, façonne leur chemin initiatique de la dissidence. Winston Smith s'accomplit en tant que dissident quand, à l'abri des yeux électroniques de l'État, il écrit « À bas Big Brother ». Puig, avant de rejoindre les Déchus dans les non-zones de Globalia, a écrit « Aujourd'hui, moi, Puig Pujols, je suis libre » (G, 159). Une prise de conscience qui sera concomitante avec une redécouverte de l'Histoire dans la mesure où l'art reconstitue la réalité d'un temps passé, constamment ignoré, raturé et falsifié et « exprime une vérité d'un autre ordre » (G, 184). Après les lectures qu'il a faites, Puig est plus conscient des techniques de manipulation de l'Histoire pour noyer les citoyens dans l'ignorance et l'abêtissement. « Il sentit qu'un profond changement s'était opéré en lui. En Globalia, l'histoire était réduite à des scènes, à des ambiances » (G, 186).

<sup>18</sup> Selon Patrick Chamoiseau, la dissidence s'oppose à toute pensée qui impose, par la force ou par les institutions et administrations, une vision ordonnancée du monde, entraînant la négation de l'individu dans sa liberté de conscience, dans son existence responsable et dans sa vie même. La dissidence est un appel à la raison critique, au principe de la responsabilité personnelle. <https://blogs.mediapart.fr/616712/blog/240117/resistance-et-dissidence-queles-actions-pour-la-liberte>

<sup>19</sup> H. Marcuse, *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1970, p. 21.

Les documents historiques manquent dès qu'on approche la période de la fondation de Globalia, ce qui donne un ensemble distordu d'évènements. Pour relier ces évènements et les aligner sur le même axe, il a fallu trouver les maillons manquants. Les documents officiels montrent que lors de l'unification, la muraille en verre englobait toute la civilisation et tous les peuples. Les limites spatiales délimitent les lignes de l'Histoire. D'ailleurs n'est-il pas important de relever que la trace écrite de l'Histoire n'existe guère ? Elle est supplantée par les données virtuelles. Cela entre en écho avec une vieille idée développée dans *1984* de Georges Orwell où toute trace de document en papier est détruite. La raison en est que « le passé est un immense réservoir d'idées nuisibles [...] Aussi dans une démocratie universelle et parfaite comme Globalia, était-il indispensable de placer la mémoire à la garde d'un corps spécialisé » (G, 295). Les documents non officiels racontent comment l'Occident s'est replié dans une cloche en verre en niant l'existence du tiers monde. En entrant en possession de ces documents, Puig prend conscience des mensonges à propos de Globalia dans la version officielle de l'Histoire. La découverte de la réalité historique lui permet de passer à l'action.

236

Il n'est certes pas fortuit que les dissidents dans *Un Bonheur insoutenable*<sup>20</sup> se réunissent dans un musée (musée pré-U) pour en faire un lieu de rencontre : « c'est le lieu idéal pour un groupe d'anormaux qui trompent Uni. Exactement notre place » (BI, 108). L'existence d'objets authentiques et anciens leur permet de trouver des repères, ils s'identifient à ces objets hors temps dans la mesure où ils ont du mal à s'acclimater au monde qui les entoure.

Le doute gagnait Ati de plus en plus et finit par contaminer sa vision du monde notamment après la rencontre hasardeuse (?) avec Nas, un archéologue de l'Abistan chargé de mener des recherches dans un site récemment découvert pour qu'il devienne un fameux lieu de pèlerinage selon les désirs du Grand Honorable Dia de la Juste Fraternité. Compagnon de route, il finit par se confesser à Ati en lui révélant que le site était bien mystérieux et présentait les preuves tangibles de l'existence d'une civilisation antérieure bien différente de celle de l'Abistan. Mais la question qui travaillait Nas était de comprendre comment ce site aurait-il échappé au contrôle du Gkaboul « Cela voulait dire que l'Appareil avait failli, pis, qu'il était faillible » (2084, 73) Ce qui risquait de « révolutionner les fondements symboliques même de l'Abistan » (2084, 74) Ati, à travers le regard lucide de Nas, avait fini par comprendre qu'ils étaient tous les deux fustigés par le vent glacial du doute et traversés par les mêmes questions dérangeantes et dangereuses.

<sup>20</sup> I. Levin, *Un Bonheur insoutenable*, Paris, J'ai Lu, 1970.

Atteignant Qodsabad, Ati retrouve son quartier, ses amis et son travail. Il tente de réintégrer son ancien monde des valeurs et des faits, de se réinsérer dans le quotidien. Un retour à la norme s'est opéré avec les obligations de la religion, les activités parareligieuses, le travail et les cérémonies. La peur des redoutables V (les télépathes de l'Appareil) le forçait à réduire ses doutes au silence et à étouffer les pensées divergentes. Néanmoins, il n'éprouve plus de goût à surveiller ses voisins, à talocher les enfants, à cravacher les femmes et à aider les bourreaux lors des exécutions de peines au stade.

La découverte de Nas a semé le doute et le doute a semé un sentiment de malaise qui sera le catalyseur de la dissidence d'Ati. Un « grain de vrai courage » (2084, 50) fait alors grincer les rouages de la machine qui s'actionnait en lui altérant son fonctionnement habituel. Il n'arrive pas à oublier qu'il « s'était rendu coupable de haute mécréance, un crime par la pensée, il avait rêvé de révolte, de liberté et d'une vie nouvelle au-delà des frontières » (2084, 80). Il ressent un malaise et « le mal le gagn[e] » (2084, 81).

L'art et l'histoire sont des vecteurs de révolte, qui ouvrent des brèches dans l'épaisseur des ténèbres et éveillent les consciences en permettant à l'individu de renouer avec les notions du beau et du vrai. Ils constituent un contre-pouvoir des médias et brisent l'ésotérisme du pouvoir qui enjôle avec sa flûte les citoyens et les ramène dans la cité des morts, là où ils se transforment en pseudo-humains, sans mémoire, sans identité et sans alternatives.

## Conclusion

L'art, comme nous l'avons vu, est un aveu d'autonomie, un rêve de libération qui s'empare des héros et les pousse à se surpasser. La sensibilité que confère la littérature dote les consciences d'une redoutable force de frappe. L'une des valeurs que les romans d'anticipation dystopiques mettent en perspective, en dépit de l'échec auquel est souvent vouée l'entreprise de résistance, c'est la possibilité de résister. Alain Damasio considère, à juste titre, que le simple fait de résister est un acte positif, une réussite en soi :

Du point de vue du pouvoir ! Oui, c'est un échec pour la résistance, mais, ça, si tu raisones comme le pouvoir. Si tu raisones comme la Volte, tu comprendrais que ce qui importe c'est l'expérience de révolte elle-même. Est-ce qu'elle a apporté quelque chose aux voltés ? Oui, ils ont battu un ailleurs, c'est une réussite en ce sens<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Entretien de l'auteure de cet article avec Alain Damasio le 31/12/2007, Marseille.

La résistance constitue donc un élément crucial dans l'univers de la fiction d'anticipation dystopique. Elle donne de la consistance au protagoniste et confère, par conséquent, aux œuvres en question une dimension symbolique, celle du rejet volontaire et conscient du modèle de vie qu'un système cherche à imposer. Malgré la falsification et la manipulation de l'art et de l'histoire, le conditionnement intensif et le talon de fer du pouvoir, des consciences vives parviennent à s'affirmer en rejetant ce modèle prêt-à-porter et standard appliqué à tout un chacun ; elles voient dans le contrôle et la sujétion un outrage à la liberté de l'être. La présence de dissidents est donc indispensable pour transformer l'ordre des choses. En dépit de l'échec auquel se heurtent les dissidents, on a tout lieu de croire que sur une échelle collective, planétaire, l'action de la lutte aurait peut-être un meilleur avenir.

Les auteurs partagent l'idée que la lutte est l'épine dorsale de chaque société qui aspire à un état meilleur et à un avenir meilleur. La lutte dans ces romans est à lire comme un facteur essentiel de l'évolution de l'homme vers des sentiers moins ténébreux.

L'auteur qui s'essaie à ce genre de romans est porteur d'une certaine vision du monde, comme nous l'explique Alain Damasio dans l'extrait suivant :

238

Ce qui me préoccupe en tant qu'auteur SF c'est : qu'est-ce que j'amène comme vision du monde ? Est-ce que je communique une envie pour changer le monde ou un fatalisme par rapport à la médiocrité de notre monde ? Ce sont des choix éthiques et politiques à faire. L'auteur, et notamment de SF, est là pour alerter et pour permettre aux gens d'avoir une inflexion sur leur devenir<sup>22</sup>.

La littérature délecte les périls, et tente de lever les œillères. L'anticipation dystopique serait, dans ce sens, à appréhender comme une littérature fondamentalement libertaire où se cristallise un vague espoir de voir l'homme gagner en conscience ce qu'il perd en barbarie. Ils nous ramènent au bord de notre condition d'hommes et cherchent à créer en nous, à travers l'image de la résistance, une stratégie de la lutte.

## Bibliographie

- Arendt, Hannah, *Le Système totalitaire*, Paris, Seuil, 1970  
 Balandier, Georges, *Le Détour. Pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985  
 Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, Paris, Gallimard, 2000  
 Damasio, Alain, entretien, Marseille, 31.12.2007

<sup>22</sup> *Ibid.*

Faye, Eric, *Dans les laboratoires du pire*, France, José Corti, 2001

Gyger, Patrick J., « Pavé de bonnes intentions : détournement d'utopies et pensées politiques dans la science-fiction », in *De Beaux lendemains* dir. Gianni Haver, Patrick Gyger, Lausanne, Antipodes, 2002

Horkheimer, Max, Adorno, Théodore, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974

Huxley, Aldous, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Press-Pocket, 1977

Levin, Ira, *Un Bonheur insoutenable*, Paris, J'ai Lu, 1970

Marcuse, Herbert, *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1970

Orwell, Georges, *1984*, Paris, Gallimard, 2002

Rufin, Jean-Christophe, *Globalia*, Paris, Gallimard, 2004

Sansal, Boualem, *2084, La fin du monde*, Paris, Gallimard, 2015

Trousseau, Raymond, *Sciences, techniques et utopies, du paradis à l'enfer*, Paris, L'Harmattan, 2003

## Notice bio-bibliographique

Kawthar Ayed est docteure en littérature comparée, spécialiste en littérature d'anticipation dystopique et de science-fiction, maître-assistante à l'Université de Tunis et membre actif du laboratoire IMIAC. Elle a publié de nombreux articles en Tunisie, France, Espagne, Syrie, Canada. Mène actuellement des recherches sur la dimension subversive de la littérature d'anticipation utopique.





*Jean Bebdika*

Université de Ngaoundéré-Cameroun  
1203beb10k@gmail.com

## Vivre la fin du monde, survivre à l'apocalypse : trois romans apocalyptiques, de la fiction à la réalité

### Living the End of the World, Surviving the Apocalypse: Three Apocalyptic Novels, From Fiction to Reality

**Abstract:** In *L'Apocalypse de 2030*, *Chroniques de la fin du monde* and *La Fin des temps*, three novels by French, American and Japanese authors respectively, the novelists try to hold up a mirror to the readers of our world that has become a field of ruin, not without warning that the crisis of the present time is nothing compared to what awaits us in the decade of 2030. The question of survival remains the major leitmotiv of this corpus and in particular, what will be tomorrow made of? By analyzing these works under the psychocritic method, the critic goes to the evidence that beyond their essentially anxiogenic and presentist vein, the apocalyptic fictions propose a rather anxiolytic frame, directed towards the prospective and the conduct to be held in this "crisis of the time". Far from being "the riders of the apocalypse", the authors of apocalyptic literature, set themselves up as prophets of the days of doubt.

**Keywords:** Science fiction, 2030s, Anthropocene, time crisis, survival

241

## Introduction

Dans un monde en proie aux injures du temps, le regard des auteurs de science-fiction post-apocalyptique intéresse à plus d'un titre le public de la littérature. La littérature apocalyptique, ainsi que le remarque Geneviève Baril, « résonne à toutes les époques, traînant à sa suite une tradition de peur, de folles prophéties, de fébriles attentes et créant, comme le remarque Derrida, une vague de discours eschatologiques en philosophie, en littérature

etc... »<sup>1</sup>. Les multiples catastrophes qui menacent aujourd'hui l'humanité toute entière restent le leitmotiv majeur de la trame apocalyptique.

Et c'est surtout les réactions des personnages face aux catastrophes, synonymes de la bataille des hommes contre la force des choses, qui conduit certains critiques à coller à la littérature apocalyptique une étiquette de pessimisme, « forme de désenchantement à l'égard des progrès technologiques »<sup>2</sup> pour reprendre Christian Chelebourg. Dans la même veine s'inscrit François Hartog qui, s'arc-boutant sur le concept « présentisme », voit dans le corpus des catastrophes apocalyptiques actuelles l'incapacité humaine à pouvoir déjouer les forces de la nature. Parce que le présent, tiraillé entre le passé et le futur, se fait de plus en plus élastique, nous ne pouvons que nous cloîtrer dans cet « horizon d'attente » et, par le fait même, envisager l'avenir avec appréhension. Mais d'autres théoriciens à l'instar de Jean-Paul Engélibert perçoivent dans l'intention des écrivains apocalyptiques une volonté de consoler le lecteur d'une paisible vie établie sur les décombres du passé. « Dans ces fictions [d'apocalypse], souligne le critique, le danger est certes omniprésent. Mais tout est à reconstruire, ce qui offre des perspectives. En ce sens, ces œuvres rejouent le rôle que les utopies tenaient pour les hommes des Lumières. Sur les décombres du passé, on imagine la possibilité d'un monde meilleur »<sup>3</sup>. Pour le critique, cette génération survivante s'inscrit dans l'anthropocène<sup>4</sup>, concept qui fait florès dans son essai intitulé *Fabuler la fin du monde*, dans lequel il confère à certaines œuvres de science-fiction la tendance d'*apocalypse critique*.

Mais à côté du corpus étudié par Jean-Paul Engélibert, existent des piles d'œuvres de fiction apocalyptique qui donnent encore davantage des détails sur les malheurs à venir. Ces œuvres, restées pour ainsi dire un continent à explorer, font l'objet de peu d'analyse dans les ouvrages critiques. Elles donnent à imaginer le monde post-apocalyptique, s'inscrivant ainsi dans la vision prospectiviste. Dans cette mouvance futurologique, l'année 2030 s'annonce fatidique et déterminante dans l'histoire de l'hu-

<sup>1</sup> G. Baril, « Compte rendu sur la littérature apocalyptique », *Le Rétif*, n° 2, février 1999. URL : [www.sr.uqam.ca/nobel/imagifin/retif2.html](http://www.sr.uqam.ca/nobel/imagifin/retif2.html). Consulté le 7 juin 2012.

<sup>2</sup> C. Chelebourg, lors de la table ronde « Après la Terre ? Préserver notre planète ou en terra-former une autre ? », in *Colloque « De la science-fiction à la réalité »*, Centre d'analyse stratégique, 19 décembre 2012, p. 25. URL : [www.strategie.gouv.fr](http://www.strategie.gouv.fr), consulté le 01.12.2020.

<sup>3</sup> Cité par H. Igor, « Comment la science-fiction pense-t-elle demain ? », *L'Express*, rubrique Culture, consulté le 30.10.2020.

<sup>4</sup> Le terme désigne l'époque géologique fortement marquée par l'influence des hommes sur la biosphère et le climat. Avec ce concept, l'homme moderne modifie en profondeur, depuis deux cents ans, les différents paramètres géophysiques de la planète. La Nature se trouve ainsi être en furie contre les effets pervers des technologies, d'où les catastrophes naturelles, les pandémies, les tensions internationales et sociales.

manité. Il s'agit entre autres de *L'Apocalypse de 2030*, de Christian Miquel, roman-document français qui apporte des détails éclairants sur les tendances mondiales entre 1941 et 2030. Dans ce livre notamment, le lecteur apprend que « Tout est prêt pour l'affrontement final »<sup>5</sup>. Dans *Chroniques de la fin du monde*, écrites par l'américaine Susan Beth Pfeffer, « ce qui s'est passé hier n'est rien en comparaison de ce qui nous attend »<sup>6</sup>, prévient un personnage. *La Fin des temps* du célèbre auteur japonais Haruki Murakami brode également sur la futurologie, avec en prime la fabulation de l'au-delà, comme pour préparer les esprits à réaliser la vie d'après.

Au total, trois romans systématiquement choisis, lesquels sont représentatifs de l'Europe, de l'Amérique, de l'Asie. Ce corpus ainsi composé essaie d'harmoniser les visions des écrivains-prophètes qui, à travers le filtre de leur enthousiasme critique, s'érigent en lanceurs d'alerte. Dans cet imaginaire de la fin, c'est évidemment la question de survie qui préoccupe les victimes de l'apocalypse, et cette puissance d'imagination vise une double mission cathartique : avertir et orienter. On peut alors se demander comment et dans quel état d'esprit les auteurs de science-fiction imaginent-ils le monde de demain ? Autrement dit, à partir du moment où la nature reprend droit de cité sur la planète Terre, à quoi faut-il s'attendre désormais ?

Telles sont les questions fondamentales sur lesquelles semblent se pencher les auteurs de ces romans essentiellement eschatologiques. Une lecture psychocritique, suivant lucidement la psychologie des personnages, nous permet d'aborder dans un premier temps le regard critique des auteurs sur les catastrophes, puis leurs visions prospectivistes pour la survie de l'humanité.

## 1. De la force des choses à la folie de l'homme : la vision du pire

Selon Charles Mauron, « La personnalité inconsciente [de l'auteur] exprime ses subdivisions, ses conflits, ses projets en personnages, en situations et actions dramatiques »<sup>7</sup>. Il n'est donc pas rare pour le lecteur de « découvrir le personnage qui représente le Moi »<sup>8</sup>. Or dans les romans

<sup>5</sup> C. Miquel, *L'Apocalypse de 2030*, Paris, L'Harmattan, p. 204-205.

<sup>6</sup> S. B. Pfeffer, *Chroniques de la fin du monde*, Paris, Pocket Jeunesse, 2011, p. 29.

<sup>7</sup> C. Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Seuil, 1963, p. 220.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 35.

de science-fiction, il ne s'agit pas de confiner sa plume à ne dresser qu'un catalogue de catastrophes, mais bien de mettre en scène les personnages et de voir leurs réactions vis-à-vis de ce que François Hartog appelle la « crise du temps »<sup>9</sup>. Ces dystopies révèlent, en somme, le mode de survie des victimes de l'apocalypse. Voilà pourquoi notre démarche consiste à focaliser notre analyse sur les personnages, entendu que ceux-ci sont porteurs non seulement de l'idéologie de l'auteur, mais surtout de son « Moi » et de son « mythe personnel », termes chers à Charles Mauron.

### 1.1. « Ce qui s'est passé hier » : le passé composé de notre futur

« Ce qui s'est passé hier », faut-il le préciser, ce sont « les inondations dans le métro. La dévastation qui frappait le monde entier. Combien de morts depuis deux jours ? Des milliers ? Des millions ? »<sup>10</sup> Dans les *Chroniques*, en effet, un astéroïde heurte la lune, provoquant des cataclysmes déroutants, et des malheurs en séries mettent les populations des États-Unis en émoi, entraînant des pertes en vies humaines importantes : « Nulle trace de survivants dans les îles face aux côtes de Caroline du Nord. Le cap Cod avait été sévèrement touché. Il dut subir quinze minutes de catastrophes dans tout le pays avant que le présentateur se concentre enfin sur New York. [...] des pertes humaines abominables »<sup>11</sup>.

Les habitants de la terre sont surpris par le déchainement des catastrophes qui se produisent comme par la force des choses. Cet état de choses résulte, d'après l'imaginaire eschatologique des auteurs de science-fiction, de la folie de l'homme à vouloir modifier ou à améliorer les lois de la nature, notamment à travers l'activité industrielle dont les effets pervers sur l'environnement ne sont plus à démontrer. La manière dont l'homme fait usage des ressources naturelles produit en effet des dégâts irréparables. Par exemple, une quantité importante de gaz à effet de serre dans l'atmosphère modifie l'équilibre radioactif de la terre, avec comme conséquence fâcheuse, le réchauffement climatique qui est devenu aujourd'hui la grande équation planétaire. Comme le remarque d'ailleurs Robert Jungk, « L' h o m m e, sous l'emprise des effets de sa propre force créatrice, commence à modifier sa position vis-à-vis du destin »<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Cf. F. Hartog, *Régimes d'historicité ? Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, « Points-histoire », 2012.

<sup>10</sup> S. B. Pfeffer, *op. cit.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>12</sup> R. Jungk, « L'imagination et la prospective », *Revue internationale des sciences sociales. La Futurologie*, vol. XXI, no 4, 1969, p. 599. « L'imagination et la prospective », vol. XXI, n° 4, 1969, p. 599.

## 1.2. Entre foi et effroi : le retour des fils prodigues

À partir du moment où les forces de la nature condamnent l'homme à réaliser enfin ses propres turpitudes et ses limites scientifiques, ce dernier n'a pour seule alternative que de se tourner vers Dieu. Le lecteur peut alors voir les survivants qui, ne sachant plus à quel saint se vouer, confient leurs angoisses au « Seigneur », considéré comme leur Deus ex machina capable de leur apporter un dénouement apaisant. « Depuis que le personnel laïque était parti et que le corps enseignant ne comptait en tout et pour tout que trois vieux prêtres, l'éducation au lycée Vincent-de-Paul était concentrée au tour de la théologie, du Latin et de l'histoire de l'église »<sup>13</sup>. Chez Christian Miquel, la dévotion à Dieu signale le retour des fils prodigues longtemps distraits par les attirails du monde, l'image d'une génération qui est restée bernée par les merveilles scientifiques : « Croyez-moi, il est temps de se reprendre avant qu'il ne soit trop tard, avant que nos errements et nos erreurs ne précipitent l'Apocalypse et le jugement dernier ! Car ils sont déjà là, ils rodent autour de nous, les quatre cavaliers de l'apocalypse annonciateurs des catastrophes à venir ! »<sup>14</sup>.

Le lecteur chrétien reconnaîtra sans doute dans cet extrait une nette référence au récit biblique, précisément dans le livre de *L'Apocalypse* en son sixième chapitre, où le prophète Jean révèle une série de calamités qui se succèdent dans le monde. De ce fait, Christian Miquel se consacre exégète et herméneute des textes sacrés en puisant adéquatement dans l'eschatologie biblique des ingrédients discursifs afin de fertiliser son imaginaire de la fin, et peut-être, pour mettre les communautés croyantes en garde contre les faux prophètes tapis dans les mouvements politiques. Dans la foulée, les comportements et les propos des victimes des catastrophes frisent le défaitisme, comme en témoignent les commentaires alarmistes des scientifiques interviewés par les journalistes dans les *Chroniques* :

Alex retourna à la télévision et passa sur la chaîne internationale. Le présentateur demandait à un scientifique à l'air distingué combien de temps il faudrait pour que tout rentre dans l'ordre. La situation pourrait ne jamais revenir à la normale, estimait le scientifique. Je ne veux pas être alarmiste, mais que je sache, aucune intervention humaine ne peut ramener la Lune sur son orbite. – Il doit y avoir une solution ? Insista le journaliste. Et la NASA doit certainement œuvrer jour et nuit pour la trouver. – Quand bien même ses recherches aboutiraient, cela prendrait des mois, voire des années, avant qu'on puisse mettre en pratique les résultats, répondit le scientifique. Ce qui s'est passé hier n'est rien en comparaison de ce qui nous attend<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> S. B. Pfeffer, *op. cit.* p. 168.

<sup>14</sup> C. Miquel, *L'Apocalypse de 2030*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 174-175.

<sup>15</sup> S. B. Pfeffer, *op. cit.*, p. 29.

On voit bien dans l'intervention du scientifique que force revient à la nature, de dicter immanquablement sa loi et de reprendre ses droits. L'homme, pour transcender la force des choses, ne croit donc plus à la toute-puissance de la science. En désespoir de cause, ses efforts de survie l'obligent à retrouver la foi devant le danger. En parcourant dans les romans ces catastrophes qui s'acharnent sur les populations des grandes métropoles urbaines, l'impression qui saisit tout de suite le lecteur est que le monde est comme plongé dans un maelstrom des tribulations. Le lecteur se rend bien vite à l'évidence que la terre n'est plus le berceau de l'humanité : excédée par la démesure des déchets industriels et, fragilisée par les secousses des forces cosmiques, notre terre se tare et l'homme en devient esclave. Visiblement, les merveilles scientifiques font à la planète plus de mal que de bien. Comme suite logique, la prose apocalyptique met les victimes des catastrophes face à leurs propres turpitudes, et montre à travers les peines urbaines combien l'homme n'est plus « maître et possesseur de la nature », comme l'avait asserté Descartes.

246

Les différents tableaux de ces crises humanitaires signalent les signes de la fin du monde, en ce sens que les catastrophes naturelles font déclencher des catastrophes sociales et psychologiques chez les personnages, victimes d'une part des caprices du temps, mais davantage encore victimes de ce que l'homme se montre incapable de réparer les dégâts qu'il aurait lui-même produits en jouant à l'apprenti sorcier. C'est donc un regard à la fois pessimiste et critique que les auteurs apocalyptiques portent sur les catastrophes actuelles, une « puissance critique d'apocalypse »<sup>16</sup> pour reprendre Jean-Paul Engélibert. Les fictions apocalyptiques proposent ainsi un miroir spectaculaire de notre monde en décrépitude et, fort pertinemment, un éclairage de notre futur.

## 2. La vie après la vie ou la fabulation du futur

« New York a été placée en quarantaine à cause de la grippe. Personne n'a le droit d'entrer dans la ville ni d'en sortir »<sup>17</sup>. En parcourant ces passages des *Chroniques de la fin du monde*, le lecteur lambda se croirait devant un roman écrit après la propagation à l'échelle mondiale du Covid-19, maladie à laquelle le récit fait référence à travers le néologisme « Grippi-

<sup>16</sup> Cf. J. Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 145 et 290.

cide »<sup>18</sup>. Pourtant, cette science-fiction post-apocalyptique est connue depuis 2011, date de sa publication, comme si son auteure, Susan Beth Pfeffer, avait lu dans la boule de cristal avant d'alerter ainsi ses contemporains. En cela, les romans de science-fiction anticipent, sous le mode prémonitoire, les problèmes de notre monde qui devient de plus en plus invivable. Ces prophéties annoncées dans les romans, et qui se trouvent aujourd'hui accomplies dans le monde réel, constituent un signal fort pour les lecteurs ainsi invités à prendre au sérieux les autres calamités présagées dans les récits apocalyptiques.

## 2.1 Conflit Occident-Orient : les armes crépitent

En imaginant dans leurs dystopies l'impact dont peuvent avoir sur l'homme les tendances de la révolution numérique, inscrivant ainsi la société humaine dans la mouvance de « l'anthropocène », les écrivains visionnaires illustrent parfaitement l'analyse de Pierre Piganiol sur les enjeux de la littérature futurologique, dans laquelle il arrive aux auteurs « de mettre en garde cette humanité contre les risques que peuvent lui faire courir de nouvelles technologies ; ils tentent alors de formuler les règles ou les mesures à prendre pour éviter ces dangers »<sup>19</sup>.

Dans cette perspective prospectiviste, *L'Apocalypse de 2030* se démarque des romans apocalyptiques de par sa vision futuriste axée sur l'affrontement nucléaire entre les grandes puissances mondiales. La « grande catastrophe », se produira, comme indiquée dans le récit, le lundi 27 juillet 2030... « À huit heures du matin, le ciel s'embrase. La bataille entre Orient et Occident évoque un monstrueux holocauste. L'Armageddon final, si longtemps craint, est bel et bien déclenché. Chaque camp est persuadé de représenter le camp du Bien »<sup>20</sup>. Ces récits catastrophistes, caractéristiques du genre apocalyptique, fraient ainsi, horriblement, avec les frayeurs de fin du monde :

En quelques heures, plusieurs champignons monstrueux explosent à la surface de la terre en un feu d'artifice grotesque et en une danse macabre [...] En dessous, la terre tremble, gémit et se fissure. L'apocalypse se déchaîne. Lorsque des missiles classiques tombent sur une cité, cette dernière fond littéralement sous l'effet d'un souffle de chaleur qui broie les orgueilleux gratte-ciels et les réduit en cendres. Paris, Venise, Berlin, New York ou Hong-Kong s'écroulent en un tas de poussières et de métaux fondus. Un grand nombre d'autres missiles qualifiés de « propres » et de chirurgicaux se contente

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 15-29.

<sup>19</sup> P. Piganiol, « Introduction : Futurologie et prospective », *Revue internationale...*, p. 551-562.

<sup>20</sup> C. Miquel, *op. cit.*, p. 204.



de tuer une partie ciblée de population, laissant intactes les constructions et les infrastructures dont l'ennemi espère pouvoir se servir par la suite ; des villes comme Miami, Moscou, Shanghai, Singapour, Mexico, devront à ces bombes sophistiquées de rester debout et de ne pas voir la totalité de leur population anéantie<sup>21</sup>.

Par ce choc frontal et frondeur entre la Chine et les États-Unis d'Amérique (USA), c'est désormais toutes les populations du monde qui subiront les effets dramatiques du feu nucléaire. Les deux puissances enragées dans une lutte de leadership économique mondial, font assauts d'arguments nucléaires, trainant derrière eux des alliés qui du côté de l'Occident, qui du côté de l'Orient, une guerre d'Armageddon en somme. Au-delà de la fiction, il faut souligner que cette « grande catastrophe », précise l'auteur, « marque simplement la fin définitive de l'Occident, déjà condamnée depuis le jour où la Chine est devenue son principal soutien financier »<sup>22</sup>.

## 2.2. Vers « La cité alternative » : une certitude incertaine

248

« La cité alternative » est un projet élaboré par la communauté survivante ayant échappé belle au chaos, perceptible dans *L'Apocalypse de 2030*. Il s'agit des rescapés de la « grande catastrophe » réunis pour envisager l'avenir avec plus de sérénité. Quoique le ciel de l'avenir s'annonce nuageux, les hommes sont en mesure de survivre à l'apocalypse grâce à l'arme miraculeuse appelée « actions collectives ». Comme affirme un proverbe africain, « une seule main ne peut lier un fagot de bois », suggérant ainsi l'idée de solidarité mondiale et des efforts fédérés pour la prévention des catastrophes. Comme suite logique, il incombe aux États du monde entier, et notamment à la politique internationale ainsi indexés, de faire fronts, urgemment, pour contreminer la guerre d'Armageddon qui couve. Si aucune initiative collective n'est entreprise pour juguler ces crises humanitaires, notre planète bleue se transformera à jamais en vallée des larmes, une terre de sang et, peut-être, comme s'inquiète déjà Emmanuel Mayo, poète-prophète d'origine camerounaise, « Une belliqueuse soldatesque / Descendra, traversant notre soleil / Et pilotant un COVID / gigantesque / Pour nous ravir, triste humanité enragée / Une Terre que nous n'aurons pas protégée »<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> E. Mayo, « Sans doute, un jour », in *19 covideries contre les confineries*, Maroua, Éditions Ka'arang, 2021, p. 49-50. L'intégralité de ce poème se trouve également publiée dans *Que ma flûte impose son chant*, Yaoundé, Ifrikiya, 2021, p. 101.

Mais Christian Miquel présente les adeptes de « La cité alternative » sous les traits des songe-creux qui nourrissent des ambitions chimériques. Les survivants joueraient ainsi leur baroud d'honneur puisque partout dans le monde, il n'existe plus de lieu plus sûr, encore moins d'asile. Le globe terrestre s'est soudain mué en un cercle vicieux dont vont se sortir difficilement les survivants. Les différents tableaux des temps présents, tels qu'ils sont dressés par les auteurs des apocalypses, nous situent en effet dans la grisaille de la fin du monde, entre le déjà et le pas encore. Le « déjà » présente les cuisantes manifestations apocalyptiques actuelles, tandis que le « pas encore » nourrit l'espoir d'une instauration des mondes meilleurs à venir, destinés à s'établir sur les décombres du présent, soit par les faits ingénieux de l'homme, soit par le prodige d'un certain deus ex machina. Dans tous les cas, il s'agit d'une vision futuriste empreinte tant de foi que d'effroi, sorte de « certitudes incertaines »<sup>24</sup> pour emprunter à Florence Gaub.

Le lecteur peut alors voir dans les textes les mouvements des personnages manifestant la volonté de survivre, de revivre et de repartir sur des nouvelles bases. Car comme soupire Patrice Kayo, célèbre poète camerounais, « Le temps déroule aveugle son infini ruban que voile de son brouillard l'horizon du destin. / [...] / Même s'ils ne contiennent que vermine, laisse-[nous], Seigneur, fouiner dans les miasmes de ce monde »<sup>25</sup>. Les scribes de l'avenir imaginent alors la possibilité d'un monde meilleur grâce aux efforts collectifs et aux actions de solidarité fédérées des parts et d'autres dans les quatre vents de la terre. C'est ainsi qu'ils affabulent l'initiative de conquérir d'autres planètes, à savoir Mars et la Lune, supposées servir d'asile pour les Terriens en cas de crise grave. Mais les utopistes prennent cette éventualité avec des pincettes, insinuant que ce projet de la terra-formation n'est rien moins qu'un saut dans l'inconnu, sorte de tentative de fuite en avant. « Le plan d'origine était de déplacer New York dans le Nevada. Les riches et les grands [...] Le président, le maire, les cinq cents plus grosses fortunes : tous ces gros bonnets ont débattu du lieu où nous devons rendre, et quand et comment ? »<sup>26</sup>.

Il convient par ailleurs de noter qu'à travers moult passages du roman *La Fin des temps*, le lecteur est entraîné dans les couloirs de la mort, comme si Haruki Murakami voulait préparer les esprits à réaliser les mystères de l'au-delà au cas où la grande faucheuse venait finalement à les emporter.

<sup>24</sup> Cf. F. Gaub, *Tendances mondiales à l'horizon 2030. Défis et choix pour l'Europe* [en ligne], p. 6. URL : [https://www.iss.europa.eu/sites/default/files/EUISSFiles/ESPAS\\_Report2019\\_FR.pdf](https://www.iss.europa.eu/sites/default/files/EUISSFiles/ESPAS_Report2019_FR.pdf), consulté le 20.07.2021.

<sup>25</sup> P. Kayo, « Prière pour vivre », in *Vêpres des jours de doute*, Yaoundé, Clé, 2013, p. 9.

<sup>26</sup> S. B. Pfeffer, *op. cit.*, p. 252-253.

C'est ainsi que dans cette fiction du genre mystique, un « vieillard » explique à un survivant qui est prêt de mourir, les dimensions paradisiaques de l'autre monde, fabulé dans le roman sous la métaphore de la « Ville de la fin du monde ». « C'est un monde paisible, comme je vous l'ai dit tout à l'heure. C'est votre propre monde, vous l'avez construit vous-même. Vous pourrez y devenir vous-même. Il y a tout, et en même temps, il n'y a rien »<sup>27</sup>. En fabulant cette autre vie, ou mieux cette « re-vie », Haruki Murakami habitue le monde des vivants à une « simulation mentale du futur »<sup>28</sup>.

Dans les *Chroniques*, cette force mentale qui consiste à tutoyer la mort et à survivre à l'apocalypse s'énonce dans l'art de la circonspection. C'est dire que pendant le temps qu'il leur reste de passer sur terre, les survivants de l'apocalypse doivent tâcher de rester vigilants sur les moindres détails des phénomènes naturels et des réalités aussi variés que des coulées de boue, glissements de terrain, inondations, fortes canicules et surchauffes planétaires, dérèglements climatiques etc. Cet appel à la veille de tous les instants suggère la conscience apocalyptique, qui veut que tout survivant de l'heure considère chaque instant de la vie comme le dernier, car la mort ne donne pas de rendez-vous. Aussi Susan Beth Pfeffer recommande-t-elle de « faire la liste » :

Alex établissait toujours une liste de ses points forts et de ses points faibles. – Il traça trois colonnes et les nomma : CE QUE JE SAIS, CE QUE JE PENSE, CE QUE JE NE SAIS PAS. Il regarda la liste. Sous CE QUE JE NE SAIS PAS, il nota : Le jour qu'il faudra pour que tout rentre à la normale. [...] Alex se sentit rassuré. Tant qu'on ferait de liste, le monde ne sombrerait pas dans le chaos<sup>29</sup>.

C'est une façon de tromper la mort que de rester constamment sur le qui-vive. Face aux conséquences désastreuses des erreurs accumulées par les humains, ce qui oblige la nature à leur retourner désormais l'ascenseur, veiller et se surveiller à tout moment constituent la meilleure astuce de survie à l'ère des grandes tribulations. De ce fait, nul lecteur ne se verra surpris par les étourdissements apocalyptiques actuels, s'il s'évertue à lire un tant soit peu les récits apocalyptiques proprement édifiants et gratifiants. Les auteurs de littérature apocalyptique, loin d'être « les cavaliers de l'apocalypse », s'érigent alors en prophètes des jours de doutes, indiquant en bons mages la direction à suivre pour éviter que le monde sombre à l'avenir dans la seconde mort. Vus sous cet angle, les romans de science-fiction sur le destin de l'homme se donnent à lire comme une « apocalypse d'espérance »<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> H. Murakami, *La Fin des temps*, Paris, Seuil, 1992, p. 383.

<sup>28</sup> M. Radman, lors de la table ronde « Après l'humain : de l'homme réparé à l'homme augmenté ? », in *Colloque « De la science-fiction à la réalité »...*, p. 16.

<sup>29</sup> S. B. Pfeffer, *op. cit.*, p. 30 et 34.

<sup>30</sup> J. Bebdika, « De la Bible à la fiction : l'eschatologie biblique dans les romans apocalyptiques contemporains », *Revue Legs et Littérature*, 2020, n° 16, p. 207-226.

## Conclusion

Dans *L'Apocalypse de 2030*, *Chroniques de la fin du monde* et *La Fin des temps*, trois romans d'auteurs respectivement français, américain et japonais, les romanciers essaient de tendre aux lecteurs le miroir de notre monde devenu un champ de ruine, non sans prévenir que la crise des temps présents n'est rien en comparaison de ce qui nous attend dans la décennie 2030. Dans ce décor granguignolesque, la question de survie reste donc le leitmotiv majeur de ce corpus apocalyptique. En analysant ces œuvres sous le scalpel de la psychocritique, le critique se rend à l'évidence que les auteurs portent un regard critique, doublé à la fois de compassion et d'indignation, sur la situation catastrophique du monde. Mais au-delà de leur veine essentiellement anxiogène et présentiste, les fictions apocalyptiques proposent une trame plutôt anxiolytique, orientée vers la prospective et la conduite à tenir dans cette « crise du temps ».

S'il existe aujourd'hui dans le monde des mesures-barrières pour riposter contre le coronavirus, agent pathogène de la crise sanitaire et planétaire, dans les romans post-apocalyptiques, le lecteur se rend à l'évidence qu'il n'existe pas de vaccin contre les catastrophes naturelles. À travers les intrigues et les réactions défaitistes des personnages, le message des auteurs semble vouloir dire qu'il ne sert à rien pour les Terriens de lutter. Les survivants de l'apocalypse doivent tout simplement s'habituer à l'époque des terreurs et consacrer leur temps à vivre chaque heure comme étant la dernière ici-bas. Et cette philosophie de vie peut bien s'appeler *la survie apocalyptique*.

251

## Bibliographie

- Baril, Geneviève, « Compte rendu sur la littérature apocalyptique », *Le Rétif*, n° 2, février 1999. URL : [www.sr.uqam.ca/nobel/imagifin/retif2.html](http://www.sr.uqam.ca/nobel/imagifin/retif2.html), consulté le 7 juin 2012
- Bebdika, Jean, « De la Bible à la fiction : l'eschatologie biblique dans les romans apocalyptiques contemporains », *Revue Legs et Littérature*, 2020, n° 16, p. 207-226
- Chelebourg, Christian, table ronde « Après la Terre ? Préserver notre planète ou en terra-former une autre ? », in *Colloque « De la science-fiction à la réalité »*, Centre d'analyse stratégique, 19 décembre 2012, URL : [www.strategie.gouv.fr](http://www.strategie.gouv.fr), consulté le 01.12.2020
- Engélibert, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019
- Gaub, Florence, *Tendances mondiales à l'horizon 2030. Défis et choix pour l'Europe* [en ligne], URL : [https://www.iss.europa.eu/sites/default/files/EUISSFiles/ESPAS\\_Report2019\\_FR.pdf](https://www.iss.europa.eu/sites/default/files/EUISSFiles/ESPAS_Report2019_FR.pdf), consulté le 20.07.2021

- Hartog, François, *Régimes d'historicité ? Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2012
- Igor, Hansen-Love, « Comment la science-fiction pense-t-elle demain ? », in *L'Express*, rubrique Culture, mis à jour le 30.11.2019, URL : [https://www.lexpress.fr/styles/las-science-fiction-pense-t-elle-demain\\_2108621.html](https://www.lexpress.fr/styles/las-science-fiction-pense-t-elle-demain_2108621.html), consulté le 30.10.2020
- Jungk, Robert, « L'imagination et la prospective », *Revue internationale des sciences sociales. La Futurologie*, vol. XXI, no 4, 1969, p. 599-604
- Kayo, Patrice, « Prière pour vivre », in *Vêpres des jours de doute*, Yaoundé, Clé, 2013
- Mauron, Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Seuil, 1963
- Mayo, Emmanuel, « Sans doute, un jour », in *Que ma flûte impose son chant*, Yaoundé, Ifrikiya, 2020
- Miquel, Christian, *L'Apocalypse de 2030*, Paris, L'Harmattan, 2009
- Murakami, Haruki, *La Fin des temps*, Paris, Seuil, 1992
- Pfeffer, Susan Beth, *Chroniques de la fin du monde*, Paris, Pocket Jeunesse, 2011, t. II
- Piganiol, Pierre, « Introduction : Futurologie et prospective », *Revue internationale des sciences sociales. La Futurologie*, vol. XXI, no 4, 1969, p. 551-562
- Radman, Miroslav, table ronde « Après l'humain : de l'homme réparé à l'homme augmenté ? », in *Colloque « De la science-fiction à la réalité »*, Centre d'analyse stratégique, 19 décembre 2012, URL : [www.strategie.gouv.fr](http://www.strategie.gouv.fr), consulté le 12.05.2020

## Notice bio-bibliographique


252

Jean Bebdika est journaliste politique et docteur ès lettres, spécialiste de poésie camerounaise contemporaine. Jeune chercheur camerounais de 30 ans, il a étudié la littérature comparée à l'Université de Ngaoundéré du Cameroun, et s'intéresse à l'imaginaire eschatologique dans les littératures de science-fiction post-apocalyptique.

**En quête d'identité**  
**Alla ricerca dell'identità**  
**En busca de identidad**



**Jędrzej Pawlicki**

Université Adam Mickiewicz à Poznań  
 <https://orcid.org/0000-0003-1284-1846>  
pawlicki@amu.edu.pl

## L'art de vivre ensemble. Le quotidien des chrétiens et musulmans au temps de la guerre civile algérienne dans les écrits de Christian de Chergé

### The Art of Living Together. The Daily Life of Christians and Muslims at the Time of the Algerian Civil War in the Writings of Christian de Chergé

255

**Abstract:** Collected in the volume *L'Invincible espérance*, Christian de Chergé's writings address the theme of mercy in the Christian Bible and in the Koran. De Chergé described also the practices of Christian life in a Muslim country. Hence my reflection followed in two stages: first, I propose to see the theological concepts of the author, anchored in the study of biblical and Koranic texts, in the spirit of religious pluralism, and then, to analyze the modes of living together of Christians among Muslims at the time of rupture. In this second part, I am inspired by the rule of Saint Benedict and the work of Michel de Certeau who perceives daily practices as an act of resistance.

**Keywords:** Islam, Christianity, Koran, Bible, Algeria, Algerian civil war, practice of everyday life, Christian de Chergé

L'écrivain est souvent moine. Que l'on pense au Montaigne retiré de la vie active dans sa tour ou au Huysmans partageant la vie des bénédictins, le cabinet de travail est proche de la cellule monastique. Mais l'inverse est aussi possible : le moine est parfois écrivain. C'est le cas des trappistes voués à l'écriture : Thomas Merton, Michał Ziolo ou Christian de Chergé. Ce dernier a vécu dans le monastère à Tibhirine, dans l'Atlas algérien, au temps de la guerre civile dans les années 1990. D'ailleurs, sa vie a été liée à l'Algérie dès son plus jeune âge. En 1942, le père de Christian de Chergé, officier



d'artillerie, a été affecté à l'armée de l'Afrique du Nord sous le commandement du général Alphonse Juin qu'il a suivi dans la campagne en Italie tandis que Monique de Chergé est restée avec les enfants en Algérie. Le premier séjour algérien a permis au tout jeune Christian de découvrir la religion musulmane : il en a gardé le souvenir des fidèles rassemblés à la prière<sup>1</sup>. La famille de Chergé a occupé un appartement à Maison-Carrée, à l'époque un village de garnison aux portes d'Alger, aujourd'hui El Harrach<sup>2</sup>. Ils sont revenus à la métropole après la capitulation allemande en mai 1945.

En 1959, Christian de Chergé s'est rendu en Afrique du Nord pour la deuxième fois pour accomplir son service militaire. Il a donc fait partie de la génération de la guerre d'Algérie<sup>3</sup>. Futur prêtre, il a dû quitter le séminaire des Carmes à Paris pour passer dix-huit mois sous le ciel limpide d'Algérie – dans la région de Tiaret où il a rejoint les Sections Administratives Spécialisées (SAS)<sup>4</sup>. Malgré la violence inhérente à la guerre décoloniale et contre la logique du conflit, le séminariste soldat s'est rapproché d'un garde champêtre algérien qui travaillait sous l'autorité française, nommé Mohamed. « Une amitié les lie, au-delà de l'ambiguïté de leurs situations respectives : le militaire français n'épouse pas totalement la cause de l'Algérie française, l'Algérien n'est pas insensible à l'argument de ses frères qui veulent se libérer de la tutelle coloniale. Mais pour ceux-là, il est déjà un traître »<sup>5</sup>. Sans égard au risque éventuel, Mohamed a défendu Christian dans un accrochage. Le lendemain, le jeune officier a retrouvé le corps de son ami mort. Dans une interprétation *a posteriori* de cet événement, de Chergé l'a décrit comme fondateur et libérateur pour lui<sup>6</sup>.

Marqué par l'Algérie, Christian de Chergé y est revenu comme moine en 1974. Après le noviciat dans le monastère d'Aiguebelle et deux ans à l'Institut pontifical d'études arabes à Rome, il est entré à la trappe à Tibhirine, près de Médéa. En 1984, il a été élu à la fonction du prieur de la communauté qu'il a exercée jusqu'à sa mort : le 23 mai 1996 le communiqué du Groupe islamique armé a annoncé la mort des sept moines, en-

<sup>1</sup> B. Chenu, « Présentation », in C. de Chergé, *L'Invincible espérance*, Paris, Bayard, 2010, p. 10.

<sup>2</sup> C. Ray, *Christian de Chergé. Une biographie spirituelle du prieur de Tibhirine*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 30.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>4</sup> C. Salenson, *Christian de Chergé. Une théologie de l'espérance*, Paris, Bayard, 2016, p. 49. Les SAS ont eu pour vocation de réduire les tensions entre la population algérienne et l'administration française.

<sup>5</sup> C. Ray, *op. cit.*, p. 59.

<sup>6</sup> Le garde champêtre est proche de la figure décrite par Michel de Certeau. Il s'agit, en fait, d'un témoin qui humilie les compétences des savants spirituels. Ce témoin est aussi un autre qui permet aux mystiques d'« entendre ce qui parle encore » : un fou, un enfant, un illettré, des personnes âgées, des émigrants. M. de Certeau, *La Fable mystique. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 43.

levés deux mois plus tôt. Le GIA a été l'une des guérillas terroristes créées en Algérie dans les années 1990 dans le but de renverser le gouvernement. La guerre civile entre forces de l'ordre et groupes islamistes a coûté la vie à 200 000 personnes et a imposé au pays l'isolement sur la scène internationale. Elle a constitué une grande rupture tant sur le plan politique que social et économique<sup>7</sup>. L'incapacité de l'État à répondre aux besoins économiques et culturels de la population a ouvert la voie aux partisans du fondamentalisme<sup>8</sup>.

La présence des trappistes en Algérie date de la période coloniale. Les premiers moines sont arrivés en Afrique du Nord en 1843 : « La France avait besoin de défricheurs et d'agriculteurs ! »<sup>9</sup>

Effectivement, la spiritualité cistercienne dont les trappistes sont issus est fort marquée par le travail manuel : les premières générations des religieux de l'ordre cistercien ont connu un grand succès économique dans l'Europe du XII<sup>e</sup> siècle. Quoique le christianisme se soit ancré en Afrique du Nord dès le II<sup>e</sup> siècle, force est de constater que la présence de l'Église en Algérie à la période coloniale est inséparable du système impérial français : « Marie et Marianne œuvraient pour *la plus grande France* »<sup>10</sup>. L'application du concordat au territoire algérien a encore renforcé le lien entre l'État et l'Église dont les édifices ont été financés par l'argent public moyennant la fidélité des autorités religieuses. Même la loi de 1905 n'a pas considérablement changé la situation de l'Église en Algérie. La métropole a voulu soutenir la présence du catholicisme dans la colonie et n'a pas appliqué toutes les mesures de la loi de séparation aux trois départements français en Afrique du Nord.

257

## La parole commune

Cela a bien sûr affecté la vision de l'islam chez les catholiques français et leurs relations avec les musulmans. Sur ce plan, l'attitude de Christian de Chergé reste exceptionnelle. Fort de son expérience personnelle

<sup>7</sup> Cf. W. Bouzar, « 1989 en Algérie : Espoir et désenchantement », in *1989 en Algérie. Rupture tragique ou rupture féconde*, dir. N. Redouane, Y. Mokaddem, Toronto, La Source, 1999, p. 15-42.

<sup>8</sup> F. Halliday, *Islam i mit konfrontacji*, Warszawa, Dialog, 2002, p. 132.

<sup>9</sup> B. Chenu, *op. cit.*, p. 7.

<sup>10</sup> O. Saaidia, « Les catholiques d'Algérie : minorités d'hier et d'aujourd'hui », *Les Cahiers d'EMAM* [en ligne], 2020, n° 32. URL : <http://journals.openedition.org/emam/2434> (consulté le 24.07.2021).

et imbibé par une certaine ouverture du catholicisme après le concile de Vatican II, il a contribué à l'essor de la théologie des religions. Pourtant, il n'a jamais prétendu à épuiser le sujet concernant les relations islamo-chrétiennes : sa théologie du dialogue interreligieux est plutôt un domaine de recherche qu'un système philosophique clos<sup>11</sup>. Elle se nourrit de l'art de vivre ensemble avec ses voisins musulmans de Tibhirine. Chergé a écrit en 1989 :

Depuis trente ans que je porte en moi l'existence de l'islam comme une question lancinante, j'ai une immense curiosité pour la place qu'il tient dans le dessein mystérieux de Dieu. La mort seule, je pense, me fournira la réponse attendue. Je suis sûr de la déchiffrer, ébloui, dans la lumière pascalle de celui qui se présente à moi comme le seul « musulman » possible, parce qu'il n'est que « oui » à la volonté du Père<sup>12</sup>.

Si Chergé appelle Jésus le seul musulman possible, c'est pour souligner sa disponibilité à accepter la volonté divine. L'islam est donc compris non pas comme une soumission aveugle mais une pratique quotidienne qui permet d'accepter ce qui advient. Le prier de Tibhirine passe du texte biblique pour commenter le texte coranique et à l'inverse. C'est pourquoi son biographe Christian Salenson voit en lui « Un vrai cistercien lecteur du Coran »<sup>13</sup>. Il aurait appris cette méthode de lecture dans l'école spirituelle de Bernard de Clairvaux qui – à l'instar des Pères de l'Église – avait pratiqué la *lectio divina*. Il s'agit de passer d'un texte biblique à l'autre, de pratiquer une certaine intertextualité à l'intérieur de la Bible et d'y recourir dans sa prière. Chergé a appliqué cette tradition à la lecture du Coran sans vouloir faire du prosélytisme. « Il laisse les textes se répondre »<sup>14</sup>.

Cette démarche est bien visible dans son article « Venons-en à une parole commune. Chrétiens et musulmans, témoins et pèlerins de la miséricorde » de 1983<sup>15</sup>. Chergé juxtapose des fragments coraniques et bibliques sur la miséricorde dont il restreint la signification à la racine arabe *rhm* qui se traduit par « pitié » ou « compassion » mais exprime avant tout un sentiment englobant à l'instar du sein maternel. Le terme arabe *al-rahîm* qui est l'un des noms de Dieu dans le Coran et celui hébreu *rahamin* qui désigne son amour maternel dans l'Ancien Testament expriment tous les deux la notion de miséricorde. Chergé rappelle que la racine *rhm* est em-

<sup>11</sup> C. Salenson, *op. cit.*, p. 43.

<sup>12</sup> C. de Chergé, *op. cit.*, p. 170-171.

<sup>13</sup> C. Salenson, *op. cit.*, p. 114.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>15</sup> Publié pour la première fois dans la *Lettre de Ligugé* n° 217 et repris dans le recueil *L'Invincible espérance...*, p. 67-108.

ployée dans le Coran 339 fois<sup>16</sup>. Sa lecture croisée du Coran et de la Bible consiste à comparer les versets relatifs à Dieu miséricordieux. C'est ainsi qu'il cite des sourates successives et des fragments du *Livre d'Isaïe*, du *Livre d'Osée*, du *Livre des Psaumes* et de la *Lettre aux Romains* pour souligner les similitudes entre les traditions religieuses qu'il place avant tout au niveau spirituel. C'est donc un travail qui relève de l'orthopraxie plutôt que de l'orthodoxie.

Le point de départ de cette étude comparative est le fragment de la sourate 3 : « Dis : 'Ô gens du Livre ! Venez à une parole commune entre nous et vous' »<sup>17</sup>. Ce verset sert à Chergé à souligner les liens spirituels entre les musulmans et les chrétiens, la parole commune étant non seulement un don à recevoir mais aussi un défi à relever. Elle s'apparente à la « miséricorde insondable du Tout-Autre »<sup>18</sup>. Le choix de la troisième sourate n'est pas anodin : elle relate l'histoire de Marie, de Zacharie et de Jésus. Certes, ces personnages prophétiques connus de l'Évangile anticipent le prêche de Mahomet mais il n'en est pas moins vrai que la sourate 3 reste marquée par certains éléments chrétiens : spiritualisation des liens généalogiques, importance de l'ascèse et du renoncement<sup>19</sup>. D'ailleurs, dans le Coran la figure de Marie, mère de Jésus, est associée à Myriam, sœur de Moïse et Aaron, ce qui souligne les convergences entre trois grandes traditions religieuses : « [Le Coran] s'inscrit, par les femmes, dans la continuité des traditions juives et chrétiennes – de même que, par les hommes, il trace une ligne qui relie tous les prophètes d'Adam jusqu'à Mahomet »<sup>20</sup>.

## Prendre un risque

L'art de vivre parmi et avec les musulmans consiste pour Chergé en la recherche des liens spirituels entre l'islam et le christianisme au temps de la rupture due à la guerre civile. C'est dans ce but qu'il fait « quelques sondages dans le Coran »<sup>21</sup>. Tout audacieuse qu'elle soit, cette attitude approfondit la doctrine catholique définie au concile de Vatican II qui invite les chrétiens à « regarder avec estime les musulmans, qui adorent

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>17</sup> De Chergé cite la traduction de Denise Masson (La Pléiade, 1967).

<sup>18</sup> De Chergé, *op. cit.*, p. 69.

<sup>19</sup> M. A. Amir-Moezzi (dir.), *Dictionnaire du Coran*, Paris, Robert Laffont, 2007, p. 418.

<sup>20</sup> G. Mordillat, J. Prieur, *Jésus selon Mahomet*, Paris, Seuil/ARTE Éditions, 2015, p. 164.

<sup>21</sup> De Chergé, *op. cit.*, p. 73.

le Dieu unique »<sup>22</sup>. Le dialogue islamo-chrétien prôné par Christian de Chergé se heurte, pourtant, aux réalités historiques et au veto des théologiens dits conservateurs. George Weigel, écrivain catholique et auteur de la biographie du pape Jean-Paul II, rappelle que la relation du catholicisme avec le judaïsme est qualitativement différente par rapport à celle avec l'islam, ce dernier se voyant comme accomplissement et remplacement des deux monothéismes précédents de façon beaucoup plus radicale que ne le fait l'Église envers la Synagogue. C'est pourquoi, selon Weigel, l'idée de trois religions abrahamiques n'est pas fonctionnelle : elle occulte la réalité<sup>23</sup>. Les arguments du théologue américain sont à lire dans le contexte du document sur la fraternité humaine signé en février 2019 à Abou Dhabi par le pape François et le grand imam de la mosquée al-Azhar Ahmed el-Tayeb qui stipulent que les diversités de religion sont une volonté divine<sup>24</sup>.

260

Force est de constater que, dans la doctrine catholique, la déclaration d'Abou Dhabi n'a pas le même rang que les documents conciliaires ou les encycliques. Pourtant, l'idée du pluralisme religieux n'invite pas à renoncer à sa tradition au nom d'un syncrétisme facile mais permet d'accepter l'inconnu. Dans ce sens, la déclaration du pape et du grand imam d'al-Azhar rejoint la pensée de Christian de Chergé : « Au fond, l'identité de l'islam ne nous est pas connue. Elle n'est connue de personne, pas même des musulmans. L'islam est autre que ce que nous en connaissons. Nous ne pouvons pas faire comme si nous savions ce qu'est l'islam et, à partir de l'idée que nous nous serions forgée, spéculer sur sa place dans le dessein de Dieu »<sup>25</sup>. Selon Michał Ziolo, écrivain polonais et moine trappiste dont la volonté de rejoindre le monastère de Tibhirine a été arrêtée par l'enlèvement des sept religieux en 1996, la vision du dialogue islamo-chrétien chez Chergé est audacieuse mais cohérente : elle invite à prendre un risque et à accepter des échecs éventuels<sup>26</sup>. Ziolo souligne que le prieur de Tibhirine a veillé à rendre ses idées plus réalistes par recours à la règle monastique de Benoît de Nursie qui enseigne l'honnêteté et l'authenticité quitte à choquer ou offenser l'autre<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Déclaration sur les relations de l'Église avec les religions non chrétiennes *Nostra aetate* : URL : [https://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat\\_ii\\_decl\\_19651028\\_nostra-aetate\\_fr.html](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat_ii_decl_19651028_nostra-aetate_fr.html) (consulté le 30.07.2021).

<sup>23</sup> G. Weigel, *Następny papież. Urząd Piotra i misja Kościoła*, Poznań, W drodze, 2020, p. 112.

<sup>24</sup> Document sur la fraternité humaine pour la paix mondiale et la coexistence commune. URL : [https://www.vatican.va/content/francesco/fr/travels/2019/outside/documents/papa-francesco\\_20190204\\_documento-fratellanza-umana.html](https://www.vatican.va/content/francesco/fr/travels/2019/outside/documents/papa-francesco_20190204_documento-fratellanza-umana.html) (consulté le 30.07.2021).

<sup>25</sup> C. Salenson, *op. cit.*, p. 73.

<sup>26</sup> M. Ziolo, *Po co światu mnich?*, Poznań, W drodze, 2018, p. 230.

<sup>27</sup> M. Ziolo, *Modlitwy wiecznego poniedziałku*, Poznań, W drodze, 2016, p. 200.

## Faire retraite

La règle bénédictine impose à la vie quotidienne un certain rythme<sup>28</sup>. La prière, l'isolement de la communauté et le travail manuel soustraient un moine à la logique de gain et à la vision de monde bipolaire. Ainsi les trappistes de Tibhrine ont-ils traité les maquisards islamistes de « frères de la montagne » et les soldats de l'armée envoyés par le gouvernement de « frères de la plaine ». Ils ont vécu en Algérie au moment de la rupture sociale et politique qu'était la guerre civile connue aussi sous le nom de la décennie noire. Je propose d'envisager leur expérience monastique comme une pratique de contestation du mode de vie adopté par ceux qui sont plus forts<sup>29</sup>. Leur façon d'habiter l'Algérie déchirée par le conflit entre guérillas islamistes et forces de l'ordre est proche du silence et de la liberté des non-conformistes d'autant plus qu'ils ont renoncé au soutien offert par l'Église institutionnelle pour rester au milieu des montagnards de l'Atlas. Le geste de faire retraite est un moyen de s'opposer à la docilité du religieux au politique<sup>30</sup>. À cela s'ajoute la vision de l'islam de Christian de Chergé qui se réapproprie la tradition religieuse défigurée par le Front islamique du salut. Il s'avère que l'usage de la religion peut servir à lancer un défi au pouvoir, qu'il soit de nature politique, sociale et/ou religieuse.

261

## Cinq fois par jour

Un bel exemple de l'articulation du religieux et du quotidien est à trouver dans le roman *Ombre sultane*, publié par Assia Djebar en 1987. La narratrice y décrit, entre autres, un moment de répit dans la vie de femmes qui aurait commencé après le déménagement des enfants. Rassemblées à la mosquée, les femmes accèdent à un nouveau statut :

Cinq fois par jour, en retour, briser avec délices le corps, le plier, le déplier, le raturer, le prosterner, l'émettre, le replier, multiplier le corps cinq fois par jour, lui qui n'enfante plus, lui qui n'allait plus, lui qui ne se prête plus aux étreintes d'aveugle, cinq fois le front sur le sol froid, la face sur la laine usée du tapis, la station assise sur les talons nus, le corps plaqué, le corps couché, creusé, puis redressé, le corps

<sup>28</sup> Cf. T. Merton, *La Nuit privée d'étoiles*, Paris, Albin Michel, 2005. La vie quotidienne équilibrée est essentielle dans la pratique monastique ; voir P. Aubé, *Św. Bernard z Clairvaux*, Warszawa, PIW, 2019, p. 60.

<sup>29</sup> Cf. M. de Certeau, *L'Invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>30</sup> M. de Certeau, *La Fable...*, p. 36.

relevé, cinq fois par jour, quel amour unique à marmonner, à laisser s'insinuer dans les coudes, dans les rotules, dans l'os du crâne, dans les vertèbres du dos arc-bouté, dans les jointures des doigts teintés au henné, cinq fois par jour ! Le corps devant Allah et son Prophète s'allège loin des hommes, loin de l'homme, le flux des litanies sursaute dans le grain de la voix qui au-dedans roucoule. La mosquée s'emplit du parfum des pétales de roses, du jasmin, de la myrrhe et de l'encens. Contempler le temple à partir du retrait des femmes. Fraîcheur lilas de l'air, que l'on boit comme le péché et son pardon<sup>31</sup>.

La prière musulmane est bien une pratique qui engage les corps dont les mouvements ressemblent au flux. Telle est, aussi, l'impression de l'écrivain israélien Yossi Klein Halevi qui la compare à un art de la danse<sup>32</sup>. Il a lui-même participé aux prières dans quelques mosquées. Selon lui, la pratique sacrée des musulmans permet au corps d'un individu de s'insinuer dans le flot, de faire partie d'une vaste vague séculaire.

## Le testament

262

Pour Christian de Chergé, la pratique religieuse commune avec les musulmans n'a pas signifié « une tolérance molle et contrainte »<sup>33</sup> : il faut être soi-même pour pouvoir entrer dans la différence. Le fameux testament<sup>34</sup> du prier de Tibhirine se veut une analyse du terrorisme islamiste tout en insistant sur la valeur spirituelle de la religion musulmane. Il s'ouvre par l'évocation du « terrorisme qui semble vouloir englober tous les étrangers vivant en Algérie » pour mentionner ensuite « le mépris dont on a pu entourer les Algériens pris globalement ». Christian de Chergé déconstruit ainsi deux synecdoques fallacieuses : l'une est l'œuvre des islamistes qui cherchent à limiter l'islam à leur lecture politique du fait religieux, l'autre est propre aux tenants de l'islamophobie, persuadés que tous les musulmans ont accepté cette lecture. La récurrence des adjectifs possessifs (« ma communauté, mon Église, ma famille, ma vie, mon meurtre, ma mère ») prouve que Chergé n'a pas renoncé à son identité au profit d'un syncré-

<sup>31</sup> A. Djébar, *Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 172. J'ai déjà évoqué ce fragment dans ma communication « Un désir d'Islam : les inspirations religieuses dans le quatuor algérien d'Assia Djébar » au colloque *Le roman algérien : entre tradition et modernité* à l'Université de Béchar en 2018.

<sup>32</sup> Y. K. Halevi, „Listy do mojego palestyńskiego sąsiada”, *Więź*, 2020, n° 2 (680), p. 155.

<sup>33</sup> C. Salenson, *op. cit.*, p. 169.

<sup>34</sup> Rédigé en décembre 1993-janvier 1994, il a été publié après la mort des sept moines dans le journal *La Croix* et repris dans le recueil *L'Invincible espérance...*, p. 221.

tisme mal défini. Pourtant, son testament reste inclusif sur deux plans. Au niveau politique, Christian de Chergé a su garder la solidarité avec le peuple algérien, première victime du terrorisme et de la violence étatique. C'est pourquoi il a invoqué les siens à « associer cette mort à tant d'autres aussi violentes laissées dans l'indifférence de l'anonymat ». Moine trappiste, il a enfin insisté sur la dimension mystique de son parcours qui tendait à « plonger [s]on regard dans celui du Père pour contempler avec lui ses enfants de l'islam ».

Loin d'être exhaustif, ce bref parcours des écrits de Christian de Chergé se veut une partie du projet plus vaste qui portera justement sur les écrivains « spirituels » ayant vécu au Maghreb aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : Charles de Foucauld, Isabelle Eberhardt, Abdelwahab Meddeb, Théodore Monod et autres. Christian de Chergé a sa place parmi eux aussi comme un intellectuel qui a mené des études comparatives sur l'islam et le christianisme à l'époque de rupture<sup>35</sup>. Dans ses recherches sur la théologie musulmane et le dialogue islamo-chrétien il est allé aussi loin que possible tout en restant ancré dans sa propre tradition religieuse.

## Bibliographie

263

- Amir-Moezzi, Mohammad Ali, (dir.), *Dictionnaire du Coran*, Paris, Robert Laffont, 2007
- Aubé, Pierre, *Św. Bernard z Clairvaux*, Warszawa, PIW, 2019
- Bouzar, Wadi, « 1989 en Algérie : Espoir et désenchantement », in *1989 en Algérie. Rupture tragique ou rupture féconde*, dir. N. Redouane, Y. Mokaddem, Toronto, La Source, 1999, p. 15-42
- Certeau, Michel (de), *La Fable mystique. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1982
- Certeau, Michel (de), *L'Invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990
- Chenu, Bruno, « Présentation », in Christian de Chergé, *L'Invincible espérance*, Paris, Bayard, 2010, p. 5-16
- Chergé, Christian (de), *L'Invincible espérance*, Paris, Bayard, 2010
- Djebbar, Assia, *Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, 2006
- Document sur la fraternité humaine pour la paix mondiale et la coexistence commune.  
URL : [https://www.vatican.va/content/francesco/fr/travels/2019/outside/documents/papa-francesco\\_20190204\\_documento-fratellanza-umana.html](https://www.vatican.va/content/francesco/fr/travels/2019/outside/documents/papa-francesco_20190204_documento-fratellanza-umana.html) (consulté le 30.07.2021)
- Halevi, Yossi Klein, „Listy do mojego palestyńskiego sąsiada”, *Więź*, 2020, n° 2 (680), p. 153-163
- Halliday, Fred, *Islam i mit konfrontacji*, Warszawa, Dialog, 2002
- Leperlier, Tristan, *Algérie, les écrivains dans la décennie noire*, Paris, CNRS Éditions, 2018
- Merton, Thomas, *La Nuit privée d'étoiles*, Paris, Albin Michel, 2005

<sup>35</sup> Sur le rôle des intellectuels dans la crise des années 1990 en Algérie, voir T. Leperlier, *Algérie, les écrivains dans la décennie noire*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 37 et suivantes.



- Mordillat, Gérard, Prieur, Jérôme, *Jésus selon Mahomet*, Paris, Seuil/ARTE Éditions, 2015  
*Nostra aetate* : Déclaration sur les relations de l'Église avec les religions non chrétiennes.  
URL : [https://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_decl\\_19651028\\_nostra-aetate\\_fr.html](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decl_19651028_nostra-aetate_fr.html) (consulté le 30.07.2021)
- Ray, Christine, *Christian de Chergé. Une biographie spirituelle du prier de Tibhirine*, Paris, Albin Michel, 2010
- Saaidia, Oissila, « Les catholiques d'Algérie : minorités d'hier et d'aujourd'hui », *Les Cahiers d'EMAM* [en ligne], 2020, n° 32. URL : <http://journals.openedition.org/emam/2434> (consulté le 24.07. 2021)
- Salenson, Christian, *Christian de Chergé. Une théologie de l'espérance*, Paris, Bayard, 2016
- Weigel, George, *Następny papież. Urząd Piotra i misja Kościoła*, Poznań, W drodze, 2020
- Zioło, Michał, *Modlitwy wiecznego poniedziałku*, Poznań, W drodze, 2016
- Zioło, Michał, *Po co światu mnich?*, Poznań, W drodze, 2018

## Notice bio-bibliographique

Jędrzej Pawlicki – maître de conférences à l'Université Adam Mickiewicz à Poznań. Il s'intéresse à l'histoire de l'Algérie, aux débuts de l'islam dans les littératures maghrébines et à la pensée postseculière. Il a publié des articles, entre autres, sur Assia Djebar, Driss Chraïbi, Boualem Sansal, Samir Toumi et Yasmina Khadra.

*Ewa Kalinowska*

Université de Varsovie

 <https://orcid.org/0000-0002-8251-2696>

[e.kalinowska@uw.edu.pl](mailto:e.kalinowska@uw.edu.pl)

## Post-mémoire de *Légitime Défense*

### Post-Memory of *Légitime Défense*

**Abstract:** The review *Légitime Défense*, created by a group of Martinican students in Paris, is often presented as a manifesto, more political than literary, without substantial consequences. However, it has induced responses and is remembered in Negro-African intellectual circles all around the world. With the 90th anniversary of its publication approaching, it seems justifiable to read and analyze the « Avertissement » in order to evaluate its thematic and aesthetic importance.

265

**Keywords:** *Légitime Défense*, manifesto, Martinican identity, surrealism, communism

### Question génologique

Selon la définition simple et générale, un manifeste consiste en des « déclarations publiques des groupes qui annoncent de nouvelles manières de voir, en politique, en littérature ou dans les arts »<sup>1</sup> ; ainsi, de nouvelles idées, opinions et pratiques s'opposent-elles à celles qui semblaient consacrées et légitimées.

Force est de reconnaître que l'*Avertissement de Légitime Défense* correspond aux caractéristiques générales d'un écrit manifestaire. L'analyse lexicale et rhétorique va confirmer la mise en œuvre de moyens spécifiques, conçus de manière à être les plus efficaces possibles.

<sup>1</sup> A. Perron, « Manifeste », in P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2012, p. 451.

La catégorisation de textes manifestaires, proposée par Claude Abastado, détaille leurs différentes formes<sup>2</sup>. Cet approfondissement permettra de situer l'*Avertissement* dans un contexte plus large. Seront distinguées quatre catégories :

1) Les manifestes au sens strict du terme qui sont des textes concis, le plus souvent brefs, publiés soit dans quelque périodique, soit en imprimés séparés (tracts, brochures) au nom d'un mouvement politique, philosophique, artistique ; des exemples classiques – le *Manifeste du Parti communiste* de Marx (1848), le *Manifeste symboliste* de Moréas (1886) ou le *Manifeste futuriste* de Marinetti (1909). L'histoire semble avoir prouvé qu'une telle forme de manifestes est désormais révolue.

2) Sont associés au groupe précédent des textes qui prennent position – souvent de manière injonctive et violente – afin d'instaurer une relation de sommation entre l'auteur et les lecteurs. Il est utile de souligner ici que les distinctions entre les textes appelés, à tour de rôle, *manifeste*, *appel*, *proclamation*, *adresse*, *déclaration* ou autrement, sont loin d'être strictes et étanches : des glissements de qualifications sont plus que visibles.

3) Les textes polémiques sont désignés parfois comme manifestes, vu leurs contenus idéologiques sans qu'il soit question d'un projet ouvertement manifestaire<sup>3</sup>. Ils sont souvent publiés dans les revues<sup>4</sup>; il arrivait que certains cours universitaires prenaient – face à une audience large – l'allure de déclarations idéologiques<sup>5</sup>.

4) Certaines œuvres, n'impliquant pas l'intention manifestaire, sont qualifiées par le public comme manifestes ; il peut s'agir d'œuvres littéraires (*Les Soirées de Médan*), de tableaux (*Luxe, Calme et Volupté* de Matisse ; *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, *Nu descendant un escalier* de Duchamp) ou de films (*Le Chien andalou* de Buñuel et Dali, *À bout de souffle* de Godard) qui sont perçus comme des manifestes. Dans ces cas-là, Abastado les qualifie d'œuvres à « effet-manifeste »<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> C. Abastado, « Introduction », *Littérature* 39, « Les manifestes », 1980, p. 3-11 ; URL : [www.persee.fr/doc/AsPDF/litt\\_0047-4800\\_1980\\_num\\_39\\_3\\_2128.pdf](http://www.persee.fr/doc/AsPDF/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2128.pdf) (consulté le 8.09.2020). Pour l'approfondissement de la théorie du genre, voir M. Obszyński, *Idéologie et poétique. Manifestes et programmes littéraires aux Caraïbes francophones (XX<sup>e</sup> siècle)*, thèse de doctorat. Faculté de Langues modernes, Université de Varsovie, 2013, chap. I « L'écrit manifestaire : théorie et axes d'analyse », p. 11-45 ; URL : <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/628> (consulté le 20.04.2020).

<sup>3</sup> Cf. Du Bellay avec *Défense et Illustration de la langue française* (1549), la *Préface de Cromwell* de Victor Hugo (1827) ou celle de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier (1880).

<sup>4</sup> Cf. *Poétique* ; URL : [www.cairn.info/revue-poetique.htm](http://www.cairn.info/revue-poetique.htm) ou *Les Temps modernes* : URL : [www.gallimard.fr/searchinternet/advanced/\(limit\)/2/\(offset\)/200?collection=623&SearchAction=OK](http://www.gallimard.fr/searchinternet/advanced/(limit)/2/(offset)/200?collection=623&SearchAction=OK) (consulté le 20.04.2020).

<sup>5</sup> Comme les cours de Roland Barthes ou de Michel Foucault au Collège de France.

<sup>6</sup> J.-L. Diaz propose le terme de « quasi-manifestes » et parle de l'« assignation à manifeste » de ces écrits : « "Manifestes" romantiques », *Revue des Sciences humaines* 295,

## Légitime Défense

Le 1<sup>er</sup> juin 1932, sortait à Paris *Légitime Défense*, une revue dirigée par des jeunes intellectuels antillais. Ce fait en lui-même ne semblait pas présenter quelque caractère particulier que ce soit, car à l'époque, Paris devenait un centre d'intérêt pour l'Afrique<sup>7</sup> et, plus généralement, pour les cultures noires. Les milieux négro-africains y faisaient preuve d'activités diverses, de plus en plus intenses.

La parution de *Légitime Défense* suivait celle d'autres revues – de *la Dépêche africaine*<sup>8</sup> et de *la Revue du monde noir*<sup>9</sup> ; les deux sont souvent citées comme des phénomènes avant-coureurs et incontournables de la négritude<sup>10</sup>. Il sera juste de souligner le rôle particulier de *la Revue du monde noir* qui prônait un consensus entre les cultures noire et occidentale – que celles-ci soient d'expression anglaise ou française. Il semble que les objectifs et les contenus des numéros ne pouvaient trouver qu'un accueil positif auprès de divers groupes de lecteurs. Il s'est pourtant avéré que les intellectuels et journalistes antillais ou négro-africains avaient des vues divergeant sur plusieurs questions<sup>11</sup>.

3/2009, p. 90-91. Sont encore indiquées des *actions* manifestaires – spectaculaires et violentes, commises par des individus ou des groupes qui veulent ainsi s'exprimer en public ; attentats (anarchistes au XIX<sup>e</sup> siècle, et au XX<sup>e</sup> – Action directe en France ou Brigades rouges en Italie), détournement d'avion, enlèvement ou suicide. Cette catégorie, cinquième, mais à part, ne fait pas partie d'analyses littéraires.

<sup>7</sup> À l'appui, diverses publications (contes, romans coloniaux, revues) ainsi que des expositions (p. ex. « Expédition Afrique », organisée au Musée d'Histoire Naturelle en 1900, avec des objets ramenés du Congo par Pierre Savorgnan de Brazza) ou encore la naissance du cubisme.

<sup>8</sup> *La Dépêche africaine* (1928-1932), dir. M. Satineau ; URL : <https://francearchives.fr/en/facomponent/06eba15f9564dfa686f13625e82345c6e20b5ccc> (consulté le 10.07.2020).

<sup>9</sup> *La Revue du Monde Noir / Review of the Black World* (1931-1932), dir. P. Nardal, L. Sajous. 6 numéros : du n° 1 (novembre 1931) au n° 6 (avril 1932) ; URL : [www.revues-litteraires.com/](http://www.revues-litteraires.com/) (consulté le 8.07.2020).

<sup>10</sup> L. Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2004, p. 17-19. A. Coly, *La Réception de la négritude en Afrique lusophone*, thèse de doctorat, Université Blaise Pascal (Clermont II) - Université Cheikh Anta Diop (Dakar), 2015, p. 75-76 ; URL : [www.researchgate.net/publication/331887676](http://www.researchgate.net/publication/331887676) (consulté le 8.04.2020). M. Obszyński, *op. cit.*, p. 113-117.

<sup>11</sup> Que soit encore citée la revue martiniquaise – *Lucioles*, sortant en 1927 – 1928, dirigée par Gilbert Gratiant, considérée comme hautement traditionaliste et boudée par de jeunes écrivains : L. Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine...*, p. 19. B. E. Jack, *Negritude and Literary Criticism: The History and Theory of "Negro-African" Literature in French*, Westport - London, Greenwood Press, 1996, p. 39-40 ; URL : <https://books.google.pl/books?id=1yKU-9TTBQsC&pg=PA39&lpg=PA39&dq=Lucioles+revue&source> (consulté le 18.12.2021).

*Légitime Défense* se présentait sous un jour modeste : la revue comptait 24 pages, elle se voulait « trimestrielle », annonçait les prochains numéros et affichait le prix de l'abonnement annuel. Cinq noms des étudiants antillais figuraient sur la couverture – Étienne Léro, René Ménil, Jules-Marcel Monnerot, Maurice-Sabas Quitman et Simone Yoyotte.

Pourtant, la revue a fait l'effet d'un éclair, le premier numéro a été aussi le dernier. Un parcours général du contenu ainsi que, surtout, une analyse poussée du texte introductif feront ressortir les caractéristiques de la revue antillaise ainsi qu'avancer des explications supplémentaires de sa vie plus que brève. Celles-ci sont partiellement connues (problèmes de financement, abonnements problématiques) – dès l'époque de la parution, il semble néanmoins qu'en dépit de plusieurs articles, analyses qui s'attachaient à éclaircir ce phénomène d'« éclair médiatique », il y reste encore des zones d'ombre. La question capitale est la suivante : qu'est-ce qui détermine la place incontestable de *Légitime Défense* dans le long processus de l'émancipation des Noirs, marqué par maintes publications, interventions et manifestations ? Comment s'expliquer la présence constante de cette revue éphémère dans la suite de plusieurs titres de presse qui s'occupaient de divers aspects de la culture négro-africaine ? Que signifie *Légitime Défense*, en comparaison avec *Présence Africaine*, fondée en 1947 et sortant jusqu'à maintenant ? Même s'il y a eu d'autres revues qui n'ont pas duré<sup>12</sup>, le cas de la revue antillaise est exceptionnel. Celle-ci est citée chaque fois qu'il est question de la période précédant directement la négritude. D'où vient ce phénomène ? À quoi est due la longue vie mémorielle de *Légitime Défense*, incomparablement plus longue que la vie éditoriale ? À quoi est due la post-mémoire de cette revue, une mémoire « après », qui ne disparaît point et qui se maintient malgré les décennies écoulées depuis 1932 ?

## Lecture(s) de *Légitime Défense*

Les contenus se présentent de manière conforme à la présentation habituelle de périodiques :

– en introduction, *Avertissement* de deux pages, signé par huit jeunes intellectuels antillais : Étienne Léro, Thélus Léro, René Ménil, Jules-Marcel Monnerot, Michel Pilotin, Maurice-Sabas Quitman, Auguste Thésée, Pierre Yoyotte ;

<sup>12</sup> Plusieurs périodiques émanant des milieux négro-africains n'ont pas connu de vie longue : *La Revue du Monde Noir* – 6 numéros ; *L'Étudiant noir. Journal de l'Association des étudiants martiniquais en France* – 3 numéros (dir. A. Césaire, du n° 1, mars 1935 au n° 3, mai-juin 1935) ; URL : [www.revues-litteraires.com/](http://www.revues-litteraires.com/) (consulté le 8.07.2020).

– suivent de brefs articles : Jules-Marcel Monnerot – *Note touchant la bourgeoisie de couleur française*, Maurice-Sabas Quitman – *Le paradis sur terre* (concernant l'éducation et les écoles en Martinique), René Ménil – *Généralités sur l'« écrivain » de couleur antillais*, Étienne Léro – *Civilisation* (une note de quelque vingt lignes sur un délit impliquant des jeunes Noirs aux États-Unis) et *Misère d'une poésie* ;

– des textes littéraires : un extrait du roman de Claude Mac Kay *Banjo* : « L'étudiant antillais vu par un noir américain »<sup>13</sup>, des poèmes d'Étienne Léro, de René Ménil, de Jules-Marcel Monnerot et de Simone Yoyotte ;

– des textes formels, comme les annonces de parutions ou le bulletin d'abonnement.

Cette énumération sèche semble indiquer le soulèvement des questions identitaires, présentées et réfléchies dans le contexte martiniquais ainsi que le côté littéraire. La lecture avançant, des thématiques sociales, politiques ou encore psychanalytiques s'imposent et il devient clair que la littérature préoccupait les rédacteurs bien moins que l'idéologie. La revue proclamait la priorité absolue du communisme comme la voie menant à la justice sociale, du surréalisme et de la psychanalyse qui permettaient de retrouver et d'asseoir l'identité négro-antillaise. La présence commune de ces trois domaines – communisme, surréalisme, psychanalyse – n'a rien de surprenant, vu les liens unissant les surréalistes à la doctrine communiste (et au parti communiste, tout court) et l'appui que trouvait le surréalisme dans les travaux de Freud<sup>14</sup>.

Si *Légitime Défense* critique le colonialisme en tant que système d'exploitation, les revendications politiques indépendantistes envers la France ne sont pas pour autant formulées ; la critique se concentre sur les aspects sociaux et artistiques. Le pouvoir colonial est dénoncé à cause de la politique d'assimilation et de son influence désastreuse sur les populations dominées et leur sentiment d'identité ébranlé ainsi que, du côté des colonisés, sont stigmatisées sans ménagement les attitudes d'acceptation

<sup>13</sup> Claude Mac Kay participait au mouvement de Harlem Renaissance. L'action de son roman (*Banjo: A Story without a Plot*, 1929) se déroule à Marseille, dans le milieu libre de vagabonds d'origines diverses. Cf. J. Kaye, "Claude McKay's *Banjo*", *Présence Africaine*, 73, 1970, p. 165-169. Le roman a eu 3 éditions françaises : 1) *Banjo*, 1931, tr. I. Trent, P. Vaillant-Couturier ; 2) *Banjo*, 1999, tr. M. Fabre ; 3) *Banjo, une histoire sans intrigue*, 2015 (l'édition précédente légèrement remaniée). L'importance du roman dans le processus de prise de conscience par les Noirs était soulignée par Senghor et Césaire, cf. URL : [www.britannica.com/art/Negritude#ref743469](http://www.britannica.com/art/Negritude#ref743469) (consulté le 7.07.2020) au même titre que la création d'autres écrivains noirs américains, comme Langston Hughes ; cf. L. Kesteloot, *Histoire de la littérature nègre-africaine...*, p. 21-22.

<sup>14</sup> M. S. Toledo, « *Légitime Défense*: surrealismo negro, anticolonialismo y la producción de la identidad martinicana », *Aisthesis* 64, Santiago, 2018 ; URL: <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.64.6> (consulté le 15.07.2020).

et de soumission, adoptées par commodité, par manque de courage et de conscience.

« Progressivement l'Antillais de couleur renie sa race, son corps, ses passions fondamentales et particulières, sa façon spécifique de réagir à l'amour et à la mort, et arrive à vivre dans un domaine irréel déterminé par les idées abstraites et l'idéal d'un autre peuple »<sup>15</sup>.

« Quelques membres d'une société mulâtre, intellectuellement et physiquement abâtardie, littérairement nourrie de décadence blanche se sont faits, auprès de la bourgeoisie française qui les utilise, les ambassadeurs d'une masse qu'ils étouffent et, de plus, renient parce que trop foncée »<sup>16</sup>.

La problématique essentielle est donc celle de l'identité<sup>17</sup> : les écrivains antillais devraient adopter une attitude de sincérité et n'avoir recours qu'à la thématique authentique africaine ; grâce à ces éléments réunis, ils pourront exprimer leur « révolte devant l'injustice séculaire », mais aussi leur « lyrisme viscéral »<sup>18</sup>. Sans nier l'importance de la question politique, *Légitime Défense* insistait avant tout sur l'inclusion de la culture nègre dans le combat politique.

Il serait exagéré et injustifié d'aller trop loin dans des valorisations et critiques – pourtant, il y en a eu de telles, qui reprochaient à la revue de ne pas avoir préconisé l'indépendance de l'Afrique et celle des Antilles ainsi que de s'être égarée dans la voie marxiste. Les deux arguments relèvent de l'anachronisme – car, en 1932, il n'existait pas encore de conditions qui auraient permis d'évoquer valablement la décolonisation et, en matière de marxisme (communisme), se maintenaient fortement les illusions sur ce système, disparues depuis, René Ménéil l'a bien reconnu lui-même plus de quarante ans après les faits<sup>19</sup>.

Il est à noter que les présentations et analyses concernant *Légitime Défense* se réfèrent à tous les textes de la revue, pris ensemble – surtout ceux de Monnerot (*Note touchant la bourgeoisie de couleur française*), de Ménéil (*Gé-*

<sup>15</sup> R. Ménéil, « Généralités sur l'écrivain de couleur antillais », in *Légitime Défense*. Revue trimestrielle, 1, 1932, reproduction de la revue *Légitime Défense*, éd. J.-M. Place, Paris, 1979, p. 7 ; URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k326310/f6.image.r=l%C3%A9gitime%20defense.langFR/> (consulté le 3.11.2012).

<sup>16</sup> É. Léro, « Misère d'une poésie », in *Légitime Défense...*, p. 10.

<sup>17</sup> L. Cole, "Légitime Défense. From Communism and Surrealism to Caribbean Self-Definition". *Journal of Surrealism and the Americas* 4:1, 2010, p. 16; URL: [https://repository.asu.edu/attachments/108033/content/JSA\\_VOL4\\_NO1\\_Pages15-30\\_Cole.pdf](https://repository.asu.edu/attachments/108033/content/JSA_VOL4_NO1_Pages15-30_Cole.pdf) (consulté le 14.06.2020). M. S. Toledo, *op. cit.*

<sup>18</sup> M. Obszyński, *op. cit.*, p. 118-119. A. S. Kindo, « Senghor : de la négritude à la francophonie », *Ethiopiennes* n° 69, 2002 ; URL : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article39> (consulté le 7.04.2020).

<sup>19</sup> Dans son texte de 1978, accompagnant la reproduction de l'édition originale de *Légitime Défense*, éd. J.-M. Place, *op. cit.* Ces illusions sont bien évidemment tombées depuis, ne serait-ce qu'à cause du stalinisme avec toutes les dérives.

néralités sur l'« écrivain » de couleur antillais) et d'Étienne Léro (*Misère d'une poésie*), vu qu'ils sont les plus développés – et non pas spécifiquement à l'*Avertissement*. Il est tout aussi important de souligner que les recherches relevaient quasi exclusivement de la lecture thématique et idéologique.

Sans abandonner l'étude des thèmes, surtout dans son acception herméneutique, nous allons nous attacher à mettre en œuvre l'approche stylistique de l'*Avertissement*, tenant compte d'aspects rhétoriques et esthétiques, qui fera ressortir les traits inhérents et fondamentaux d'un écrit manifestaire. Cette approche tentera de s'effectuer « avec une prédilection pour la recension au détriment de la conjecture, autrement dit, en laissant se déployer un fort scepticisme à l'endroit du sens trop vite reconnu »<sup>20</sup>.

## Lecture(s) de l'*Avertissement*

Afin de comprendre d'abord et d'interpréter<sup>21</sup> après les contenus de l'*Avertissement*, il faut commencer par ses thèmes et motifs. Il semble nécessaire de faire premièrement état des références au surréalisme<sup>22</sup>, directes et s'imposant dans l'*Avertissement*. Sont d'abord présents plusieurs noms de membres du groupe surréaliste – avec André Breton, René Crevel, Salvador Dali, Paul Éluard, Benjamin Péret et Tristan Tzara, donc ceux des principaux signataires des deux *Manifestes surréalistes*<sup>23</sup>, auxquels les auteurs de l'*Avertissement* accordent une confiance absolue. La création de Dali – « la splendide, la convulsive œuvre plastique » – apparaît comme capable d'éclairer les esprits<sup>24</sup>.

Freud est également évoqué et pour cause : ses recherches ont joué un rôle majeur dans la dissolution de la famille bourgeoise, ce fondement de la société traditionaliste, haïe et dénigrée par les surréalistes, puisque n'admettant aucune liberté d'idées et de création. Mais le mérite essentiel de la psychanalyse, tout aussi bien selon les surréalistes que les jeunes révoltés antillais était de faire ressortir et exprimer librement les vrais motifs des opinions et comportements, enfouis sous des conventions et

<sup>20</sup> D. Thouard, « Qu'est-ce qu'une "herméneutique critique" ? », *Methodos* 2, 2002 ; URL : <http://journals.openedition.org/methodos/100> (consulté le 26.05.2018).

<sup>21</sup> P. Paillé, A. Muchielli, *L'Analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2012, chap. 5 « L'herméneutique au cœur de l'analyse qualitative », p. 103-116.

<sup>22</sup> Le titre même de la revue est une référence directe au texte d'André Breton, *Légitime Défense*, paru en 1926 aux Éditions Surréalistes.

<sup>23</sup> Le premier de 1924, le second de 1930.

<sup>24</sup> C'est une autre référence directe à Breton : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas », in A. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1998, p. 161.



faux-semblants<sup>25</sup>. Les auteurs de l'*Avertissement* font ainsi preuve de « la volonté de voir clair dans les rêves », convaincus que ceux-ci renferment des vérités inébranlables et sont les seuls à pouvoir trouver des solutions aux problèmes de la vie. La même attitude sera très bientôt adoptée par les promoteurs et concepteurs de la négritude<sup>26</sup> qui chercheront dans le subconscient les fondements de leur identité noire.

Sade, Lautréamont et Rimbaud sont évoqués, sans que soit mise en relief la valeur purement littéraire ou esthétique de leurs œuvres, mais il en est ainsi à cause de l'appréciation que leur portaient les surréalistes en y retrouvant l'expression libre des rêves.

Le nom de Hegel s'est glissé entre ceux des écrivains, certainement à cause de la dialectique, concept fondamental de la philosophie hégélienne, par lequel est expliqué le cours de l'histoire et le développement des connaissances humaines. L'influence de Hegel sur Marx a contribué à la présence du philosophe allemand dans l'*Avertissement*<sup>27</sup>.

272

Enfin, le parti pris en faveur du communisme s'exprime à plusieurs reprises<sup>28</sup> : apparaissent les noms de Marx, auteur de la doctrine du matérialisme dialectique, ainsi que celui de Lénine, réalisateur pratique de l'idéologie. Le communisme est perçu et présenté comme la seule et unique voie menant à la justice historique et sociale, comme le remède à « l'ignominie environnante » et comme une arme dans la lutte contre « ce monde capitaliste, chrétien, bourgeois ».

Les auteurs soulignent que la revue est essentiellement consacrée à la « question antillaise » ; ils stigmatisent les élites antillaises qui se sont soumises, par opportunisme, à la politique d'assimilation des pouvoirs coloniaux. Les contenus de l'*Avertissement* concernent donc l'idéologie, la politique et la critique sociale<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> L. Cole, *op. cit.*, p. 19-21.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 25-27. En dépit de points de rapprochement possibles entre *Légitime Défense* et la négritude, la question des rapports entre les deux est plus complexe que cela ne semble au premier abord ; René Ménil tenait (jusqu'à la fin de ses activités) à souligner la distance et les différences entre les deux mouvements.

<sup>27</sup> Les auteurs de l'*Avertissement* connaissaient-ils les opinions de Hegel sur l'Afrique, la terre de leurs propres ancêtres ? : « Celui qui veut connaître les manifestations épouvantables de la nature humaine peut les trouver en Afrique. [...] Ce que nous comprenons en somme sous le nom d'Afrique, c'est un monde anhistorique non-développé, entièrement prisonnier de l'esprit naturel et dont la place se trouve encore au seuil de l'histoire universelle », *La Raison dans l'Histoire* (1837) ; URL : [www.monde-diplomatique.fr/2007/11/HEGEL/15275](http://www.monde-diplomatique.fr/2007/11/HEGEL/15275) (consulté le 12.11.2018).

<sup>28</sup> L. Cole, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>29</sup> P. Paillé, A. Muchielli, *L'Analyse qualitative en sciences...*, sous-chap. 5.5 – « Le sens en devenir » et 5.8 – « La complexité au service de la compréhension et de l'interprétation », p. 110 et suivantes.

Les appels concernant une nouvelle création littéraire des artistes noirs – authentique, s'appuyant sur des valeurs de la culture noire – et la critique d'une création factice, *doudouiste*<sup>30</sup>, imitant des auteurs occidentaux<sup>31</sup> sont détaillés dans les articles de l'ensemble de la revue et non pas dans le texte introductif. De même, les références aux mouvements et activités des écrivains et intellectuels noirs américains, dont National Association for the Advancement of Colored People de W.E.B. Du Bois ou le nom de Langston Hughes<sup>32</sup>, n'apparaissent que plus loin.

## Langue de l'Avertissement

La condamnation de la littérature imitatrice et les appels à la naissance d'une littérature authentique n'ont pas été suivis par la création littéraire personnelle des auteurs de *Légitime Défense*<sup>33</sup>. Ce constat peut étonner, car les jeunes Antillais ont fait preuve de maîtrise stylistique et savaient mettre en œuvre des moyens rhétoriques frappants.

La violence de ton est atteinte par l'emploi de champs lexicaux négatifs (haine – *haïr*, *abominer*, *conventions assassinées*, etc., mépris – *se foutre de sentiments*,, dégoût – *placés foutus universitaires réussis décorés pourris*) et de figures de style efficacement choisies – dysphémismes, gradations expressives, suggestives, imagées ou autres, à la limite de l'emphase et de l'hyperbole. Tous les moyens utilisés relèvent de l'exagération, de l'amplification et du durcissement.

Des dysphémismes apparaissent dans les passages qui condamnent le monde bourgeois, ou plutôt – volontairement embourgeoisé : il est ainsi

<sup>30</sup> Le *doudouisme* est le nom donné à une tendance littéraire qui représente la réalité des Antilles (de la France d'outre-mer) en soulignant le côté exotique par des descriptions stéréotypées et artificielles, cf. L. Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine...*, p. 28-33. Noter aussi : un / une doudou = une personne chérie, aimée (*Le Nouveau Littré. Le vocabulaire de la francophonie*, Paris, Garnier, 2006, p. 80). En plus, une doudou = une femme créole, sensuelle, « poupée exotique », cf. J. Kwaterko, *Dialogi z Ameryką. O frankofońskich literaturze w Québecu i na Karaibach*, Kraków, Universitas, 2003, p. 33-39.

<sup>31</sup> A. S. Kindo, « Senghor : de la négritude à la francophonie », *op.cit.* Les écrivains parmi les plus dénigrés, Daniel Thaly et Gilbert Gratiant, condamnés pour l'imitation de symbolistes et de parnassiens français, un manque total d'originalité, l'isolement de la vraie culture martiniquaise. Il semble que cette critique ait été trop sévère, surtout envers Gratiant qui avait essayé, de sa mesure, de mettre en valeur la création des Martiniquais, tout d'abord dans la revue *Lucioles* – la note 12 ci-dessus.

<sup>32</sup> J. Kwaterko, *op. cit.*, p. 88-92.

<sup>33</sup> L. Kesteloot, *op. cit.*, p. 19.

question des « immondes conventions bourgeoises » et de « l'hypocrisie humanitaire, cette émanation puante de la pourriture chrétienne ». Force est de constater que les vocables tels que – *immonde, puant, pourriture, abominer*, etc. – sont fréquemment utilisés.

Des gradations aux accents fortement négatifs renforcent l'expression de la révolte : le mépris envers « ceux qui ne sont pas encore tués [...] pourvus décoratifs pudibonds opportunistes marqués » est direct et cru. « C'est en grinçant horriblement des dents que nous supportons l'abominable système de contraintes et de restrictions, d'extermination de l'amour et de limitation du rêve généralement désigné sous le nom de civilisation occidentale », ce système fonctionnant par l'intermédiaire des « cadavres administratifs, gouvernementaux, parlementaires, industriels, commerçants, etc. ».

L'emphase est également présente dans un contexte négatif, pour décrire « la 'Réalité' bourgeoise que nous voulons désosser », celle de « la bourgeoisie de couleur française, qui est une des choses les plus tristes du globe ». Sera mise en œuvre « l'immense machine à dissoudre la famille bourgeoise » parce que « nous entendons, traîtres à cette classe, aller aussi loin que possible dans la voie de la trahison » pour aboutir à voir « des conventions assassinées ».

274

La 1<sup>e</sup> personne du pluriel est systématiquement employée, presque toujours dans des verbes violents : « nous abominons », « nous haïsons... », « nous nous foutons... », « nous crachons sur tout ce qu'ils aiment, vénèrent, sur tout ce dont ils tirent nourriture et joie ». Est réalisé de cette manière un des principes importants du genre manifestaire, celui de s'exprimer avec le plus de force possible, de frapper, d'imposer un discours de pouvoir : « Le 'je' (ou le 'nous') qui écrit un manifeste ne cherche pas à être vrai, il demande, il exige, il veut être obéi, il joue le rôle de supérieur hiérarchique »<sup>34</sup>. S'exprime ainsi une forme de subjectivité qui revendique et insiste, en exerçant une sorte de pression sur les lecteurs<sup>35</sup>.

Grâce à cette force d'expression, près d'un siècle après la publication, l'*Avertissement* peut servir de modèle d'un écrit manifestaire. C'est aussi grâce à elle que le texte introductif de *Légitime Défense* fait preuve de vivacité exceptionnelle et jouit d'une post-mémoire considérable<sup>36</sup>.

Les éléments de son analyse réunis justifient l'association au second groupe des manifestes, selon le classement proposé par Claude Abastado.

<sup>34</sup> J. Filliolet, « Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques », *Littérature* 39 – « Les manifestes », 1980, p. 24 ; URL : [www.persee.fr/doc/AsPDF/litt\\_0047-4800\\_1980\\_num\\_39\\_3\\_2131.pdf](http://www.persee.fr/doc/AsPDF/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2131.pdf) (consulté le 9.09.2020).

<sup>35</sup> D. Thouard, *op. cit.*, p. 28.

<sup>36</sup> À distinguer de la *postmémoire*, terme utilisé par Marianne Hirsch pour désigner « la relation que la 'génération d'après' entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée », « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* 118, 2014, p. 205-206, URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1274> (consulté le 23.03.2021).

L'*Avertissement* prend position de manière impérative et tend à imposer ses vues. « Le manifeste est [...] monologique, toujours à la fois évangélique et prophétique »<sup>37</sup>.

## Sommaire

Les appels d'ordre politique et idéologique, qui se manifestent avec force dans l'*Avertissement*, ont presque tout perdu de leur actualité. Y ont contribué plusieurs facteurs, comme la décolonisation, la guerre froide, la chute des régimes communistes ainsi que, au niveau socio-psychologique, la valorisation de l'individualisme dans tous les domaines et le détournement général des populations par rapport aux idéologies.

Il semble que l'*Avertissement* de *Légitime Défense* n'ait pas fait date : un élément de confirmation est à trouver dans le numéro thématique d'*Études littéraires africaines*, consacré en 2010 aux manifestes<sup>38</sup>, qui n'y accorde pratiquement pas de place, son nom est mentionné une seule fois, en passant, dans l'article traitant de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, préparée par Senghor. L'évolution des idées de certains auteurs semble apporter une sorte de reconnaissance de « fautes de jeunesse »<sup>39</sup>.

Néanmoins, en dépit de tous les changements et bouleversements vécus par le monde entier, cette revue garde son importance et sa place parmi les textes fondamentaux de la prise de conscience caribéenne ou, plus généralement, africaine. Même si elle n'a fait que l'effet d'un éclair, jetant une lumière aiguë et aveuglante ; cette lumière autant brève que forte, était tellement forte que l'éblouissement dure et fait impression jusqu'à l'époque actuelle<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> J.-M. Gleize, « Manifestes, préfaces : sur quelques aspects du prescriptif ». *Littérature* 39 – « Les manifestes », 1980, p. 13 ; URL : [www.persee.fr/doc/AsPDF/litt\\_0047-4800\\_1980\\_num\\_39\\_3\\_2129.pdf](http://www.persee.fr/doc/AsPDF/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2129.pdf) (consulté le 9.09.2020).

<sup>38</sup> *Études littéraires africaines*, 9 / 2010 – « Manifestes et magistères ». Le sommaire du numéro avec les liens de tous les articles ; URL : [www.erudit.org/fr/revues/ela/2010-n29-ela01605/](http://www.erudit.org/fr/revues/ela/2010-n29-ela01605/) (consulté le 30.08.2020).

<sup>39</sup> Il s'agit surtout de Jules-Marcel Monnerot, un des signataires de l'*Avertissement*, qui a bifurqué vers l'anticommunisme et l'extrême droite. Vers la fin de sa vie, il faisait partie du Conseil scientifique du Front national. Certaines critiques trouvaient dans ses écrits l'expression d'un parti pris fasciste : J.-M. Heimonet, *Jules Monnerot, ou la démission critique, 1932-1990 : trajet d'un intellectuel vers le fascisme*, Paris, Éditions Kimé, 1993.

<sup>40</sup> Y contribuera particulièrement la publication de 2020 : « *Légitime Défense* 1932 », rééd. G. Sézille-Ménil (édition revue et augmentée de 12 articles, signés *Légitime Défense* et publiés en 1933).

## Bibliographie

276

- Abastado, Claude, « Introduction », *Littérature* 39, « Les manifestes », 1980 ; URL : [www.persee.fr/docAsPDF/litt\\_0047-4800\\_1980\\_num\\_39\\_3\\_2128.pdf](http://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2128.pdf) (consulté le 8.09.2020)
- Cole, Lori, "Légitime Défense. From Communism and Surrealism to Caribbean Self-Definition", *Journal of Surrealism and the Americas* 4:1, 2010; URL: [https://repository.asu.edu/attachments/108033/content/JSA\\_VOL4\\_NO1\\_Pages15-30\\_Cole.pdf](https://repository.asu.edu/attachments/108033/content/JSA_VOL4_NO1_Pages15-30_Cole.pdf) (consulté le 14.06.2020)
- Coly, Alexandre, *La Réception de la négritude en Afrique lusophone*, thèse de doctorat, Université Blaise Pascal (Clermont II), Université Cheikh Anta Diop (Dakar), 2015 ; URL : [www.researchgate.net/publication/331887676](http://www.researchgate.net/publication/331887676) (consulté le 8.04.2020)
- Díaz, José-Luis, « "Manifestes" romantiques », *Revue des Sciences humaines* 295 / 3, 2009
- Filliolet, Jacques, « Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques », *Littérature* 39 – « Les manifestes », 1980 ; URL : [www.persee.fr/docAsPDF/litt\\_0047-4800\\_1980\\_num\\_39\\_3\\_2131.pdf](http://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2131.pdf) (consulté le 9.09.2020)
- Gleize, Jean-Marie, « Manifestes, préfaces : sur quelques aspects du prescriptif ». *Littérature* 39 – « Les manifestes », 1980 ; URL : [www.persee.fr/docAsPDF/litt\\_0047-4800\\_1980\\_num\\_39\\_3\\_2129.pdf](http://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2129.pdf) (consulté le 9.09.2020)
- Jack, Belinda Elizabeth, *Négritude and Literary Criticism: The History and Theory of "Negro-African" Literature in French*, Westport / London, Greenwood Press, 1996, p. 39-40 ; URL : <https://books.google.pl/books?id=1yKU-9TTBQsC&pg=PA39&lpq=PA39&dq=Lucioles-revue&source> (consulté le 18.12.2021).
- Kesteloot, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2004
- Kindo, Aïssata Soumana, « Senghor : de la négritude à la francophonie », *Ethiopiennes* 69, 2002 ; URL : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article39> (consulté le 7.04.2020)
- Kwaterko, Józef, *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*, Kraków, Universitas, 2003
- Légitime Défense*. Revue trimestrielle, 1, 1<sup>er</sup> juin 1932. Reproduction anastaltique de la collection complète de la revue *Légitime Défense*, éd. Jean-Michel Place, Paris, 1979 ; URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k326310/f6.image.r=1%C3%A9gitime%20defense.langFR/> (consulté le 3.11.2012)
- Obszyński Michał, *Idéologie et poétique. Manifestes et programmes littéraires aux Caraïbes francophones (XX<sup>e</sup> siècle)*, Thèse de doctorat. Faculté de Langues modernes, Université de Varsovie, 2013 ; URL : <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/628> (consulté le 20.04.2020)
- Paillé, Pierre, Muchielli Alex, *L'Analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2012
- Perron, Annie, « Manifeste », in Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, (dir.) *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2012, p. 451-452
- Thouard, Denis, « Qu'est-ce qu'une "herméneutique critique" ? », *Methodos* 2, 2002 ; URL : <http://journals.openedition.org/methodos/100> (consulté le 26.05.2018)
- Toledo, Magdalena Sophia, « *Légitime Défense*: surrealismo negro, anticolonialismo y la producción de la identidad martinicana », *Aisthesis* 64, 2018 ; URL : <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.64.6> (consulté le 15.07.2020)

## Notice bio-bibliographique

Ewa Kalinowska, HDR, enseigne à l'Institut de Linguistique Appliquée de l'Université de Varsovie. Ses recherches concernent les littératures d'expression française de l'Afrique subsaharienne et des îles de l'Océan Indien. Elle a participé à plusieurs conférences, sessions d'études et congrès, liés à la littérature et à la didactique du FLE – en Pologne et à l'étranger (Liège, Porto, Prague, Budapest, Québec, Durban, Ouidah, etc.). Elle a publié une monographie consacrée à l'engagement exprimé dans des œuvres romanesques d'Afrique : *Diseurs de vérité. Conceptions et enjeux de l'écriture engagée dans le roman africain de langue française* (Lublin, Werset, 2018). Elle est l'auteure de plusieurs articles.



*Anna Szkonter-Bochniak*

Politechnika Śląska

 <https://orcid.org/0000-0001-6867-4982>

Anna.Szkonter@polsl.pl

## La post-mémoire et le problème de l'identité nationale et individuelle présentés dans la littérature mauricienne contemporaine d'expression française

### Post-memory and the Problem with National and Individual Identity Presented in Contemporary Mauritian Literature in French

279

**Abstract:** In the article the author analyses the influence of post-memory in the formation of national and individual identity among the inhabitants of the young Republic of Mauritius presented in contemporary Mauritian literature in French. Important and at the same time tragic historical events of Mauritius are: slavery, the arrival and labour of indentured workers from India and the tragedy of the Chagos Islanders. The author analyses some texts by Ananda Devi and Shenaz Patel in which both writers describe the impact of ancestral history on the lives of characters representing the next generation from different ethnic groups living on the island. In her analysis, the author refers to the works of Marianne Hirsch, Paul Ricœur and Alex Mucchielli.

**Keywords:** memory, oblivion, history, slavery, coolies, Mauritian literature

L'île Maurice, un petit pays situé dans l'océan Indien, possède une histoire fascinante et mouvementée ainsi qu'une riche culture résultant du métissage ethnique. Ce petit territoire, inhabité jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, est visité, en 1511, par les Portugais. Pour ce qui est de la découverte officielle, des doutes planent, on cite, au moins, trois hypothèses, selon lesquelles, l'île est découverte, plus tôt, en 1502, par Domingo Fernandez ou, en 1512, par Pero Mascarenhas. Ce bout de terre connaît successivement les



colonisations : hollandaise (1638-1712), française (1715-1814) et anglaise (1814-1968). À partir du 12 mars 1968, l'île est un pays indépendant et, en 1982, elle devient la République de Maurice. La constitution mauricienne reconnaît quatre communautés principales : les Indo-Mauriciens (70 %), les Musulmans, les Sino-Mauriciens et la « population générale », composée des Créoles<sup>1</sup> et des Blancs (en général des Franco-Mauriciens) et les Îlois, habitants de l'archipel des Chagos, qui y vivent depuis 1967<sup>2</sup>.

Dans notre analyse axée sur la problématique de la post-mémoire et les troubles identitaires soulevés par la littérature mauricienne contemporaine, nous aimerions examiner, d'une manière détaillée, les problèmes des trois communautés, tout en respectant l'ordre chronologique indiquant leur arrivée sur l'île : les Créoles, les Indo-Mauriciens et les Îlois. Nous avons décidé de nous appuyer sur quatre romans : *Soupir*, *Le Voile de Draupadi*, *L'Arbre fouet* d'Ananda Devi et *Le Silence des Chagos* de Shenaz Patel. Dans ces textes, les auteurs évoquent les moments les plus douloureux de l'histoire de l'île Maurice : l'esclavage, l'engagisme<sup>3</sup> et le drame des habitants des îles Chagos ainsi que leurs conséquences ultérieures ressenties par les générations suivantes. Le trauma collectif de la traite, le manque de souvenirs et de racines, les problèmes avec l'identité et l'appartenance observés chez les représentants des nouvelles générations sont le résultat de l'histoire tragique de l'île.

280

L'arrivée des premiers esclaves, venus principalement de Madagascar et du Mozambique, a lieu sous l'occupation française de l'île. Pour gérer le problème avec les esclaves, les Français adoptent le Code de l'Isle de France (le nom officiel de l'île Maurice à l'époque). Le document définit le statut civil et pénal des esclaves et fixe les rapports entre eux et leurs propriétaires ; ces derniers peuvent les vendre, louer ou même hypothéquer. Même si, suite aux postulats de la Révolution française, l'esclavage est aboli, les colons français, à l'île Maurice, ne commencent à respecter cette loi qu'à partir de 1835, à l'époque de la domination anglaise. Vu le manque de main-d'œuvre dans des sucreries, l'administration britannique décide, en 1829, de faire venir des *coolies*, travailleurs engagés de l'Inde ; ce processus finit en 1921. Leur vie sur l'île et les conditions de travail s'avèrent aussi difficiles et compliquées que l'existence des esclaves<sup>4</sup>. En général, les

<sup>1</sup> Nous appréhendons le terme « créole » dans l'acception mauricienne, à savoir des personnes d'origine africaine, dont les ancêtres étaient des esclaves. De nos jours, les Créoles mauriciens vivent en général en ville et sont catholiques.

<sup>2</sup> Les derniers Chagossiens arrivent à l'île Maurice en 1973.

<sup>3</sup> À l'île Maurice, par le terme « engagisme », on désigne la venue et le travail des *coolies*, travailleurs engagés indiens, dans des plantations de canne à sucre.

<sup>4</sup> Quant à différentes diasporas venues à l'île Maurice, il faut également mentionner les Juifs. En 1940, environ 1500 Juifs originaires de Hongrie et de République Tchèque, fuient la guerre en Europe et se dirigent en bateau vers la Palestine, sous le mandat du

nouveaux arrivants signent un contrat de travail de 5 ans, après ce temps, ils peuvent retourner en Inde mais la plupart restent à l'île Maurice. Au XIX<sup>e</sup> siècle, vient la diaspora chinoise, la plus petite de tous les groupes ethniques<sup>5</sup>. Le dernier événement douloureux et controversé de l'histoire contemporaine mauricienne est la venue forcée des habitants des îles Chagos-Diego Garcia, transmises par les Mauriciens aux Anglais en vertu de l'accord signé au moment de l'indépendance de l'île Maurice, en 1968. Désormais, les îles Chagos constituent le territoire d'outre-mer du Royaume-Uni, donné à bail de 50 ans aux Américains. L'île principale, Diego Garcia, en raison de son emplacement stratégique, au milieu de l'océan Indien, est occupée par l'armée américaine. La base militaire s'avère utile pour les Américains surtout pendant le conflit en Afghanistan et en Irak.

Dans *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paul Ricoeur souligne que les éléments essentiels formant la mémoire, tant individuelle que collective, sont : des empreintes écrites, des marques affectives et des traces gravées dans le cerveau des témoins<sup>6</sup>. Le philosophe nomme ces traces : la présence ou l'absence. En effet, le problème avec les souvenirs, ce n'est pas seulement la perdurance de la mémoire mais c'est aussi l'oubli, le manque de souvenirs, la mémoire refoulée, blessée, malade, le passé manipulé, abusé, déformé mais aussi archivé, officiel et partagé. Paul Ricoeur fait également la distinction entre la remémoration d'un souvenir et la mémorisation de celui-ci. Le premier mécanisme consiste à se rappeler consciemment un événement, tandis que, dans le deuxième cas, il est question de l'apprentissage de quelque chose où opère l'un des savoirs : un savoir-faire ou un pouvoir-faire<sup>7</sup>. Le chercheur met en relief que certains peuples et pays marqués par une histoire tragique peuvent transmettre aux futures générations la violence fondatrice :

281

Ce que nous célébrons sous le titre d'événements fondateurs, ce sont pour l'essentiel des actes violents légitimés après coup par un État de droit précaire, légitimés, à la limite, par leur ancienneté même, par leur vétusté. Les mêmes événements se trouvent ainsi signifier pour les uns gloire, pour les autres humiliation. À la célébration, d'un côté, correspond l'exécration, de l'autre. C'est ainsi que sont emmagasinées, dans les archives de la mémoire collective, des blessures réelles et symboliques<sup>8</sup>.

Marianne Hirsch, de son côté, forge le concept de post-mémoire pour décrire l'impact de la mémoire traumatique sur les générations

---

Royaume-Uni. Cependant, l'administration britannique craignant des émeutes, leur interdit l'entrée dans ce pays et les expédie vers sa colonie à Maurice, où ils sont déportés et internés en prison, jusqu'à la fin de la guerre. Ensuite, ils quittent l'île.

<sup>5</sup> Cf. A. Toussaint, *Histoire de l'île Maurice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

<sup>6</sup> P. Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 18.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 98.

suivantes<sup>9</sup>. Au début, on évoque ce terme pour décrire le drame des enfants et des petits-enfants des survivants de la Shoah. La chercheuse souligne le fait de la transmission intergénérationnelle des expériences douloureuses tant au niveau personnel que collectif. La « génération d'après » reçoit en héritage des souvenirs tragiques du passé de ses ancêtres ce qui a des conséquences dans la constitution de l'identité individuelle et collective. En écoutant des témoignages de grands-parents, de parents, en regardant des photos et en consultant des archives, les descendants des rescapés de l'Holocauste ont l'impression d'avoir vécu eux-mêmes le traumatisme ; cela a un impact sur leur psychisme et leur comportement. Plus tard, Régine Robin donne une nouvelle définition de la post-mémoire qui est « la transmission des traumatismes de la guerre ou du génocide par ceux qui n'ont pas connu la guerre ou qui étaient trop jeunes pour comprendre la gravité des événements »<sup>10</sup>. À propos des descendants, Paul Ricoeur remarque que se souvenir ce n'est pas uniquement se référer à une image du passé mais c'est aussi la chercher dans des archives ou dans des témoignages<sup>11</sup>.

282

Compte tenu de son histoire, la société mauricienne est pluriethnique, multiculturelle et plurilingue. Elle est désignée communément comme population « arc-en-ciel » dont le slogan officiel est « l'unité dans la diversité ». Néanmoins, le peuple mauricien n'est pas uni, chaque communauté vit séparément. À l'île Maurice, on désigne ce phénomène par le terme : « communalisme ». En réalité, la langue créole, langue créée par les esclaves emmenés d'Afrique, parlée par la plupart des Mauriciens, est le seul élément unificateur pour les habitants de ce pays. Ce qui caractérise la population, c'est la quête des origines, le problème avec la mémoire ou l'oubli, la filiation et l'ancestralité. Les problèmes identitaires sont visibles surtout chez les Créoles (les descendants des esclaves) et chez les Indo-Mauriciens (dont les ancêtres sont venus de l'Inde). Il est possible de parler aussi de la non-intégration à la société de certains habitants, cela concerne, en particulier, les Créoles et les Îlois. Citons ici la définition de l'identité sociale donnée par Alex Mucchielli, qui est « [...] la somme de toutes ces relations d'inclusion ou d'exclusion par rapport à tous les groupes constitutifs d'une société (ou de la société si l'on prend comme groupe, à un instant donné, un très grand groupe comme une nation ou une civilisation) »<sup>12</sup>. À l'île Maurice, la cohésion sociale reste toujours très fragile malgré les tentatives des politiciens de créer la solidarité nationale et de respecter les traditions de toutes les communautés. Dernièrement, on essaie de valoriser chaque groupe eth-

<sup>9</sup> M. Hirsch, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 291-306.

<sup>10</sup> R. Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 322.

<sup>11</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 67.

<sup>12</sup> A. Mucchielli, *L'Identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 86.

nique ; on a institué une fête spéciale, qui se déroule le 2 septembre, pour commémorer l'engagisme. Le lieu dit l'Aapravasi Ghat est devenu le symbole désignant le point de débarquement des premiers engagés indiens venus à l'île Maurice. Pour ce qui est des endroits importants pour les Créoles, c'est, en particulier, le Morne Brabant qui représente la résistance des marrons<sup>13</sup> ; la montagne est inscrite sur la Liste du patrimoine mondial de l'Unesco. Le gouvernement mauricien essaie de mettre en valeur la culture des descendants des esclaves africains, surtout le chant et les danses folkloriques (en particulier, le séga).

Les problèmes identitaires des Mauriciens résultent indubitablement du passé colonial du jeune pays. Markus Arnold fait une remarque pertinente sur ce sujet :

Avec plus de trois siècles de règne colonial – avec de longues périodes d'esclavagisme et d'engagisme – et moins de 50 ans de postcolonialité, le passé et son interprétation jouent un rôle majeur à Maurice, d'autant plus qu'aucun groupe ne peut revendiquer une autochtonie<sup>14</sup>.

Le chercheur ajoute que c'est surtout la communauté créole qui paraît « amputée de son histoire »<sup>15</sup>, car ce groupe ethnique était marginalisé et sa culture était dévalorisée ; les Créoles se sentaient dominés culturellement et politiquement par les Indo-Mauriciens, la collectivité la plus grande de l'île.

En analysant la littérature contemporaine mauricienne, on peut constater que bien des auteurs sont passésistes. Ils mentionnent le passé colonial avec toutes ses injustices ainsi que le présent difficile marqué par des problèmes ethniques. Dans les textes littéraires, le mot « esclavage » est un vrai leitmotiv, les écrivains en abusent même<sup>16</sup>.

## Les Créoles

Nous débiterons notre argumentation par la présentation d'Ananda Devi (née en 1957) qui est l'écrivaine contemporaine mauricienne la plus connue, récompensée de beaucoup de prix littéraires prestigieux. Elle

<sup>13</sup> Un marron désigne un esclave qui s'enfuit ; URL : <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/marrons.htm>, consulté le 07.01.2018.

<sup>14</sup> M. Arnold, *La Littérature mauricienne contemporaine. Un espace de création postcolonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles*, Berlin, LIT Verlag, Dr. W. Hopf, 2017, p. 102.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 151.

a à son actif douze romans, des textes poétiques, des recueils de poésie, de nouvelles, un texte à caractère autobiographique, un livre pour enfant. À part son activité littéraire, elle est également traductrice. Ananda Devi est anthropologue de profession et ce qui paraît intéressant dans notre analyse, c'est qu'elle a consacré sa thèse de doctorat à la problématique de l'identité de la minorité ethnique telugu dont était issue sa mère. Dans ses textes, l'auteure mentionne, entre autres, les problèmes des Créoles (*Rue la Poudrière, Soupir, La Vie de Joséphin le Fou, Ève de ses décombres*), des Indo-Mauriciens (*Le Voile de Draupadi, L'Arbre fouet, Moi, l'interdite, Pagli, Le Sari vert*), des Indiens (*Indian tango*, l'action du roman se passe en Inde). Dans ses derniers romans (*Les Jours vivants* et *Manger l'autre*), la romancière est plus attirée par des problématiques à caractère universel.

Dans *Soupir* (2002), l'auteure situe l'action du roman à Rodrigues<sup>17</sup> et met en scène un petit groupe de Créoles qui, après le passage d'un cyclone, quitte la capitale de l'île, Port-Mathurin, et s'installe au sommet de la colline nommée Soupir pour y cultiver de la ganja. Patrice l'Éclairé, chef de la communauté, assume le rôle de conteur. Il continue ainsi la tradition africaine de la transmission orale de savoir et de souvenirs. En effet, la mémoire, surtout la mémoire refoulée, l'oubli et le manque d'Histoire collective et individuelle constituent l'un des problèmes majeurs de ce texte devien. Une fois, le narrateur mentionne ainsi le passé colonial : « Personne ne savait ce qui s'était passé ici. C'était trop lointain et cruel, ces corps difformes et torturés, ces moignons levés en prière »<sup>18</sup>. Et même si les personnages refusent de connaître la vérité, ils sont hantés par la mémoire de leurs aïeux. À l'époque coloniale, la colline Soupir a servi de refuge à quelques marrons. Constance, une habitante de cet endroit, prétend entendre des voix de ces esclaves-fantômes. Elle raconte : « Je les ai vus. Je les entends tous les soirs. Il y en a eu vingt, exactement. Mais les chaînes, le fouet, tout ça, n'ont pas réussi à les dompter » (S, 115). Le sort tragique des personnages peut être interprété comme l'héritage de leurs ancêtres, c'est une sorte de piège et de malédiction. Antje Ziethen croit aussi que la violence omniprésente dans le roman a ses sources dans le cauchemar vécu par les générations précédentes :

La confrontation avec le passé met à nu la cyclicité périlleuse, résultant d'un traumatisme multigénérationnel. La géhenne des ancêtres-esclaves se prolonge dans le présent, véhiculé par le silence et la violence contre soi-même ou envers les proches. Le trauma de l'esclavage devient inconsciemment un agent structurant de la réalité et préside à la désintégration de la communauté de Soupir<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> L'île Rodrigues constitue l'un des districts de la République de Maurice. Les habitants de Rodrigues sont en majorité les descendants d'esclaves noirs d'Afrique.

<sup>18</sup> A. Devi, *Soupir*, Paris, Gallimard, 2002, p. 113. Dans la suite du texte noté en S.

<sup>19</sup> A. Ziethen, *Géo / Graphies postcoloniales. La poétique de l'espace dans le roman mauricien et sénégalais*, Wissenschaftlicher, Verlag Trier, 2013, p. 81.

Il est clair que les habitants de Soupir peuvent réussir seulement à condition de se libérer de ce lourd fardeau ; pour y parvenir, ils devraient faire le travail de deuil qui leur permettrait de se délivrer définitivement des chaînes de l'esclavage de leurs ancêtres.

L'action du roman n'est pas linéaire ; il arrive quelquefois à Patrice l'Éclairé de relater le même événement sous un autre angle (c'est le cas du viol de Marivonne, le meurtre de Noëlla), il est alors question de la mémoire manipulée. Les autres personnages souffrent aussi de l'amnésie ou de la perte de repères comme Pitié (ne se rappelle pas son nom), Royal-Palm (ne connaît pas ses parents) ou Marivonne (ne sait pas qui est le père de son enfant). Les troubles mnémoniques entraînent les problèmes avec l'identité tant collective qu'individuelle. Patrice l'Éclairé constate : « Nous, nous étions des gens du présent, puisque nous ne savions rien du passé et que nous n'avions pas de futur » (S, 19). Le narrateur met en relief le manque d'espoir chez les habitants de Soupir qui vivent comme des morts-vivants.

Ce qu'il faut souligner, c'est le caractère inhospitalier de toute l'île dont la terre est aride : « Lieu de ronces, cailloux, roche basalte, en déséquilibre sous le ciel bleu, écrasé par la bouche des collines » (S, 13) ; la nature n'aide pas les hommes à y vivre, ici rien ne pousse. Une fois, Patrice l'Éclairé remarque que la terre est empoisonnée par la rage des esclaves obligés de la travailler (S, 115). À Soupir, il est impossible de prendre racine dans le sens littéral et figuré. À ce propos Marie-Caroline Meur écrit :

En effet, les racines sont incrustées dans la terre ; cette dernière rejette les gens de Soupir, ne veut plus les nourrir, ne les laisse s'ancrer nulle part : tout comme les personnages n'acceptent pas leurs origines esclaves et l'importance de Soupir comme lieu fondateur de leur Histoire, la terre, réciproquement, leur refuse leur dernier espoir, à savoir la culture de ganja<sup>20</sup>.

Dans *Soupir*, les toponymes sont aussi significatifs, à part l'appellation de la colline, il y a un autre nom propre spécial : « Bwa mort » (Bois mort).

La tentation de suicide de Patrice l'Éclairé et de ses copains, après le viol et le meurtre de Noëlla, peut être appréhendée d'une manière symbolique. Il est possible de faire un rapprochement avec une légende populaire à l'île Maurice. D'après ce mythe, à l'époque coloniale, des marions, pourchassés par les Anglais, qui en réalité voulaient leur annoncer l'abolition de l'esclavage sur l'île, non pas les emprisonner, au lieu de se

<sup>20</sup> M.-C. Meur, « La dégradation des symboles : du père au lepesan, du guerrier au drogué, d'Énée au joueur de dominos », *Plume francophone*, dossier n° 25, *Ananda Devi*, 2008, URL : <https://la-plume-francophone.com/2008/03/19/ananda-devi-soupir/>, consulté le 12.07.2020.

soumettre, se sont décidés au suicide collectif, en se jetant du sommet du Morne Brabant.

Cependant, la fin du roman paraît optimiste, Royal-Palm, qui explore sans cesse l'île pour y retrouver ses racines, descend dans le « ventre de la Terre » (S, 223), passe comme dans une machine à remonter le temps par différentes ères géologiques et, enfin, il rattrape le passé.

## Les Indo-Mauriciens

Dans les romans *Le Voile de Draupadi* (1993) et *L'Arbre fouet* (1997), Ananda Devi évoque, entre autres, le problème de la post-mémoire chez la progéniture des travailleurs indiens engagés qui viennent à l'île Maurice au XIX<sup>e</sup> siècle. Les *coolies*, en général des paysans, appartiennent le plus souvent aux basses castes indiennes. Pour les représentants des castes supérieures, en particulier pour les Brahmanes, situés à la tête de la hiérarchie, le périple en bateau, à travers les eaux de l'océan Indien, est interdit. Ce tabou est connu en hindi sous le nom de *Kala pāni* (les eaux noires de l'océan). Les raisons de cette interdiction proviennent de l'hindouisme. Selon les principes de la religion, les Indiens ne doivent pas avoir des contacts avec des personnes d'une autre confession, ils sont obligés d'effectuer les rituels de purification et d'ablution (ce qui semble difficile pendant le voyage en bateau), et ils ne peuvent pas s'éloigner trop des eaux saintes du Gange sous peine de rompre le cycle de réincarnations. Tout d'abord, le voyage océanique n'est interdit qu'aux membres de la caste brahmanique. Ensuite, ce tabou concerne toutes les castes. Dans la société mauricienne contemporaine, comme le remarque Vicram Ramharai, les Indo-Mauriciens sont très attachés aux traditions de l'Inde : « La population diasporique indienne a donc conservé un lien très fort avec son pays d'origine. Son identité passe par la conservation de son indianité, un élément qui la rattache au pays de ses ancêtres »<sup>21</sup>. Par conséquent, un interdit religieux brisé par les aïeux peut avoir des conséquences néfastes pour les générations ultérieures. Ananda Devi l'explique ainsi : « Cela a eu des séquelles sur l'Indo-Mauricien. Lorsque je le raconte, c'est pour montrer ces hommes qui n'arrivent pas à se défaire du passé, du

<sup>21</sup> V. Ramharai, « Sociologie des relations ethniques entre descendants des Africains et des coolies dans la littérature mauricienne à l'époque coloniale et postcoloniale », *Romanica Silesiana*, n° 10 *Insularia*, sous la rédaction d'E. Szymoniak, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, p. 71.

mythe du pays natal »<sup>22</sup>. Dans *Le Voile de Draupadi* et *L'Arbre fouet*, l'auteure mentionne le trauma originel lié au *Kala pâni*, qui semble influencer les enfants et les petits-enfants des *coolies*. Anjali, la protagoniste-narratrice du premier roman, raconte l'histoire de sa famille, notamment de son grand-père venu de l'Inde : « Ils avaient tous traversé le 'Kala pâni', l'eau noire de l'océan, et ils savaient qu'ils étaient déjà morts pour ceux de leur caste qui avaient demeuré en Inde, que le rituel des morts avait été célébré en leur nom »<sup>23</sup>. Ce voyage devient une vraie obsession pour les *jahaji bhai* (frères du bateau) et leurs familles (VD, 47). Ils se souvenaient des conditions terribles de cette traversée mais ce qui les attristait vraiment c'était la conscience de ne pouvoir revenir en arrière, retourner dans leur patrie. La mère d'Anjali, Yashoda, décrit ainsi les sentiments de son père et de ses compagnons :

[...] ce feu invisible et intérieur du regret, de la nostalgie de la terre perdue, le feu du 'Kala pâni', l'eau noire qu'ils ont été forcés de traverser et qui a effacé derrière eux toutes les traces, rompu toutes les attaches, englouti leur mémoire d'une manière tellement définitive que l'exil est devenu leur patrie, pas cette terre, pas cette île, non l'exil. [...] Je les vois, ils sont tous ensemble, les jahaji bhai ; tous unis dans leur errance, et personne ne sait vers quel lieu diriger leur vaisseau naufragé. Je dois les aider, oui. C'est ça, les aider (VD, 127).

Le sentiment de culpabilité ressenti par la première génération, transmis d'une manière inconsciente aux descendants, provoque des troubles identitaires chez les derniers. Dans le roman, il est question d'une malédiction qui circule entre les générations, d'un héritage de désespoir difficile à supporter. Sanjiva, frère de Yashoda et oncle d'Anjali « gardait ainsi toujours au fond de lui la mémoire de son père, une écorchure indélébile gravée sur le cœur. La longue chaîne d'expiation qui enserrait mon oncle de plus en plus étroitement commençait, pour lui, avec son père, et se terminait – du moins l'espérait-il – avec Vasanti [sa fille – A. Sz.-B.] » (VD, 46).

Le feu, évoqué par la mère de la protagoniste s'avère symbolique, car, tout d'abord, Vasanti, la cousine d'Anjali, fille de Sanjiva et la petite-fille du grand-père venu de l'Inde, meurt brûlée vive par des paysans dans son village, accusée de sorcellerie, ensuite Anjali prend part à la marche sur le feu en l'honneur de la déesse Draupadi, pour prier pour la guérison de son fils. Après ce rituel religieux, Anjali retrouve la paix, elle a « le sentiment d'une trêve, d'un passage hors du temps, et, plus tard peut-être le recommencement » (VD, 174-175).

<sup>22</sup> Cité d'après K. Thorabully, « L'île intérieure, entretien avec Ananda Devi », *Notre Librairie*, n° 142, 2000, p. 61-62.

<sup>23</sup> A. Devi, *Le Voile de Draupadi*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 46-47. Dans la suite du texte noté en VD.



Dans *L'Arbre fouet*, Aeena, protagoniste-narratrice, revient dans la maison héritée de son père, à Souffleur. Sur place, elle ressent une ambiance étrange qui plane sur toute la demeure. Plus tard, elle découvre l'histoire de Dévika, la première habitante de la maison, dont elle est la réincarnation. Dévika et ensuite Aeena sont coupables de parricide. Kumari Issur fait une remarque intéressante concernant ce *karma* tragique. Selon la chercheuse, le père de Dévika est responsable du malheur :

Quant à la narratrice de *L'Arbre fouet*, la malédiction l'amène à être doublement parricide, puisqu'elle est responsable de la mort de son père au cours de ses deux vies. L'ancêtre qui commet la faute *originelle* et inexpiable de la traversée des eaux et qui entraîne toute sa descendance dans le cycle de son mauvais *karma*, voilà qui semble être une des clés de l'univers morbide d'Ananda Devi<sup>24</sup>.

En effet, le père de Dévika appartenant à la caste des Brahmanes, premièrement, en venant à l'île Maurice, brise le tabou du *Kala pâni*, deuxièmement, dans sa nouvelle patrie, il s'occupe du commerce ce qui reste en désaccord avec le statut de sa caste.

Un autre élément qui surgit des époques révolues est le badamier, l'arbre qui pousse dans le jardin d'Aeena, appelé l'arbre-fouet par les habitants :

Au bout d'un temps, on ne peut plus départager l'histoire de la légende, le passé de ses ramifications, de ses florissantes incartades dans l'imagination des gens. On dit que cette propriété, au temps des coloniaux, avait un héritage d'esclavage et de martyre. Souvent, en parlant du grand badamier qui surplombe la maison, les gens disent 'pied-fouette', l'arbre du fouet. Oui, le nom est approprié. Le nom est juste. Mais ce ne sont pas les mêmes raisons qui nous poussent à lui donner ce nom. Les villageois disent que c'est l'arbre auquel on attachait les esclaves pour les fouetter, et le nom en est resté<sup>25</sup>.

L'arbre-fouet joue également un rôle dans l'histoire de Dévika qui après l'acte d'insoumission envers son père, est attachée à l'arbre et flagellée par ce dernier. Dans la vie d'Aeena, le passé revient sans cesse. Les éléments déclenchant le surgissement du passé sont : l'arbre-fouet, les photographies de Dévika et de sa famille retrouvées dans le grenier, l'étang situé dans le jardin, dans lequel celle-ci a noyé son père.

À la fin du roman, Aeena, qui veut à tout prix se détacher de tous ces souvenirs encombrants, demande de couper l'arbre-fouet, vestige du passé et de la tragique histoire des esclaves et de Dévika.

<sup>24</sup> K. Issur, V. Hookoomsing, *L'Océan Indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés*, Maurice, Karthala Presses de l'Université de Maurice, 2001, p. 190-191.

<sup>25</sup> A. Devi, *L'Arbre fouet*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 41-42.

## Les Îlois

Shenaz Patel (née en 1966) est journaliste, écrivaine et une intellectuelle très engagée dans le combat pour le meilleur avenir de son pays. Dans ses textes, l'auteure soulève différents problèmes sociaux ou politiques : le métissage culturel et ethnique dans *Le Portrait Chamarel* (2002), les abus sexuels sur les mineurs dans *Sensitive* (2003) ou l'exploitation et la pauvreté des ouvrières de l'industrie textile dans *Paradis Blues* (2014).

Dans *Le Silence des Chagos* (2005), l'auteure met en scène les habitants des îles Chagos (Diego Gracia, Salomon, Pero Banhos), transférés à l'île Maurice où ils vivent dans des conditions lamentables, en espérant toujours le retour à leur terre natale. Par le biais de ce roman, Shenaz Patel décrit, d'un côté, le drame des Chagossiens, d'un autre, par le choix du mot « silence » dans le titre, souligne l'indifférence de la plupart des Mauriciens et du monde entier<sup>26</sup> à la situation pénible de ce petit peuple, malgré d'incessants appels lancés aux autorités internationales.

Dans son ouvrage, l'écrivaine donne la parole à deux narrateurs : Charlesia et Désiré. La première est une vraie Chagossienne qui a quitté les îles natales avec toute sa famille. La maladie de son mari et la nécessité de l'hospitaliser ailleurs était la raison de leur départ et de leur arrivée à l'île Maurice. Plus tard, malgré leurs tentatives, ils ne réussissent pas à revenir aux îles Chagos. Par contre, Désiré ne connaît pas la terre de ses ancêtres, il est né sur le bateau, *Nordvear*, au large des Seychelles, qui transportait les Chagossiens vers la République de Maurice. De plus, à cause d'une faute administrative commise par un employé dans son acte de naissance, le garçon se retrouve sans nationalité et sans identité. Charlesia et Désiré continuent ensemble leur combat pour retourner enfin dans leur patrie, que Shenaz Patel décrit ainsi : « Chagos. Un archipel au nom soyeux comme une caresse, brûlant comme un regret, âpre comme la mort »<sup>27</sup>.

Antje Ziethen remarque que la situation des Chagossiens, à l'île Maurice, rappelle celle des habitants de Soupir décrite par Ananda Devi : « Coupés de leurs terres natales, à savoir les îles Chagos, les personnages

<sup>26</sup> En 2001, les Chagossiens portent plainte contre l'Angleterre et, finalement, ils obtiennent gain de cause. La Haute Cour de justice du Royaume-Uni reconnaît que leur expulsion était illégale et, par conséquent, ils ont droit à la citoyenneté anglaise, au retour et à une indemnisation financière. En 2019, l'Assemblée générale de l'ONU adopte une résolution d'après laquelle la Grande-Bretagne devrait restituer l'archipel des Chagos à la République de Maurice. En 2020, sur la carte, conçue par l'ONU, l'archipel fait de nouveau partie de l'île Maurice, même si le territoire appartient toujours à l'Angleterre.

<sup>27</sup> Sh. Patel, *Le Silence des Chagos*, Paris, Éditions de l'Olivier / Le Seuil, 2005, p. 10. Dans la suite du texte noté en SC.

vivent, tels les ancêtres des habitants de Soupir, une rupture spatio-temporelle dont les effets se transmettent aux générations futures »<sup>28</sup>. De plus, Charlesia utilise le même mot « morts vivants » que Patrice l'Éclairé de *Soupir* pour décrire leur statut actuel (SC, 144).

Dans notre analyse de la post-mémoire et de l'identité, nous nous pencherons sur le cas de Désiré, représentant de la deuxième génération, celui qui n'a pas de propres souvenirs de ses origines, qui se les crée à partir des histoires racontées par les témoins de leur exode des îles Chagos :

Il [Désiré – A. Sz.-B.] sait que, ce soir, quand elle [Charlesia – A. Sz.-B.] lui parlera, ce sera pour lui dire les mêmes mots : Chagos, Diego. Déportation. Exil forcé. Base militaire. Des mots qui chuintent et frappent, des mots qu'il appréhende sans en connaître le sens, parce qu'ils le déchirent et font couler parfois de ses yeux des larmes silencieuses qui glissent le long de son visage dans le pli amer qui contourne sa bouche (SC, 11).

Le jeune homme est tourmenté par le manque de souvenirs. Quand il était petit, sa mère, Raymonde, pour l'épargner, préférait lui cacher la vérité sur sa patrie et sur les circonstances de sa naissance, sur un bateau, en pleine mer, loin de la maison. En conséquence, Désiré ne comprenait pas pourquoi ses tantes l'appelaient parfois *Nordvear*, ou Nord, en faisant ainsi allusion à son lieu de naissance. Ensuite, sa mère lui raconte que les Anglais leur ont donné peu de temps pour se préparer au voyage, ils étaient obligés de laisser la plupart de leurs biens, même leurs animaux domestiques. Après avoir connu son histoire, Désiré commence à réfléchir sur ses origines. Il se demande quelle est sa nationalité :

Désiré ne savait plus où il en était. Mauricien ? Il avait toujours vécu ici, mais n'en avait pas la nationalité. Seychellois ? Il n'avait jamais vu ce pays. Britannique ? On voudrait encore moins de lui là-bas. Chagossien ? Il ne connaissait pas ces îles où il aurait dû voir le jour. Son lieu de naissance était un bateau, qui avait disparu (SC, 131).

Le jeune homme décide de travailler sur un bateau pour rattraper son passé, pour se rapprocher de ses racines. Chaque nuit, il rêve du bateau sur lequel il est né : « Désiré s'est réveillé en sursaut. Toute la nuit, ce bateau a parlé dans sa tête. Tout cela l'obsède. Il y a tant de choses qu'il voudrait savoir, comprendre » (SC, 141). Finalement, il réussit à visiter le bateau *Nordvear*, déjà très vieux et rouillé. Or, ni le travail en mer, ni l'image du bateau ne dissipent son angoisse et son manque de repères. En étant submergé par les images transmises par la génération de sa mère et de Charlesia, Désiré finit par idéaliser les îles Chagos, il est toujours déchiré entre : ici/là-bas. Le bonheur personnel et la paix intérieure paraissent impossibles.

<sup>28</sup> A. Ziethen, *op. cit.*, p. 94.

## Conclusion

Pour conclure, il est légitime de constater que l'histoire coloniale et, en particulier, l'esclavage et l'engagisme occupent une place importante dans la littérature mauricienne contemporaine d'expression française. De nos jours, à l'île Maurice se déroule encore un autre drame : celui des Chagossiens, expulsés, de façon injuste, de leur territoire. Ananda Devi et Shenaz Patel, deux importantes auteures mauriciennes, examinent ces problèmes dans leurs romans.

Dans *Soupir*, Ananda Devi évoque la problématique de la post-mémoire et de l'identité. L'écrivaine décrit un groupe de Rodriguais qui échouent dans leur tentative de créer une communauté, hantés par le passé tragique de leurs ancêtres-esclaves. Les amis de Patrice l'Éclairé souffrent de troubles identitaires, privés d'Histoire de leur peuple. Bien des personnages ont des problèmes avec la mémoire personnelle. Le manque de racines et la mémoire refoulée provoquent des actes de violence commis par les membres du groupe. Le suicide final du narrateur et de ses deux amis rappelle le mythe concernant la fuite des marrons, à l'île Maurice, sous l'occupation britannique. Il faut également mettre en relief que la terre stérile de Rodrigues et le paysage sauvage correspondent aux états d'âme des personnages. Le relief de la petite île volcanique paraît marqué par les abus du passé colonial.

Dans *Le Voile de Draupadi* et *L'Arbre fouet*, Ananda Devi mentionne les troubles mnémotecniques chez les Indo-Mauriciens causés par l'arrivée de leurs ancêtres de l'Inde. Pour venir à l'île Maurice, ils ont brisé l'un des interdits de l'hindouisme, à savoir le *Kala pâni*, ce qui entraîne la répétition du mauvais *karma* chez leur progéniture qui souffre des péchés commis par ses aïeux. Dans *L'Arbre fouet*, l'écrivaine évoque un autre moment difficile de l'histoire mauricienne : l'esclavage. L'arbre-titre symbolise la douleur et l'humiliation des esclaves mais aussi de Dévika, une jeune Indo-Mauricienne, dont la protagoniste, Aeena, est la réincarnation.

Dans *Le Silence des Chagos*, Shenaz Patel, par le biais des souvenirs de Charlesia et les péripéties de Désiré, décrit la tragédie des Chagossiens privés de leurs terres natales, condamnés à vivoter à l'île Maurice.

Notre analyse démontre que la société mauricienne présentée dans la littérature ressent des problèmes avec la mémoire concernant les moments tragiques de l'histoire de certaines ethnies. La « génération d'après » n'a pas accompli le deuil de mémoire de ses ancêtres. Les descendants sont traumatisés par les événements de l'histoire de leurs parents et de leurs grands-parents ce qui provoque chez eux des troubles identitaires : le déni, le manque de points de repères, le sentiment de déracinement et même la non-appartenance à la société dans laquelle ils vivent.

## Bibliographie

- Arnold, Markus, *La Littérature mauricienne contemporaine. Un espace de création postcolonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles*, Berlin, LIT Verlag, Dr. W. Hopf, 2017
- Devi, Ananda, *Le Voile de Drapaudi*, Paris, L'Harmattan, 1993
- Devi, Ananda, *L'Arbre fouet*, Paris, L'Harmattan, 1997
- Devi, Ananda, *Soupir*, Paris, Gallimard, 2002
- Hirsch, Marianne, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997
- Issur, Kumari, Hookoomsing, Vinesh, *L'Océan Indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés*, Maurice, Karthala Presses de l'Université de Maurice, 2001
- Meur, Marie-Caroline, « La dégradation des symboles : du père au lepan, du guerrier au drogué, d'Énée au joueur de dominos », *Plume francophone*, dossier n° 25, Ananda Devi, 2008, URL : <https://la-plume-francophone.com/2008/03/19/ananada-devi-soupir/>, consulté le 12.07.2020
- Mucchielli, Alex, *L'Identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986
- Patel, Shenaz, *Le Silence des Chagos*, Paris, Éditions de l'Olivier / Le Seuil, 2005
- Ramharai, Vicram, « Sociologie des relations ethniques entre descendants des Africains et des coolies dans la littérature mauricienne à l'époque coloniale et postcoloniale », *Romanica Silesiana*, n° 10 *Insularia*, sous la rédaction d'Ewelina Szymoniak, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, p. 64-77
- Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000
- Robin, Régine, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003
- Thorabully, Khal, « L'île intérieure, entretien avec Ananda Devi », *Notre Librairie*, n° 142, 2000, p. 58-65
- Toussaint, Auguste, *Histoire de l'Île Maurice*. Paris, Presses Universitaires de France, 1971
- Ziethen, Antje, *Géo / Graphies postcoloniales. La poétique de l'espace dans le roman mauricien et sénégalais*, Wissenschaftlicher, Verlag Trier, 2013

292

## Notice bio-bibliographique

Anna Szkonter-Bochniak – maître de conférences à l'Université de Technologie de Gliwice (Politechnika Śląska) à l'Institut de Recherche sur l'Éducation et sur la Communication (Instytut Badań nad Edukacją i Komunikacją). Elle est l'auteure d'une monographie (*L'Analyse de l'« effet-personnage » dans les romans d'Ananda Devi*, 2020) et de plusieurs articles sur la littérature francophone. Dans ses recherches, elle s'intéresse à la littérature francophone, à la culture et à la traduction notamment dans le domaine littéraire.

**Dans la solitude**  
**Nella solitudine**  
**En la soledad**



*Stefano Cavallo*

Università di Łódź

 <https://orcid.org/0003-3506-8542>  
stefano.cavallo@uni.lodz.pl

## Il comunista solo e la sua luce Un'indagine sulla solitudine in *Il comunista*, di Guido Morselli

### The Lonely Communist and his Light. An Investigation of Loneliness in *Il comunista*, by Guido Morselli

**Abstract:** The paper aims to describe and analyze the specific loneliness of Walter Ferranini, the protagonist of *Il comunista*, by Guido Morselli (1976). Even though constantly searching for success and praise – as probably it was for Guido Morselli, too – Ferranini lives his grey, unsuccessful, unhappy life in a particular way, which makes him a silent, unrecognized hero, and which gives a special “light” to the full novel.

**Keywords:** *Il comunista*, Guido Morselli, dissatisfaction, Italo Calvino, shining loneliness

295

Dove vado?, chiedo, dove mi nascondo? e capisco che non posso andare, la paura è dovunque, identica. Io che coltivavo il vizio raro del solipsismo e avevo per insegna il “vietato l’ingresso” (agli altri), mi trovo vietata l’uscita, indefinitamente.

G. Morselli, *Dissipatio HG*<sup>1</sup>.

L’uomo può sembrare inadeguato, conta l’idea che l’uomo ci trasmette. La fonte alla quale attinge. Benissimo. Bravo. Niente di più giusto. Sì, ma intanto, io devo restare solo come un cane. Anche questo è un fatto.

G. Morselli, *Il comunista*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> G. Morselli, *Dissipatio HG*, Milano, Adelphi, 1977, p. 112.

<sup>2</sup> G. Morselli, *Il comunista*, Milano, Adelphi, 1976, ed. digitale.



## Introduzione

Il presente articolo si prefigge lo scopo di leggere la peculiare componente della solitudine di Walter Ferranini, il morselliano “comunista” da cui prende il titolo l’omonimo romanzo di Guido Morselli. Se, infatti, l’elemento della solitudine può essere visto come una caratteristica tipica della narrativa morselliana, essa costituisce soprattutto l’essenza del personaggio di Ferranini: un uomo solo, che, pur vedendosi a capo di una vita di delusioni, sa restare fedele ai suoi principi, anche al costo di prolungare così la propria condanna all’isolamento, all’incomprensione e all’insuccesso. È proprio questo essere, del comunista di Morselli, un fallito che va avanti con coerenza, un perdente che è disposto a giocare la vita per i propri ideali, che rende Ferranini – paradossalmente – un vero eroe silenzioso.

Guido Morselli (1912-1973) scrive *Il comunista* tra il 1964 e il 1965 – come riportato in calce al testo del romanzo, che verrà pubblicato nel 1976, notoriamente postumo, come la pressoché totalità<sup>3</sup> dei lavori narrativi della maturità di Morselli<sup>4</sup>, a tre anni dalla data del suicidio del compianto autore, per i tipi di Adelphi (che aveva già in passato rifiutato, come anche altri editori, proposte editoriali da parte di Morselli).

Incontriamo Walter Ferranini quarantacinquenne – ormai uomo di mezza età, come egli stesso si considera: è alle prese con una crisi professionale ed esistenziale che cova sotto la cenere già da anni, presumibilmente esplosa con la fine del suo matrimonio americano con Nancy. Una crisi che imbeve la vita di Ferranini di amare rimembranze del passato e di disattese speranze nel futuro. A tutto ciò sottende il continuo e silenzioso tentativo di sopire le amarezze col darsi animatamente, con profonda passione, sincerità ed onestà intellettuale, al servizio dell’ideologia social-comunista. Passata l’onda della Seconda guerra mondiale e delle annesse collaborazioni coi Partigiani, Ferranini<sup>5</sup> vive ora come un importante,

296

<sup>3</sup> Ad eccezione di due saggi giovanili, che Morselli pubblica a proprie spese (1943 e 1947). Cf. M. Lessona Fasano, *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Napoli, Liguori, 1988, p. 1.

<sup>4</sup> Per quanto riguarda le vicende dei rapporti di Guido Morselli con gli editori, e, a titolo di esempio, a proposito del rifiuto de *Il comunista* da parte di Italo Calvino per conto di Garzanti, cf. V. Fortichiari, *Morselli in cerca di editore*; URL: [https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/12/Fortichiar\\_Morselli.pdf](https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/12/Fortichiar_Morselli.pdf), senza numeri di pagina, quarta pagina del documento in PDF. Per quanto riguarda, inoltre, l’interessamento al *Comunista* da parte di Rizzoli e lo sfumare, all’ultimo, dell’edizione, si rimanda a: eadem, *Cronologia*, in G. Morselli, *Romanzi*, vol. I, E. Borsa, et al. a c. di, Milano, Adelphi, 2002, p. CVI-CIX.

<sup>5</sup> Italo Calvino, che leggerà il manoscritto durante un “viaggio a Milano in treno, andata e ritorno”, nella sua lettera di rifiuto a Morselli lo chiama costantemente Terranini – se

quanto insoddisfatto, Deputato alla Camera<sup>6</sup>, il quale così commenta (a se stesso) la propria situazione:

Il '58 era destino che terminasse così. A Reggio, sostituito. Praticamente estromesso, a opera e beneficio di Viscardi Ancillotti. A Roma, sconosciuto. Misconosciuto [...]. Rimaneva quel contentino di lavoro [...] Rimaneva quella illusione, quelle trenta cartelline, relazione compresa; un giorno il progetto Ferranini fatto conoscere, discusso, diventato legge. Sperare di salvare la pelle di un qualche lavoratore. E intanto, diciamo pure, salvarsi. Stare a galla, alla meglio. Altro? Niente altro<sup>7</sup>.

Un personaggio – un protagonista – “sostituito”, “estromesso”, “sconosciuto”, anzi “misconosciuto”, che segue un’esistenza alla luce della sola “illusione” e “niente altro”. Questo è lo stato d’animo e la situazione in cui vive Ferranini: d’altronde “uno stato d’animo percorso dal dolore insidia in questi anni ‘60 Morselli e i protagonisti dei suoi romanzi. Inquietudine, scontentezza, senso di solitudine. Nascono personaggi tristi e buoni, onesti e sradicati, sinceri e fragili, umani e dolenti, rosi da una malinconia esistenziale, insita nella loro natura ipersensibile, acuita, però, dalle ingiustizie e dai patimenti inflitti dalla vita [...]. Personaggi alienati e angosciati, fatalmente predisposti a non trovare o a non riconoscere quell’amore cui pure in fondo anelano, sommersi da una pena di vivere palese e radicata, da una incomprendimento con gli altri sorda e inestinguibile”<sup>8</sup>.

297

Nonostante il fatto che sia un parlamentare che vive (in una misera camera ammobiliata) nella Capitale, Ferranini continua a condurre una vita “di provincia”: sconosciuto – anche alla gran parte dei colleghi di partito, che non lo riconoscono quando se lo trovano di fronte – isolato, deluso, il comunista Walter è un personaggio “segnato da un patimento fisico che sembra riflettere il male del mondo”, atteso, come altri personaggi morselliani, da un “destino che Fabio Pierangeli ha opportunamente posto sotto il segno della «sperdutezza»”<sup>9</sup>.

Non più in cima alla vetta del successo – dove, in fondo, egli sente di non essere mai arrivato – “Ferranini è un’incolpevole vittima della

---

ne può dedurre che questo fosse il nome del nostro protagonista, in un primo momento. Cf. V. Fortichiari, *Morselli in cerca...*; A. Santurbano, *Il romanzo come buco del verme*, in A. Santurbano, F. Pierangeli, A. di Grado, *Guido Morselli, io, il male, l’immensità*, Niterói – Rio de Janeiro, Editora comunità LTDA, 2011, p. 28.

<sup>6</sup> Se ne può tracciare un riferimento alla biografia dell’autore: il padre, Giovanni Morselli, venne eletto “Deputato delle corporazioni nella seconda legislatura fascista della Camera dei Deputati”, cf. V. Fortichiari, *Cronologia...*, p. LXXIII.

<sup>7</sup> G. Morselli, *Il comunista...*, p. 165.

<sup>8</sup> M. Lessona Fasano, *op. cit.*, p. 55-60.

<sup>9</sup> A. di Grado, *Il borghese e l’immensità*, in A. Santurbano, F. Pierangeli, A. di Grado, *op. cit.*, p. 72.

dissipazione del suo giovanile sogno di felicità (una laurea in Biologia<sup>10</sup>, a Bologna, città natale di Morselli), a causa della prematura morte del padre e per il timore del suicidio e poi il trauma della morte vera e propria della madre. Prima di queste sventure, Walter era stato affidato ad un farmacista, a sua volta vedovo e pieno di figli [...] che avrebbe potuto permettergli di continuare a studiare in cambio di un aiuto come «bambinaio e garzone di bottega»<sup>11</sup>.

Le parole più importanti, e con maggiore peso, del “comunista deluso e onesto”<sup>12</sup>, sono quelle che egli non dice e che il lettore però immagina chiaramente. In ultima analisi, a rendere Walter protagonista, è la sua sofferenza. C’è un elemento che accomunerà Walter Ferranini e Guido Morselli: una carriera e una vita prive di soddisfazioni, avulse soprattutto da quell’elemento tanto agognato sia dal protagonista, quanto dall’autore: il successo conclamato.

## La solitudine di Water Ferranini

298

Potremmo definire Walter Ferranini come un orfano vedovo: un personaggio, cioè, privo non tanto di quel padre biologico – Mirko Ferranini – che gli passerà i primi insegnamenti del socialismo, destinato a finire “ammazzato da una polmonite”<sup>13</sup> quando Walter è ancora giovanissimo, quanto piuttosto privo di quell’unico padre – ovvero il suo autore, Morselli – che sia disposto almeno una volta a rivelarsi, lungo il piano della vicenda, con il benché minimo intervento benevolo nei confronti di Walter. Ferranini è a tutti gli effetti un orfano, fondamentalmente perché non ha nessuno al mondo che creda in lui, egli stesso *in primis*. Effettivamente i protagonisti morselliani sono caratterizzati da una orfanità che è stata ravvisata su vari livelli: “amorosa, affettiva, religiosa”<sup>14</sup>.

La figura più “familiare” nella sua vita è quella di Nuccia (l’altra “N” del romanzo), che ama Walter di un amore sincero e anche, in molte

<sup>10</sup> È possibile qui ravvedere un altro legame con l’autobiografia dell’autore, che – dopo essere stato respinto, a sedici anni, in filosofia e matematica – “deve [...] giurare al commissario d’esame, pena la bocciatura, che non intraprenderà studi di carattere scientifico”; V. Fortichiari, *Cronologia...*, p. LXX.

<sup>11</sup> L. Terzioli, Linda, «“Quand l’amour meurt”». I personaggi orfani di Guido Morselli», in *Limine-Quaderni Letterature Viaggi Teatri*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012, p. 118.

<sup>12</sup> M. Lessona Fasano, *op. cit.*, p. 75.

<sup>13</sup> G. Morselli, *Il comunista...*, p. 16.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 138.

occasioni, materno, ma che Ferranini tende a distanziare e ad allontanare, soprattutto con l'addensarsi della sua crisi personale. Oltre a ciò, Walter è in un certo senso anche "vedovo": sia sul piano personale, a causa delle vicissitudini con Nancy, sia anche sul piano professionale, con la continua mancanza di realizzazione del suo progetto di legge per la sicurezza dei lavoratori, costantemente *in fieri* e che mai vede una concreta realizzazione.

È forse comunque proprio questo elemento dell'orfanità a oltranza a rendere i personaggi morselliani "irrimediabilmente, scontrosamente soli [...]: uomini disincantati, coriacei se pur tentati, austeri e misantropi («fobantropo» si definirà, addirittura, il protagonista di *Dissipatio*<sup>15</sup>), estranei al mondo, anzi stranieri. A definire il loro carattere, e perciò la loro condizione *borderline*, ci soccorre un termine caro a Giuseppe Rensi, il filosofo italiano prediletto da Morselli [...], *otherworldliness*<sup>16</sup>. Potremmo tradurre: oltremondanità, ovvero esser oltre, altrove, alieni in questo mondo"<sup>17</sup>. Tutto, nella vita passata e presente di Ferranini, sembra volergli ricordare proprio questo. Era solo a lavorare nei magazzini ferroviari, in gioventù, sotto al peso spropositato dei pacchi; solo in un paese straniero. In definitiva, Walter è solo anche quando si trova in mezzo agli altri: isolato, perché in fondo è lui stesso a cacciarsi fuori dal consorzio umano, a forza di suonarsi un bordone ininterrotto di autocritiche.

Un primo elemento, se non altro in senso cronologico, che contribuisce a costruire e a caratterizzare la solitudine di Walter Ferranini, è quello della malattia: il suo cuore è un peso che grava sulla sua quotidianità, che lo forza a pause indesiderate, destinate a portarlo a momenti di riflessione amara sul suo passato (e soprattutto sui suoi successi mancati): "Lui lucido, a ripetersi i termini tecnici: bradicardia, dispnea. E disperato. Non voleva crepare in quella stanza. Al buio. Solo, senza un aiuto; era troppo miseria"<sup>18</sup>.

Un altro elemento della solitudine di Ferranini si annida nella sua vita lavorativa: come si è già detto, i suoi colleghi di partito, per lo più non lo conoscono o non lo riconoscono: Ferranini vive nella continua impressione-convinzione di essere usato e tradito da tutti.

Anche la storia con Nancy, in America, è stata una esperienza di solitudine. All'incontro con il dissidente Mazzola, a colpire Ferranini è la tenerezza e la sincerità dell'amore che lega quest'ultimo alla moglie:

<sup>15</sup> G. Morselli, *Dissipatio HG...*, p. 45.

<sup>16</sup> G. Rensi, *Lettere spirituali*, Milano, Adelphi, 1987, p. 150; A. di Grado, *Il borghese e l'immensità*, in A. Santurbano, F. Pierangeli, A. di Grado, *op. cit.*, p. 71.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> G. Morselli, *Il comunista...*, p. 35.

Pensò: sua moglie lo ha trasportato qui per non farci entrare nella loro camera di sposi, dunque per delicatezza, per pudore. Poi pensò: si vogliono bene. Poi pensò: Nancy. Nancy lo avrebbe mai fatto?<sup>19</sup>.

Passo dopo passo, come in un'infilata di tappe di un misterioso percorso di cui non si vede la fine, la vita di Ferranini si fa, ai suoi occhi, un cosmo in sfacelo: niente, delle sue aspettative, è andato come egli avrebbe voluto. Ne deriva un autoisolamento, quasi un eremitaggio, che lo trasforma, da infiammato rivoluzionario sempre in prima linea per la causa del socialismo-comunismo, in un timorato del giudizio sociale:

Fa' conto che un collega mi incontri a quest'ora, con te a braccetto. Sanno che siamo sposati, tu a un altro, io a un'altra, e camminiamo per il centro a questa maniera. Siamo anzianetti per giunta. Cosa devono dire?<sup>20</sup>.

A descrivere e al tempo stesso costruire la solitudine di Walter, è anche l'episodio relativo al suo rapporto con la fotografia della madre, contro cui si scaglia nei momenti di crisi più forte e profonda:

Ferranini la teneva sempre con sé, ma lui che bestemmiatore non era (solo il necessario per non fare salire la pressione, come diceva Amoruso) nei momenti di malumore gli capitava di prendersela con quella foto; proprio un povero ritratto, che andava a finire sul tetto dell'armadio o nel mucchio dei giornali usati. Salvo dopo un po' riprendere il suo posto. In fondo, era troppo poco attento a se stesso per analizzare e criticarsi quella curiosa abitudine<sup>21</sup>.

Un modo di sfogarsi che rappresenta un ulteriore sguardo, conciso ma cristallino, sulla solitudine di Ferranini: un litigare in silenzio, con la madre ma allo stesso tempo anche da solo a solo, che finisce per spingere il protagonista ancora più profondamente nella solitudine, dato che lo priva anche della compagnia ideale della madre, evidentemente rappresentata dalla fotografia.

Né la solitudine di Walter può essere ricondotta ad una singola città: non solo Roma, né solamente la nativa Vimondino, ma anche l'America è fatta di solitudine. Sarà un personaggio che appare nella vicenda all'ultimo momento, un semplice uomo in attesa di telefonare, che farà notare questo a Ferranini durante il suo secondo soggiorno in America:

In America gli uomini sono tutti uguali. Tutti uguali, e tutti soli. Ferranini sentiva l'orlo di quel cappotto strisciargli sul viso, nel buio, eppure non gli dava noia.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 162.

– Tutti soli, qua ci sono unità e non uomini. Ognuno è un pezzo staccato e non entra nella vita di un altro<sup>22</sup>.

L'America infatti diventa addirittura il paese delle solitudini del singolo. Dice il medico Newcomer, mentre ausculta Walter:

Lei conosce l'America? [...] C'è il fenomeno che chiamerei la dissocialità americana. La personalità è dissociale, nell'intimo, quindi superficiale, poco umana. I contatti fra i singoli sono subordinati alle funzioni organizzate, allo status che il singolo deriva dalle funzioni organizzate. Non sopravvivono fuori di 'questo'<sup>23</sup>.

Possiamo, in definitiva, considerare Ferranini come un personaggio destinato a condurre la propria vita in solitudine coi suoi pensieri:

Ferranini cercò inutilmente compagnia sul rapido delle tredici che lo riportava a Roma. Aveva voglia di parlare. Passò in rivista gli scompartimenti del treno sperando di vedere Giobatta. Non c'era, aveva fatto tardi con la fondua. Dovette rimanere coi suoi pensieri tutto il viaggio, e non furono ore piacevoli<sup>24</sup>.

Ne consegue il chiudersi in un isolamento straziante, che Ferranini non vuole ma di cui non può né fare a meno, né liberarsi:

La pena, il dispetto di quella sporca vita, di quella sua vita, e niente altro. Si girava nel letto, si ripeteva: solo come nella luna, solo come nella luna. Difatti Lunik e viaggi cosmici (e solitudine lunare), si fanno strada oramai fino nelle malinconie di un povero diavolo quando non riesce a dormire. Ma per lui, lui lo sapeva, la tristezza era sempre uno stato fisico<sup>25</sup>.

301

Guido Morselli incornicia la solitudine di Ferranini con una ironia situazionale che si spinge in certi casi fino al sarcasmo<sup>26</sup> e che soggiace all'intera vicenda, affacciandosi solo occasionalmente. Ne è un esempio la scena del dialogo tra Ferranini e l'amico Amoruso, nel corso del quale emerge quanto, per Walter, la solitudine sia una componente ineluttabile: "nessuno di noi è solo – afferma Amoruso –. Scusa, nemmeno tu dopotutto. A Roma c'è chi ti aspetta. La tua amica Corsi". Il collega e amico vorrebbe spiegare a Ferranini che, in fondo, non ha da sentirsi poi così solo, dato

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>26</sup> In questo continuo danzare tra l'ironia e il sarcasmo è rintracciabile, a nostro avviso, ancora una volta il carattere personale di Guido Morselli, che si è lasciato sedurre, in ultimo, da un sarcasmo insieme ironico e macabro che l'ha condotto all'incontro con "la ragazza dall'occhio nero" – come Morselli definisce la sua pistola. Cf. G. Morselli, *Dissipatio HG...*, p. 109.

che Ferranini intesse una relazione con la Corsi. Il lettore, però, già sa che nel frattempo il Partito sta prendendo le mosse perché venga messa fine proprio alla relazione tra Ferranini e Nuccia (la Corsi), in quanto sposata, oltretutto a un imprenditore decisamente generoso nei confronti del partito, anche più che suo convinto membro e attivista.

Ferranini quindi è un uomo solo – che si dà da fare perché egli possa notare il meno possibile la propria condizione. Molti e vari sono gli elementi che fondano la sua solitudine: Walter, infatti, è un ex-lavoratore della “bassa” che vive l’imbarazzo di ricoprire ora un incarico al tavolo dei dirigenti, mentre i *lavoratori* continuano a rischiare incidenti sul lavoro. Oltre a ciò, è stato costretto ad abbandonare i sogni e i progetti immaginati e agognati nel corso di una vita con Nancy. Ma Walter è anche sinceramente credente nel Socialismo, mentre i colleghi di partito lo coinvolgono – in provincia – in beghe per posti chiave, e – a Roma – in scomodi quanto inumani colloqui atti a verificare la sua convinzione ideologica e ad indagare sulla sua relazione personale con Nuccia (è stato proprio questo lato della narrazione a non convincere Calvino, direttore editoriale della Garzanti<sup>27</sup>). Oltre a tutto questo, lo recludono nella solitudine sia la cagionevole condizione fisica, che il suo vedersi Deputato in un Partito comunista che accoglie al suo interno anche borghesi e membri autorevoli che “non sono dei lavoratori”.

302

Ecco allora che è la solitudine la chiave di lettura che meglio fa luce sul personaggio morselliano di Walter Ferranini. Una solitudine trascorsa in silenzio, come è inevitabilmente: un eremitaggio da vivere – sia per il protagonista che per il lettore – restando in ascolto. Ferranini l’onesto, il coerente, è, proprio per questo, un uomo solo – di una tale solitudine che solo gli oggetti inanimati possono conoscere e a loro volta rappresentare. Ideale metafora di Ferranini è infatti un oggetto: il termos col caffè caldo che periodicamente il barista gli fa trovare pronto, e che, come Ferranini, non ha altro destino se non quello di restare ineluttabilmente un attore in attesa di entrare in scena, senza successo: “preso la sera al bar, aspettava sul comò”<sup>28</sup>. Così è anche per Ferranini: pronto per entrare attivamente nel gioco della vita (affettiva e matrimoniale, sociale e politica), mai gli riesce di costruire qualcosa tale per cui egli possa dirsi realizzato.

<sup>27</sup> Scrive Calvino a Morselli a proposito del *Comunista*: “dove ogni accento di verità si perde è quando ci si trova all’interno del partito comunista; lo lasci dire a me che quel mondo lo conosco, credo proprio di poter dire, a tutti i livelli. Né le parole, né gli atteggiamenti, né le posizioni psicologiche sono vere. Ed è un mondo che troppa gente conosce per poterlo «inventare»”, V. Fortichiari, *Morselli in cerca...*, senza numeri di pagina, terza pagina del documento in PDF.

<sup>28</sup> G. Morselli, *Il comunista...*, p. 165.

## Conclusioni

Il comunista Ferranini, dalla prima all'ultima pagina della narrazione, è un uomo costantemente colto "sulla soglia dell'ultima decisione, nel momento di crisi e di rivolgimento incompiuto – e non predeterminabile – della sua anima"<sup>29</sup>. Questo, insieme alla sua condizione di persona che si vede piccola, insoddisfatta, irrealizzata, fa di lui un personaggio in perenne unica compagnia della sua solitudine. Unico, isolato, irrecuperabile, egli è – morsellianamente, potremmo aggiungere – un condannato alla solitudine, per giunta per sentenza emessa da se stesso: "la sua tristezza selvatica, le sue cupe ossessioni, colorano gli ambienti che attraversa di tinte smorte e soffocanti, li avvolgono in una caligine da cui affiora la sagoma d'un uomo irrimediabilmente solo"<sup>30</sup>. Con *Il comunista*, Morselli presenta la solitudine umana scambiata per vita quotidiana: ed è proprio sulla base di questa dimensione di solitudine del protagonista, vissuta potremmo dire a oltranza, che si fonda la grandezza del personaggio Walter Ferranini: un eroe di un'eroicità raccontata in *pianissimo*; non un superuomo perennemente vincitore nei confronti di una schiera di avversari sempre debellati e annientati, quanto invece una persona comune che vive, come coinvolto in un turbinoso viaggio sui binari obbligati di un treno, la sua

303

ineluttabile solitudine – almeno fino all'ultima pagina del libro. Nonostante il continuo tormento di sentirsi deluso da se stesso, dal mondo (Europa o America che sia), il suo vedersi e sentirsi piccolo, grigio, non arrivato, non ne fa un perdente; dalla sua storia, al contrario, emerge un vero personaggio, un grande protagonista, in virtù proprio del suo rendersi sempre vittima disponibile della sua componente di solitudine.

A questo punto, è possibile notare come la solitudine di Ferranini non sia solamente un ostacolo alla sua felicità, ma soprattutto una caratteristica e una prerogativa. Questo ci autorizza a presentare personaggi quali Ferranini tramite il termine di *solì* – e qui proponiamo tale parola nella sua doppia accezione di solitudine e di astro lucente: *solì*, in quanto cioè eroi, di solitudine, che per propria natura (grazie al loro stile di vita) fanno luce non solo all'interno del gruppo dei personaggi, ma soprattutto illuminano l'intera narrazione, che per questo diviene – molto più che semplice intrattenimento – un incontro illuminante, con un personaggio memorabile. Per Walter il

<sup>29</sup> A. Cortellessa, «"Es ist genug". Guido Morselli sull'estrema soglia», *La scrittura. Rivista letteraria trimestrale*, I, 4, inverno 1996 / 97, p. 7. Cortellessa cita Bachtin a proposito di Dostoevskij.

<sup>30</sup> A. di Grado, *Il borghese e l'immensità*, in A. Santurbano, F. Pierangeli, A. di Grado, *op. cit.*, p. 72.



lettore non potrà fare a meno di sperare per il meglio, riguardo all'esito del suo ultimo viaggio, in cui il comunista, dopo aver dato uno sguardo ai giornali: "si affibbiò la cintura. Pensò: mangio, poi mi addormento"<sup>31</sup>.

## Bibliografia

### Opere letterarie

Morselli, Guido, *Il comunista*, Milano, Adelphi, 1976, ed. digitale  
Morselli, Guido, *Dissipatio HG*, Milano, Adelphi, 1977

### Opere scientifiche

Brullo, Davide, "Il padre, le donne, i rifiuti. Istantanee di Guido Morselli", *Mosaico italiano*, XIII, 189, p. 16-19  
Cortellessa, Andrea, «"Es ist genug". Guido Morselli sull'estrema soglia», *La scrittura. Rivista letteraria trimestrale*, I, 4, inverno 1996 / 97, p. 5-16  
Costa, Simona, *Guido Morselli*, Firenze, La nuova Italia, 1981  
Fortichiari, Valentina, *Cronologia*, in Guido Morselli, *Romanzi*, vol. I, Elena Borsa et al. a c. di, Milano, Adelphi, 2002  
Lessona Fasano, Marina, *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Napoli, Liguori, 1988  
Rensi, Giuseppe, *Lettere spirituali*, Milano, Adelphi, 1987  
Santurbano, Andrea, Pierangeli, Fabio, Di Grado, Antonio, *Guido Morselli: io, il male, l'immensità*, Niterói – Rio de Janeiro, Editora comunità LTDA, 2011  
Terziroli, Linda, «"Quand l'amour meurt". I personaggi orfani di Guido Morselli», in *Limine-Quaderni Letterature Viaggi Teatri*, Roma, Edizioni nuova cultura, 2012, p. 117-138

### Sitografia

Fortichiari, Valentina, *Guido Morselli in cerca di editore*, URL: [https://www.fondazionemonadori.it/wp-content/uploads/2018/12/Fortichiar\\_Morselli.pdf](https://www.fondazionemonadori.it/wp-content/uploads/2018/12/Fortichiar_Morselli.pdf) (accesso: 6.06.2021)

### Nota biobibliografica

Stefano Cavallo, Ph. D è docente di lingua, letteratura, gestualità e cultura italiana presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Łódź, Polonia – Dipartimento di Italianistica. Nell'ambito della ricerca scientifica, si interessa di autori contemporanei in lingua italiana; in pas-

<sup>31</sup> G. Morselli, *Il comunista...*, p. 268.

sato si è occupato di studi linguistico-letterari e anche letterario-teatrali, ha collaborato con la Cattedra di Letteratura del viaggio dell'Università degli Studi della Tuscia, Viterbo. Si è laureato *cum laude* presso la Facoltà di Lettere dell'Università La Sapienza di Roma con una tesi su Giovanni Verga (*Giovanni Verga, il passaggio dalla novella al dramma*). È stato giornalista professionista per la pagina culturale di Radio Vaticana (Città del Vaticano) e per diverse testate giornalistiche italiane. Si occupa anche di produzione letteraria (Paoline, 2010; Diapason, 2009; Radio Vaticana 2009; La Lontra, 2006; RAI-Radio 1, 2005; Città nuova, 2003; B&C, 2003). Tra le sue ultime pubblicazioni scientifiche: S. Cavallo, *Analisi di enunciati ironici nella lingua italiana della cultura e dei media tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI*, Łódź, WUŁ, 2019.



**Małgorzata Puto**

Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0001-6745-1269>

malgorzata.puto@us.edu.pl

## La mimesi dell'Altro nella narrativa di Giuseppe Culicchia

### The Concept of the *l'Altro* in Culicchia's Novels

**Abstract:** The objective of the study is to identify and examine the essential elements which constitute the concept of the *Other* in the novels of Giuseppe Culicchia. The texts analyzed were published by Culicchia, writer, essayist and translator in Turin, Italy, from 1994 to 2019. The theoretical literary perspective is that of mimesis (Erich Auerbach, Zofia Mitosek, Nicoletta Salomon, Cesare Segre) and the concept of the *l'Altro* derives from anthropological studies (Marc Augé, Marco Aime, Ugo Fabietti, Francesco Remotti). The purpose of this study is to promote interdisciplinary research and to present the model of the Other and its evolution in novels. The article focuses on aspects of otherness, more apparent in Culicchia, that is to say: distance and space (the idea of nonluogo, mente locale, mobility), set of values and the consequent changes in the characters of his novels.

**Keywords:** mimesis, the Other, otherness, anthropology, Italian literature

È l'altro, è il suo sguardo, che ci definisce e ci forma. Noi [...] non riusciamo a capire chi siamo senza lo sguardo e la risposta dell'altro<sup>1</sup>.

La categoria dell'Altro si impone in modo evidente nel discorso sulla cultura surmoderna<sup>2</sup>, caratterizzata da una violenta polarizzazione tra noi e gli altri. Da una riflessione antropologica sulla narrativa di Giuseppe Culicchia emerge una visione della società, sottoposta ai momenti critici,

<sup>1</sup> U. Eco, *Cinque scritti morali*, Milano, Bompiani, 1997, p. 85.

<sup>2</sup> Augé usa il termine *surmoderno* in cui il prefisso *sur* viene inteso nel senso dell'inglese *over*, ossia quello che mette in luce la sovrabbondanza di cause che rende difficile l'analisi degli effetti.

influenzata dai fenomeni di cultura globale in cui il soggettivismo occidentale necessita di essere ripensato. L'alterità si muove sempre su due poli tra ciò che siamo e ciò che possiamo essere dopo il confronto con l'Altro. Marc Augé capisce la dimensione antropologica della letteratura come ricerca o scoperta di sé e degli altri, nonché la scoperta della diversità dell'uomo<sup>3</sup>. L'Altro viene trattato simultaneamente in più sensi, abbracciando:

l'altro esotico, definito in rapporto con 'noi' che si suppone identico (noi Francesi, Europei, Occidentali); l'altro degli altri cioè l'altro etnico o culturale che si definisce in rapporto a un insieme d'altri supposti identici, un 'essi' il più delle volte riassunto con un nome di etnia; l'altro sociale, l'altro interno in riferimento al quale si istituisce un sistema di differenze, che comincia con la divisione dei sessi ma che definisce anche, in termini familiari, politici, economici, i posti rispettivi degli uni e degli altri. [...] L'altro intimo, infine, [...] che è presente nel cuore di tutti i sistemi di pensiero e la cui rappresentazione risponde al fatto che l'individualità assoluta è impensabile<sup>4</sup>.

L'alterità interroga la coscienza mettendo a fuoco diversi livelli di consapevolezza antropopoietica, è quindi fondamentale non solo per un antropologo ma soprattutto per la società stessa<sup>5</sup> in cui *gli incontri con la differenza* vanno oltre le trasformazioni avvenute in singole persone e sono importanti per intere culture<sup>6</sup>.

Per comprendere l'alterità occorre sottolineare la natura della relazione che esiste tra l'identità e l'alterità, concetti opposti, ma allo stesso tempo imprescindibili uno dall'altro. Remotti sottolinea infatti la reciproca penetrazione di essi, sviluppando il concetto dell'alterità in funzione della nozione di "noi". Lo studioso ribadisce che l'identità non è chiusa su sé stessa, ma sulla sua superficie appaiono densamente le fessure, i buchi, le modificazioni. L'alterità non è dunque qualcosa di estraneo, ma è completamente inerente, appartiene alle cose di ogni giorno, è sempre presente, imminente, raggiungibile e sotto mano.

I criteri antropologici a cui riferirsi studiando la categoria dell'Altro in Culicchia sono dunque: il rapporto dell'io con lo spazio ossia l'altrove, il rapporto dell'io con gli altri percepiti come diversi, e il rapporto dell'io con se stesso che diventa lo specchio dell'altro, in funzione dei cambiamenti avvenuti sull'influenza degli altri come il risultato di quelli precedentemente menzionati<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> R. Wagner, *Invenzione della cultura*, Milano, Mursia, 1992, p. 16.

<sup>4</sup> M. Augé, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2005, p. 22-23.

<sup>5</sup> F. Remotti, *Cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 110; P. Burke, *La storia culturale*, Bologna, Mulino, 2014, p. 47.

<sup>6</sup> U. Fabietti, *Elementi dell'antropologia culturale*, Città di Castello, Mondadori, 2004, p. 138.

<sup>7</sup> M. Augé, *Il senso degli altri. Attualità dell'antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 57-58.

La forma più evidente in cui l'Altro è individuabile nei testi di Culicchia è il livello intratestuale. I personaggi e gli ambienti sono costruiti e delineati in modo in cui sono facilmente riconoscibili: il confronto, lo scontro, il differente. L'altrove di cui parla Aime è rappresentato dalle immagini del passato che è una terra straniera ed un altrove perfetto. Andare a visitare il passato permette ai protagonisti l'affacciarsi alla contemporaneità così come lo è per Giulio in *Il cuore e la tenebra*, dopo la morte del padre, a Berlino, dove si ricordano per mezzo delle analessi i momenti, pezzi di vita passata.

Accanto "allo studio di Hitler col ritratto di Federico il Grande e il famoso mappamondo", si menziona "la sagoma dell'enorme edificio lungo la Wilhelmstrasse", e l'ultimo concerto dei Berliner che "continuavano a suonare mentre i berlinesi si arrampicavano sulle macerie, tra gli scheletri dei palazzi, con i cartelli fatti mettere lì da Goebbels, in questa città unica al mondo" (p. 43).

L'altrove virtuale è il mondo di Alberto (*Ameni inganni*), chiuso in una piccola mansarda, perché ha una *totale paura* di uscire di casa. L'altrove si manifesta attraverso la distanza, che può essere certamente fisica, così come lo è in *Sicilia, o cara, e Un'estate al mare*, ma i concetti di lontano e di vicino possono essere altrettanto ben definiti culturalmente.

Il viaggio a Marsala, distante più di mille chilometri da Torino rappresenta un altrove naturale legato all'altrove temporale. L'immagine favolosa della natura fuori dal tempo viene enfatizzata dai quattro elementi fondamentali: l'aria, l'acqua, il fuoco, la terra. La Sicilia ha i colori, "incredibilmente violenti", giallo, azzurro, verde, blu, rosso, grigioverde, Marsala è immersa nella "luce accecante del sole" (p. 55), "battuta dallo scirocco" (p. 43), "i suoi profumi e i rumori premono il naso e le orecchie" (p. 57) con "il cuscus, il limone con brioche, il gelato al caffè, la cassata, le pietre rettangolari di cui sono lastricate le strade del centro" (p. 61), "illuminata dai lampioni di sera" (p. 62). I protagonisti di *Un'estate al mare*, il romanzo che racconta un'estate del 2006, sono in viaggio di nozze in Sicilia. Per loro la distanza viene attraversata misurando il tempo e i chilometri. "Le spiagge, a Marsala, si stendono per chilometri e chilometri lungo la costa profumata d'Africa dove comincia l'Italia" (p. 23), "dove si vedono: la zona dello Stagnone, con le saline e i mulini" (p. 26), Mozia, l'Isola Lunga, Levanzo, Favignana, Marittimo e le Egadi.

Quando l'aspetto globale delle metropoli di Torino e di Milano (Venere in metrò) rinvia all'effettività, utilità e consumo, il locale della provincia di Marsala fa ricorso ad una narrazione che rappresenta uno spazio amalgamato con delle persone che ci vivono. Il girovagare per la città e per le spiagge ha i tempi rallentati, le estensioni sono dedicate alle emozioni evocate dallo spazio, le normali categorie del tempo sono sospese. L'immagine dell'isola è pre-esistente all'esperienza reale del luogo, giacché è presente nei racconti del padre del protagonista. L'altrove diventa uno

spazio mitico, che viene scoperto grado per grado ed assorbito dalla *mente locale*<sup>8</sup> del ragazzo che ci torna ancora trentenne per mezzo di una prolessi.

L'altrove è presente in Culicchia anche nel confronto tra spazio naturale e spazio urbano, nonché attraverso il rapporto spazio del passato-spazio moderno e la storia sia quella recente sia quella passata. I protagonisti sono al bivio tra il passato e il presente, di cui il primo è sinonimo della felicità legata al mito, e l'altro è sinonimo dell'altrove ignoto e nemico. È il caso della Torino in *Brucia la città*, *Torino è casa mia*, e *Ritorno a Torino dei signori Tornio*. In questi casi l'altrove diventa più vicino nel tempo, può essere ignoto e strano, mentre ciò che è riconoscibile ed è emotivamente significativo è lontano nel tempo, dunque anche in questo caso si ha lo stravolgere del tempo.

La costruzione dei personaggi culicchiani mette a confronto i ruoli familiari di padre e figlio, uomo e donna, giovani che usano linguaggi diversi incomprensibili dagli anziani, benestanti e poveri, *terrori* e uomini in carriera. Un dj di musica del momento (*Brucia la città*) e il direttore della Filarmonica ossessionato dall'esecuzione della *Nona Sinfonia (Il cuore e la tenebra)* sono figlio e padre, ma hanno avuto ruoli, aspettative, scopi di vita diversi, sono stati altri sociali per sé durante la vita, avvicinandosi solo dopo la morte del padre in una dimensione temporale diversa. Un altro personaggio segnato dall'alterità è Bruno dal romanzo *Essere Nanni Moretti*. Un giovane scrittore di nicchia sfrutta la somiglianza fisica ad un famoso regista italiano e diventa l'altro. "Mi rimetto in mano lo smartphone. Lo guardo. Fisso il volto di Nanni Moretti nello schermo" (p. 15), dice Bruno e da quel momento la scrittura abbraccia due itinerari. Bruno vive la vita dell'altro davanti al pubblico e nel privato rimane il vecchio Bruno. L'altro si manifesta dunque anche nella struttura stessa della narrazione.

L'altro intimo di Iaio vede terre lontane e parla in modo spasmodico, il che viene segnato nel testo con grafia diversa, così come lo è in *Il paese delle meraviglie*, il romanzo che racconta altra Italia, ossia l'altrove del 1977, attraverso il confronto tra il comico e il tragico. Di nuovo è una storia che sconvolge il tempo, il lontano diventa più vicino di quanto possa sembrare, descrivendo l'alterità politica di un protagonista che si dichiara fascista, l'alterità di generazioni (nonno e nipote) e finalmente non si può scappare neanche dal confronto con l'Italia di oggi. Anselmo, il protagonista di una divertente storia *A spasso con Anselmo*, è anche lui l'altro, che sfuma i confini dell'esotico. È un formichiere, un animale in mezzo agli uomini, che pensa, parla quattro lingue, si comporta da uomo, usa il computer, mangia patatine, e divide l'appartamento con uno scrittore, ma è pur sempre un formichiere, l'altro, diverso, strano.

<sup>8</sup> Il concetto della *mente locale* viene sviluppato da Franco La Cecla e descrive la facoltà di vivere lo spazio, creare mappe mentali che ci consentono di abitare i luoghi.

La realizzazione della categoria dell'Altro avviene in Culicchia anche al livello intertestuale, ossia attraverso un implicito dialogo letterario con scrittori italiani e stranieri. Uno di loro è Pier Vittorio Tondelli, che Culicchia ha incontrato alla facoltà di Lettere dove ha studiato. I primi racconti di Culicchia sono stati curati da Tondelli e pubblicati nell'antologia *Papergang Under 25 III*, la sua scrittura è emotiva, coinvolgente, la lingua forte non manca mai il bersaglio. I protagonisti sembrano essere l'uno la continuazione dell'altro, come se fossero appartenenti alle generazioni che si susseguono, ereditano i disagi, non solo degli antenati, ma anche dai protagonisti di altri testi. Ci sono gli inetti di Svevo e Tozzi tra i protagonisti di Culicchia, Alberto, un quarantunenne-adolescente, perso nel mondo virtuale, dj laio, e i suoi compagni inadatti al mondo che li circonda, Walter che potrebbe essere suo padre, tutti persi nelle visioni surreali, frustrati, malinconici, nonostante l'apparente vivacità. C'è anche Bruno, che vuole cambiare la sua vita come Mattia Pascal di Pirandello. Anche il concetto della maschera è individuabile nella costruzione dei protagonisti, soprattutto in funzione del travolgente consumismo e la voglia di apparire tanto criticata dallo scrittore. La narrazione fa pensare spesso alla varietà di stili e di toni usati da Tondelli: romanzo, giallo, pubblicità, ma soprattutto il filone autobiografico. Le storie di individui narrano in verità il quadro di una generazione, un Noi narrativo, che come i ragazzi di *Altri libertini* tondelliani, in modo esuberante, aggressivo, che sa anche essere delicato e poetico affronta i tabù sociali, i miti, la globalizzazione, la politica, facendo sempre ricorso alla polemica. Sono evidenti le allusioni alla professione dello scrittore, e non si può certo glissare sull'ironia di Bruno, uno scrittore in crisi, oppure un compagno di stanza, anche lui scrittore che vive con un simpatico animale di nome Anselmo.

La città del Toro, lo sfondo frequente delle storie di Culicchia è la tanto amata e altrettanto criticata Torino liquida e *bruciata* dalla droga, dallo sporco, ossessionata dal consumo esagerato. La rappresentazione della sua città che esce fuori dalle opere è una pubblica presa di posizione con tono di accusa. Il livello extratestuale è dunque anche esso presente in Culicchia. La corruzione sociale, l'ingiustizia, la voglia di cambiamento costituiscono un continuo confrontarsi con la realtà. Il messaggio moraleggiante spesso fa riferimento ai personaggi della cultura popolare, come Paris Hilton in *Brucia la città*, oppure ospiti frequenti dei programmi televisivi come Paolo Crepet, psichiatra in *Venere in metrò*. Le storie raccontate in *Ambarabà* sono non solo delle rappresentazioni di tutte le tipologie degli altri: straniero, senz'altro, uomini e donne che si sentono emarginate per vari motivi come la mancanza di lavoro o di un partner, situazione economica, o professione considerata poco attraente (macellaio), ma insieme presentano l'immagine di una città surmoderna, caotica, frenetica, che da una parte sembra *melting pot*, dall'altra provoca solitudine, emarginazione sociale, frustrazione, spinge



a comportamenti autolesionistici, ossessivi. È una evidente denuncia sociale ed una presa di coscienza, espressa allo scopo di indicare altri possibili modi di vivere la realtà, evitando le trappole. Culicchia non cerca di essere gentile con il lettore, non ha paura delle parolacce e delle scene forti, a modo di Pasolini cerca di scuotere il lettore dall'inerzia ed è questo il suo modo di esercitare la responsabilità di uno scrittore impegnato. I protagonisti di *Ambarabà* vogliono soddisfare i requisiti degli altri (l'uomo che si pettina), vogliono essere meglio degli altri (la donna in carriera), vogliono isolarsi dagli altri che vedono come minaccia (la donna che stringe un sacchetto di nylon), vogliono essere diversi dagli altri (un senzatetto), ma quando la carrozza della metropolitana parte, rimangono soli e fuori della vita sociale collettiva, sono "donne e uomini. Giovani e vecchi. Attenti a non invadere un millimetro di troppo dello spazio circostante. Attenti a non incrociare neppure per un attimo lo sguardo di chi vi sta accanto. Corpi delimitati da corpi. Silenzi circondati da silenzi" (p. 133).

312

I criteri antropologici individuabili in Culicchia di cui sopra vengono rafforzati dalla costruzione dei testi. Considerando come primo l'aspetto della temporalità del racconto, va sottolineata la presenza delle distorsioni temporali. I testi culicchiani non seguono dunque *ordo naturalis* degli eventi, ma le storie cominciano *in medias res* con supporto di flash back (con eccezione di *A spasso con Anselmo*), e sono ricche delle analessi, di cui forse le più esemplari sono quelle di *Il cuore e la tenebra* (la storia inizia nel momento della morte del padre del protagonista) e di *Ambarabà* (le ventuno storie di personaggi che aspettano la metropolitana sono narrate all'interno della cornice di ciò che sta succedendo alla stazione riguardano però i frammenti di vita precedenti). L'alterità temporale è molto palese anche nel testo *Ritorno a Torino dei signori Tornio*, dove il passato viene raccontato attraverso i ricordi della coppia dei protagonisti. Nei ricordi colpisce una narrazione piena di dettagli che coincidono spesso con la biografia dell'autore, sono reali i posti, le città, i nomi e cognomi. In più le storie sono raccontate in prima persona. La velocità del racconto è spesso un indizio che distingue l'altrove, spasmodica nei frammenti che descrivono la realtà contemporanea (*Brucia la città*), abbondante di pause che si ancorano nella storia della Torino del passato.

Riflettendo sul rapporto spazio-tempo in cui i due elementi sono imprescindibili vale la pena di notare un capovolgimento del simbolismo dello spazio legato al tempo. L'identificazione del vicino come qualcosa di comprensibile, di familiare, di proprio e del lontano come incomprensibile ed estraneo di cui parla Lotman<sup>9</sup> è capovolto in Culicchia. Lo spazio lontano nel

<sup>9</sup> Lotman presenta ed approfondisce le opposizioni vicino-lontano, esterno-interno in *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 262, nonché in *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 2001, p. 155-168, dove viene inoltre discusso il concetto della frontiera.

tempo viene spesso mitizzato (*Sicilia, o cara, Ritorno a Torino dei signori Tornio, Brucia la città*), legato fortemente alle emozioni ed agli affetti familiari, invece i luoghi regolarmente visitati sono presentati come ostili, squallidi o legati al lavoro e fatica. Invece è visibilmente presente l'opposizione cultura-natura (spazio dell'isola-spazio della città, spazio storico, spazio identitario-spazio moderno, non luogo, spazio di transito o senza legami affettivi). Si può avere l'impressione che il narratore extradiegetico venga introdotto laddove i protagonisti non riescono a capire se stessi, scontrandosi con la realtà surmoderna piena di problemi a vari livelli della vita (*Ambarabà*). Invece nei casi in cui i protagonisti sono capaci di partecipare in maniera più energica nella formazione della propria identità il racconto è intradiegetico (*Sicilia, o cara*).

La narrativa di Culicchia è la rappresentazione mimetica della categoria dell'Altro, ampia, profonda, che da una parte risulta conflittuale, dall'altra in un rapporto naturale, insito nel comportamento umano. Giuseppe Culicchia, torinese, un attento osservatore della realtà surmoderna, costruisce un'immagine della realtà globalizzata, nuova, piena di sfide ma sempre in funzione dell'altro. "Siamo ciò che gli altri non sono"<sup>10</sup> dice Marco Aime ribadendo così il concetto chiave dello studio antropologico. L'Altro è lo specchio dell'individuo, gli altri sono specchio della società e della storia, alla fine, l'Altro è chi costringe un individuo a mutare la strada che aveva intrapreso dando vita a una nuova storia.

Concludendo si può porre la questione del grado di veridicità delle rappresentazioni letterarie dell'Altro in Culicchia. Ciò che è da ribadire è il vero senso della mimesi che non è un semplice atto di imitare<sup>11</sup> ma *alterare, traslare, de-lirare e de-generare*. La mimesi è percepita come una forma di conoscenza del mondo umano che viene definita da Auerbach come

<sup>10</sup> M. Aime, *Eccessi di culture*, Torino, Einaudi, 2004, p. 86-87.

<sup>11</sup> Le teorie riguardanti la mimesi partono dalla nascita del termine e del suo significato nel VI s. a. C., poi attraverso il confronto tra Platone e Aristotele, tra imitare, essere copia della copia. Infatti, le teorie contemporanee della mimesi tendono a sottolineare l'opposizione tra imitazione passiva, e imitazione attiva. N. Fry in *Anatomia della critica* ribadisce che la finalità della mimesi non è assolutamente quella di copiare, ma di stabilire rapporti tra fatti, rivelare una struttura che renda gli avvenimenti intelligibili per dare così un senso alle azioni umane. La mimesi capita come *riconoscimento* viene analizzata anche da A. Compagnon in *Demone della teoria*, dove l'autore afferma che accanto al riconoscimento da parte del protagonista del testo, ogni lettore fa il proprio riconoscimento che diventa verità universale. Anche P. Ricoeur nella trilogia *Tempo e racconto* concepisce mimesi come operazione, definendola come attività mimetica, insistendo sull'intelligenza mimetica, perché costruire vuol dire far nascere l'universale dal singolare. Sia Fry che 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, sintesi, praxis dinamica che invece di imitare, produce ciò che rappresenta e incrementa il senso comune.

«l'imitazione dell'esperienza sensibile della vita terrena<sup>12</sup>. L'imitazione è in stretto rapporto con la finzione<sup>13</sup> che come sostiene Segre allarga e approfondisce i modi di percepire il reale. Così il testo letterario della narrativa aderendo al reale lo fa attraverso i rapporti tra possibile e impossibile, che siano coerenti e mantenuti in equilibrio.

## Bibliografia

### Corpus analitico

- Aime, Marco, *Eccessi di culture*, Torino, Einaudi, 2004  
 Auerbach, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. di Aurelio Roncaglia, Torino, Einaudi 2000  
 Augé, Marc, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2005  
 Augé, Marc, *Il senso degli altri. Attualità dell'antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000  
 Burke, Peter, *Storia culturale*, Bologna, Mulino, 2014  
 Culicchia, Giuseppe, *Torino è casa mia*, Roma, Laterza, 2005  
 Culicchia, Giuseppe, *Ritorno a Torino dei Signori Tornio*, Torino, Einaudi, 2007  
 Culicchia, Giuseppe, *Un'estate al mare*, Milano, Garzanti 2007  
 Culicchia, Giuseppe, *Brucia la città*, Milano, Mondadori, 2009  
 Culicchia, Giuseppe, *Sicilia, o cara*, Milano, Feltrinelli, 2010  
 Culicchia, Giuseppe, *A spasso con Anselmo*, Roma, Gallucci, 2014  
 Culicchia, Giuseppe, *Essere Nanni Moretti*, Milano, Mondadori, 2017  
 Culicchia, Giuseppe, *Il cuore e la tenebra*, Milano, Mondadori, 2019  
 Eco, Umberto, *Cinque scritti morali*, Milano, Bompiani, 1997  
 Fabietti, Ugo, *Elementi dell'antropologia culturale*, Città di Castello, Mondadori, 2004  
 Lotman, Jurij M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972  
 Lotman, Jurij M., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 2001  
 Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985  
 Wagner, Roy, *Invenzione della cultura*, Milano, Mursia, 1992

### Nota biobibliografica

Małgorzata Puto, docente presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Slesia, laureata in lettere, dottore di ricerca in scienze umanistiche. Si occupa di letteratura italiana contemporanea. Ha pubblicato una monografia sul fenomeno della mimesi in letteratura ed articoli vari dedicati ai fenomeni culturali e letterari presenti nella letteratura italiana.

<sup>12</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. di A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 2000, p. 207.

<sup>13</sup> C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 215-220.

*Dominika Kobylska*

Scuola Dottorale di Studi Umanistici dell'Università di Łódź

 <https://orcid.org/0000-0001-5189-0726>

[dominika.kobylska@edu.uni.lodz.pl](mailto:dominika.kobylska@edu.uni.lodz.pl)

## L'arte di vivere ne *Il professore di Viggiù* di Aldo Nove. Uno studio sulla vita umana sulla base di un'intervista mai avvenuta

### The Art of Living in *Il professore di Viggiù* by Aldo Nove. A Study on Human Life on the Basis of an Interview that Never Took Place

315

**Abstract:** The analysis presented in this article concerns one of the newest philosophical novels of Aldo Nove, entitled *Il professore di Viggiù* (2018). In the book the author presents an invented interview with mysterious person, by which he transmits reflections on human life in the modern world. The text evokes the existential issues concerning the increasingly precarious conditions in which people live torn between doubts about the reality of their own being. The aim of the research is to emphasize the motifs which can be seen in the work of the Italian writer and to answer the questions related to his way of showing the consumer society.

**Keywords:** Aldo Nove, Italian literature, *Il professore di Viggiù*, consumerism, *pulp*, *cannibale*

### Aldo Nove e la ricerca della sua estetica – tra cannibali e spazzatura

*Il professore di Viggiù* del 2018 è uno dei libri più recenti di Aldo Nove, ancora poco apprezzato dalla critica letteraria. Lo scrittore italiano e filosofo di formazione nell'arco della sua attività ha dimostrato un vero e proprio sviluppo del pensiero critico nei confronti della realtà consumistica odierna<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> F. Senardi, *Aldo Nove*, Fiesoli, Cadmo, 2005.

Attraverso la sua scrittura veicola una riflessione profonda, legata alla situazione attuale dell'umanità sul punto di sgretolarsi. Lo scopo di questo articolo è mettere in luce la visione dell'autore legata alla vita umana, enfatizzando gli argomenti presenti nella sua opera. Nell'analisi si cercherà di trovare risposte alle seguenti domande: come lo scrittore presenta il mondo attuale attraverso la chiave della società dei consumi; su quali valori, secondo lui, contemporaneamente si basa l'esistenza delle persone; quali rimedi alla situazione triste dell'essere umano sembra dare al lettore?

La trama del libro vede susseguirsi varie figure tra cui le più importanti sono: Matteo – un panettiere, il Professore che un giorno improvvisamente sparisce e un io narrante dotato del vero nome dell'autore – Antonello Centanin che per di più sembra compiere gli anni nello stesso giorno: il 12 luglio<sup>2</sup>. Dal momento che il nome del Professore non viene mai rivelato, non si può escludere che questo personaggio sia, in realtà, un *alter ego* di Nove. Nella trama si intrecciano situazioni possibili e altre decisamente fantastiche. Dobbiamo tenere conto del fatto che l'opera, pur presentandosi nella forma di romanzo, ha tratti del saggio filosofico<sup>3</sup>.

316

L'opera è composta da tre parti – la prima in cui si parla di un enigmatico quaderno, la seconda che presenta brani immaginari dei giornali, brevi storie e digressioni e la terza in cui torniamo al filo iniziale del libro, ossia all'incontro extrasensoriale nei sogni dei protagonisti con il Professore del titolo. Tutte le parti sono precedute da una premessa e ancora da una pagina del cosiddetto "preview". È necessario sottolineare che tutti i personaggi del libro, insieme a quello eponimo, si incontrano insieme su diversi piani di coscienza dove comunicano tra di loro. Nel romanzo leggiamo una frase che merita la nostra attenzione: "[...] quello immaginario, per quanto diverso da quello che chiamiamo "reale", è pur sempre un mondo"<sup>4</sup>. Questa citazione può servirci a definire la costruzione dell'ambientazione della trama, analizzando la quale è quasi impossibile decidere quanto si tratti della realtà e quanto della fantasia in cui appaiono creature o persone immaginarie. Figure simili sono, ad esempio, un canguro e altri animali che tentano di dominare il mondo precedentemente sottrattogli da gente avida; o nativi americani che riconquistano il terreno degli Stati Uniti e ritornano nella loro terra madre dalla quale tanti anni prima erano stati cacciati via. Nel testo compaiono i cognomi delle persone dello scenario politico attuale, tra cui quelli di Angela Merkel e Donald Trump che

<sup>2</sup> A. Nove, *Il professore di Viggiù*, Milano, Bompiani, 2018, p. 16.

<sup>3</sup> M. Zonch, Intervista ad Aldo Nove: URL: <https://www.nazioneindiana.com/2019/06/11/mistica-cannibale-%e0%a5%90-una-sillaba-per-mondo-scritto-e-mondo-non-scritto-intervista-ad-aldo-nove/> (accesso 07.07.2021) l'autore dell'intervista evidenzia che il romanzo trasmette dei pensieri filosofici.

<sup>4</sup> A. Nove, *op. cit.*, p. 52.

rappresentano la corruzione della gente, la sua cupidigia e il desiderio di occupare posizioni di potere. Per di più, questi nomi si ergono a simbolo dell'occidente che verrà contrapposto dall'autore con filosofie quali il pensiero cinese Tao oppure il pensiero indiano incarnato dal personaggio del saggio senza gambe. A prima vista digressioni di questo tipo sembrano assurde, mirano però a mostrare che la gente, dominata dalla lotta per i soldi e stordita dalla fretta del consumismo, non conosce la propria natura. Quanto presentato sopra si intreccia con la storia di Matteo, Antonello Centanin e Il Professore. Matteo è un uomo semplice dedito nel tempo libero alla lettura dei testi di Dante Alighieri. È proprio lui che conosceva il misterioso maestro di Viggiù con cui, prima della sua scomparsa, parlava delle cose riguardanti il mondo e l'universo. Uno dei frutti di queste conversazioni è appunto un'intervista trascritta da Matteo in un quaderno che verrà poi pubblicata proprio dal narratore, autore del libro. È un espediente letterario molto interessante poiché a questo punto la finzione si mescola con la realtà in quanto il quaderno sembra immaginario ma il narratore dichiara di essere proprio Aldo Nove che pubblica il suo contenuto ne *Il professore di Viggiù*.

Non è facile descrivere né la struttura, né la trama di questa opera. L'azione lineare è sostituita da diversi dialoghi e monologhi dei personaggi e del narratore. La forma del testo è ibrida – unisce parti del romanzo con tratti del saggio filosofico e della forma giornalistica. Lo scrittore nell'arco di tutta la sua carriera spesso concilia all'interno di uno stesso testo vari stili, come poesia, lingua quotidiana, citazioni, linguaggio giornalistico e non solo. Bisogna per questo motivo sottolineare che i testi di Nove risultano più facilmente comprensibili soprattutto quando collocati nel quadro della totalità del suo lavoro – a partire dagli anni '90, cioè il periodo del suo debutto narrativo. Non è possibile non menzionare quindi il gruppo di *cannibali*, giovani scrittori italiani i cui racconti pieni di sangue e orrore sono stati pubblicati nell'antologia di Daniele Brolli *Gioventù cannibale*<sup>5</sup>, a seguito della quale l'autore è stato identificato con i rappresentanti del genere, appunto, *cannibale* o *pulp*, di cui non si è mai liberato<sup>6</sup>. Il suo atteggiamento verso questa etichetta si manifesta ne *Il professore di Viggiù* – oltre vent'anni più tardi – dove ammette:

[...] da sempre sono stato un appassionato delle mistiche di tutto il mondo e in particolare di quella indiana, anche se i pochi che ancora si ricordano di me continuano a considerarmi uno scrittore "cannibale", cosa che è quanto di più lontano da me

<sup>5</sup> D. Brolli, *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>6</sup> F. Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999; F. La Porta, *La nuova narrativa italiana, travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

possa essere ma che pure mi porto dietro come una pigra, svuotata etichetta, in un paese dei deficienti in cui editori e lettori non si sottraggono certo alla demenza, alla povertà mentale e di valori del resto della popolazione per il fatto che leggono o dicono di leggere libri (sarebbe troppo facile)<sup>7</sup>.

Danilo Bonora, accademico di letteratura, esprime un commento in merito a quest'attitudine. Nella sua recensione del libro citato, scrive che "L'obiettivo à la Wittgenstein di gettare la scala dopo esserci saliti rimane ancora davanti a noi ed è una vita che Nove persegue questa meta asintotica"<sup>8</sup>. Sarebbe invece necessario guardare l'approccio dello scrittore ancora da un altro punto di vista rispetto a quello di Bonora. Fulvio Senardi scrive che la scrittura di Nove mostra

[...] la vivacità intellettuale che si concretizzerà soprattutto in *Woobinda* [la sua prima raccolta dei racconti] allo sforzo collettivo di convogliare verso la letteratura i fermenti di una generazione post-ideologica, cresciuta nella scia del *big bang* mass-mediatico ed elettronico di fine millennio<sup>9</sup>.

Senardi vede la generazione attuale come post-ideologica, cioè priva di valori. Il critico si accorge della tendenza di Nove a voler mettere in rilievo questa problematica già dalle sue prime opere dimostrando la solidità delle sue convinzioni. Le parole citate provano che lo scrittore fin dall'inizio si distingue per uno stile peculiare e spicca sullo sfondo degli altri *cannibali*. Paragonando quindi i due frammenti dei testi critici, si vede che da un lato l'autore è ancora conosciuto come *cannibale* e non riesce ad abbandonare l'identificazione del passato, ma da un altro già negli anni '90 la critica letteraria ravvisa, fin dagli inizi, l'originalità del suo stile rispetto alla corrente dominante in quegli anni. Tutto ciò evidenzia invece una certa inutilità della segregazione della produzione letteraria che poi si rispecchierà anche negli altri comportamenti umani legati al consumo.

Parlando dei nomi attribuiti allo stile letterario dell'autore, vale la pena menzionare il fatto che i suoi lavori venivano a volte descritti attraverso parole rimandanti alla spazzatura. Un ottimo esempio è il saggio scritto da Donato Sabina *La scrittura "indifferenziata" di Aldo Nove*<sup>10</sup> che denuncia una certa difficoltà nella descrizione dei suoi testi e della loro assegnazione

<sup>7</sup> A. Nove, *op. cit.*, Milano, Bompiani, 2018, p. 20.

<sup>8</sup> D. Bonora, «Siamo dei poveri supermorti», *Indice dei libri del mese*, novembre 2018, n° 11, URL: [https://www.academia.edu/37734241/Recensione\\_di\\_Aldo\\_Nove\\_IL\\_professore\\_di\\_Viggi%C3%B9\\_Bompiani\\_2018\\_LIndice\\_dei\\_libri\\_del\\_mese\\_n.\\_11\\_novembre\\_2018\\_\(accesso\\_07.07.2021\)](https://www.academia.edu/37734241/Recensione_di_Aldo_Nove_IL_professore_di_Viggi%C3%B9_Bompiani_2018_LIndice_dei_libri_del_mese_n._11_novembre_2018_(accesso_07.07.2021)).

<sup>9</sup> F. Senardi, *op. cit.*, p. 14.

<sup>10</sup> D. Sabina, *La scrittura "indifferenziata" di Aldo Nove*, Malegnano, Montedit, 2014.

a generi letterari specifici. Richiami alla spazzatura si possono trovare anche dentro le opere di Nove. Come fa notare Bonora

A pagina 111 del nuovo libro di Aldo Nove incontriamo il signor Radaelli, l'inquilino di sotto del narratore, tipico pensionato che per passare il tempo controlla i bidoni della raccolta differenziata per verificare che sia stata eseguita a puntino. È il terrore dei condomini con il problema del tetrapak, vera e propria aporia del conferitore modello, perché è un composto indissolubile di alluminio, plastica e carta, destinato quindi a un taglio gordiano: vada dove vada<sup>11</sup>.

Siccome il brano sopracitato è seguito dall'analisi della copertina del libro composta da vari elementi grafici che non permettono a un potenziale lettore di riconoscere quale sia il genere letterario di appartenenza, possiamo concludere che esiste una certa allegoria tra il compiacimento della gente nella segregazione degli oggetti e l'assegnazione di etichette alla scrittura da parte dei critici. Aldo Nove non si sottopone alla differenziazione letteraria, respingendo anche il nome di *cannibale* o *scrittore pulp*. La sua ostinazione all'approccio segregativo della critica fa solo da interludio a una certa resistenza nei confronti del consumismo e inizia una riflessione complessa sulla condizione umana. Con l'esempio della letteratura, l'autore si focalizza sull'approccio dell'essere umano alla vita – dell'individuo che, cercando di capire il mondo, desidera controllare tutti gli oggetti e i prodotti di lavoro, sfociando inevitabilmente nell'annientamento della sua spiritualità.

319

## Tutti siamo già morti

Nell'intervista ad Aldo Nove avvenuta tramite uno scambio di messaggi scritti per *Nazione Indiana*, intitolata «Mistica cannibale/ ॐ – una sillaba per mondo scritto e mondo non scritto», Marco Zonch, parlando della parte del libro dedicata al quaderno del Professore, ammette che essa rispecchi “[...] desiderio di mettere in chiaro alcune cose, rendere esplicite alcune concezioni filosofico-spirituali [...] mai comprese” dell'autore italiano<sup>12</sup>. Riassumendo, *Il professore di Viggiù* sembra mostrare la scrittura noviana in una costante evoluzione.

Il dialogo fra Matteo e il Professore prende avvio dal concetto che tutte le persone che esistono sulla Terra siano già morte: “Si fa presto a dire che

<sup>11</sup> D. Bonora, *op. cit.*

<sup>12</sup> M. Zonch, *op. cit.* Il simbolo menzionato nel titolo si rivolge al simbolo della cultura indiana spiegato dall'autore ne *Il professore di Viggiù* a pagina 161.



«vivi». Ma sappiamo da millenni quale sia la forza delle illusioni. Può essere che ci sembri di essere vivi. Ma in realtà non lo siamo. Non lo siamo più. Siamo dunque morti”<sup>13</sup>. Secondo lui la gente non è cosciente di vivere nel “delirio collettivo di paura” in cui si trova, ciò dice rivolgendosi alla storia recente dell’umanità – all’anno 1989 o 2012 cioè le date che una volta segnavano una certa fine del mondo:

E quella dell’umanità è stata una storia. Una somma di tante storie che non vogliono finire, e si intrecciano, come organismi viventi che non vogliono smettere di esserci, incapaci di demordere rispetto a un tempo che è stato, che realmente è stato, *in un tempo che si allontana alla velocità della luce*, il tempo dei vivi, siamo ancora sospesi qui come fantasmi<sup>14</sup>.

Il protagonista dichiara che la nostra umanità ha già raggiunto “il suo massimo evolutivo [...] cadendo nel proprio nulla”<sup>15</sup>. Nel suo libro Aldo Nove fa tanti riferimenti a Dante e la sua *Divina commedia*. Sostenendo che noi, come gli esseri umani, non ci troviamo davvero “qui” e non viviamo davvero, accenna alla “selva oscura” del grande poeta che “inizia un viaggio nella condizione buia di chi non è più vivo”<sup>16</sup>. Secondo il Professore la gente non vuole rendersi conto della propria situazione, dice che “Finché ci abitiamo [su Terra] è come se fosse in tutto e per tutto vero. E anche chi è consapevole di non esserlo deve fare i conti con il suo esserci di cui anche lui, come fantasma, fa parte”<sup>17</sup>. L’autore presume che la gente non voglia capire la natura del proprio essere, ma, come vediamo, dalla narrazione trapela anche un sentimento pessimistico di non potersi salvare nemmeno cercando di capire le proprie condizioni. Successivamente leggiamo che il corpo umano è “ormai alieno”<sup>18</sup> – questa espressione potrebbe rimandare alle idee di alienazione di tutta la società, ciò è certamente legato al consumistico ordine della vita a cui Nove accenna numerose volte. I riferimenti al consumismo affiorano soprattutto nella parte in cui il Professore spiega in cosa consiste la religione della gente di oggi chiamandola “Cretini e affamati di tutto. Non siamo nulla e vogliamo *avere, avere*”<sup>19</sup>. Da questa

<sup>13</sup> A. Nove, *op. cit.*, p. 31.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 32. L’autore scrive certe parti delle frasi in corsivo. Nell’intervista con M. Zonch ammette di citare nel campo del libro spesso le parole di Sri Nisargadatta Maharaj.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.* “Qui” è un’espressione usata nel libro, si può approssimativamente spiegare che essa si rivolge alla condizione di una persona vivente nel posto e tempo attuale.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 37. Questo pensiero invece corrisponde ai pensieri di varie religioni del mondo, cf. l’intervista di L. Mascheroni ad Aldo Nove «Sono apocalittico e arrabbiato contro un mondo disumano»; URL: <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/sono-apocalittico-e-arrabbiato-contro-mondo-disumano-1523505.html?fbclid=IwAR->

citazione si può concludere che la gente diventa il “nulla” perché perde se stessa desiderando possedere sempre più cose materiali. Tutto questo si unisce al concetto delle etichette e della segregazione rappresentando la superficialità dell’uomo moderno. Il parere controcorrente verso il consumismo e il mondo occidentale viene presentato anche alla luce dei pensieri orientali a cui accenna l’autore – si tratta ad esempio di Tao di cui Aldo Nove parla nell’intervista per *Nazione Indiana* già citata spiegando che

Il Professore è un “risvegliato” e, come tale, si muove su diversi piani di coscienza [...] E proprio per questo il professore è presente e non presente... La sua condizione è quella di chi vive secondo il Tao, di cui metto qua l’inizio, che ne è poi la sintesi:

*Il Tao di cui si può parlare non è l’eterno Tao,  
il nome che si può pronunciare non è l’eterno nome [...]*<sup>20</sup>.

Come leggiamo nel passaggio sopracitato, il Professore si è risvegliato, ciò simbolicamente viene mostrato nel testo attraverso la sua scomparsa. Il protagonista non esiste più nel mondo materiale, ma sembra entrare in una dimensione diversa, inconcepibile dalla ragione. Scompare, ma non muore – perché i morti sono quelli che vivono “qui”, sulla Terra. Questo concetto ci permette di capire il modo in cui Nove cerca di mostrare la vera ricchezza che l’essere umano può acquistare, affidandosi alle riflessioni e senza cedere alle illusioni del mondo materialistico e consumistico. Una persona vivente secondo il pensiero orientale non ha paura della morte, e di conseguenza non muore – rinasce. L’autore sottolinea che soltanto una cosa intangibile può esistere in eterno – intangibile in questo caso è anche la mancanza di un nome che assume la forma di un’etichetta.

321

Nell’intervista immaginaria leggiamo anche altre osservazioni sulla condizione precaria dell’uomo moderno:

*L’uomo, perso lo statuto di Essere (e quindi di Bene) è diventato uno dei beni tra gli altri beni, una roba, e dunque un prodotto sullo scaffale di un supermercato metafisico, in attesa di essere comprato nelle fluttuazioni dell’agghiacciante, spietata unica religione attuale*<sup>21</sup>.

Il brano citato mette in rilievo il desiderio delle persone di avere tanti oggetti materiali, a causa di ciò finiscono col perdere loro stesse. Nel contesto della religione bisogna aggiungere che quella trattata nel libro – come viene detto numerose volte esplicitamente – è l’economia<sup>22</sup>. Invece, il concetto dell’uomo che diventa un bene sembra far riferimento al pensiero di Hegel

2LWi971SLwer]td5n\_8H3P7nuybwEDM33vbrQNYDx5PqKf7whyj0naGCE (accesso 07.07.2021).

<sup>20</sup> M. Zonch, *op. cit.*, Nove cita Laozi – un filosofo cinese del VI secolo a. C.

<sup>21</sup> A. Nove, *op. cit.*, p. 37.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 39.

e di conseguenza anche di Marx. Comunque, dal momento che l'autore evita il restringimento del campo di pensiero, lasceremo quest'associazione come un possibile punto di partenza per le analisi successive.

Il filo centrale de *Il Professore di Viggiù* ruota, però, sempre attorno alla *Commedia* dantesca. La sua “[...] tripartizione *dell'altrove* in Inferno, Purgatorio e Paradiso” trova un grande riflesso nella filosofia del protagonista pronto a sostenere che

il penultimo stadio [Purgatorio] rappresenti qualcosa di straordinariamente simile al mondo dove adesso ci troviamo, in cui le individualità tormentate dal loro guardare al passato, e cioè a quando erano vivi, li lascia in una condizione mediana tra la dissoluzione assoluta, che è poi la fusione finale con il tutto, e che Dante chiama appunto Paradiso, e una grottesca messa in scena di uno spot pubblicitario della vita umana al suo massimo livello di degenerazione che si protrae da decenni ormai. [...] *Noi rifiutiamo con tutte le nostre forze il Paradiso!* Perché abbiamo deciso di restare in questa *parodia di qui* [...] abbiamo stipulato un patto secondo il quale tutto è limitato a inferno e purgatorio<sup>23</sup>.

Visto che nel testo la posizione attuale della gente viene chiamata “il purgatorio” e considerato che le persone viventi siano già morte, vale la pena di chiedersi se l'autore trasmetta nella sua opera un messaggio in grado di dare al lettore la speranza di potersi ancora salvare e vivere la propria vita da “vivo”. Dalle parole “Tutti hanno paura della morte. La morte è vivere senza conoscere la verità della propria natura, quindi da un certo punto di vista sono tutti già morti”<sup>24</sup> si capisce chiaramente cosa intenda l'autore nel corso di tutto il libro – queste parole costituiscono una conclusione del viaggio metafisico nella mente dei personaggi, mette in evidenza le loro paure che risultano essere le cause dell'atteggiamento illusorio della società. Dalla citazione risulta che l'uomo non vuole pensare alla propria natura e allo scopo della propria vita, non vuole porsi delle domande e riflettere sul senso dell'essere, della morte e del proprio destino, perciò vive come se fosse già morto.

Alla fine del romanzo Nove trae un sospiro di sollievo di fronte alla situazione triste dell'essere umano attraverso una frase che il protagonista rivolge a uno degli abitanti di Viggiù: “Perché vivere, mio adorato amico, è l'unico scopo della vita”<sup>25</sup>. Lo scrittore, interrogato nell'intervista con Mascheroni su “come se ne esce da questa *waste land* culturale e sociale?” risponde “Forse scegliendo la solitudine, come fa il professore di Viggiù; sapendo che però sparire non è una fuga, ma un tentativo di riflessione su se stessi”<sup>26</sup>, rispondendo, di fatto, alle domande da cui scappa secondo lui la gente e al nostro argomento centrale – com'è l'arte di vivere.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>26</sup> L. Mascheroni, *op. cit.*

## Conclusioni

Ne *Il professore di Viggiù* di Aldo Nove si possono trovare vari spunti sulla condizione umana che vengono spiegati esplicitamente tramite l'intervista immaginaria a un personaggio che può essere considerato un alter ego dello scrittore. L'analisi è stata approfondita partendo dalle conversazioni con l'autore di Marco Zonch e Luigi Mascheroni, grazie alle quali si è riusciti a definire i motivi principali della sua opera in modo più ampio. Peraltro, il suo atteggiamento verso la letteratura e il ruolo dell'autore nel campo dell'editoria si riflette anche nella sua filosofia in un quadro più generale. Il contenuto del romanzo su cui ci siamo concentrati offre tanti richiami ai pensieri e teorie che meritano un approfondimento scientifico maggiore, soprattutto alla base di tutto il lavoro dello scrittore.

Nel suo romanzo Nove ritrae il mondo attuale come abitato da persone morte, il che è sottolineato dall'idea che la gente sia alienata dai propri corpi e non trovi più tempo per le riflessioni sulla vita e sul senso di essa. Aldo Nove sembra mostrare attraverso l'allegoria del "purgatorio" una certa nocività del progressivo consumismo che toglie alla gente la capacità di sentire una connessione con se stessi, espresso qui anche come "la propria natura", alludendo alla concezione dell'alienazione. La realtà nel libro è molto complessa – è composta da vari piani di coscienza, rappresentati, tra l'altro, attraverso la forma del libro e il pensiero profondo in cui anche il piano della fantasia diventa reale. Invece, il mondo contemporaneo su cui si concentrano i dialoghi del libro sembra unidimensionale, abitato da persone superficiali il cui unico scopo nella vita è raccogliere, denominare ed etichettare – un comportamento di questo tipo si spiega anche sull'esempio del caso letterario dell'autore. La gente allora è guidata piuttosto dalla mancanza dei valori, non le interessa il pensiero profondo, essa vuole semplicemente possedere cose materiali e controllare il mondo degli oggetti. Alla fine viene proposto al lettore un rimedio a questa sua situazione deplorabile – è invitato a riflettere di più e ad allontanarsi in un posto tranquillo, distante dal mondo frenetico di oggi. Questa sembra essere l'unica, però molto chiara risposta che lo scrittore riesce a dare al lettore.

323

## Bibliografia

Bonora, Danilo, «Siamo dei poveri supermorti», *Indice dei libri del mese*, novembre 2018, n° 11, URL: [https://www.academia.edu/37734241/Recensione\\_di\\_Aldo\\_Nove\\_Il\\_professore\\_di\\_Viggi%C3%B9\\_Bompiani\\_2018\\_LIndice\\_dei\\_libri\\_del\\_mese\\_n.\\_11\\_novembre\\_2018\\_](https://www.academia.edu/37734241/Recensione_di_Aldo_Nove_Il_professore_di_Viggi%C3%B9_Bompiani_2018_LIndice_dei_libri_del_mese_n._11_novembre_2018_) (accesso 07.07.2021)

- Brolli, Daniele, *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi, 1996
- La Porta, Filippo, *La nuova narrativa italiana, travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999
- Nove, Aldo, *Il professore di Viggiù*, Milano, Bompiani, 2018
- Pezzarossa, Fulvio, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999
- Sabina, Donato, *La scrittura "indifferenziata" di Aldo Nove*, Malegnano, Montedit, 2014
- Senardi, Fulvio, *Aldo Nove*, Fiesoli, Cadmo, 2005

## Sitografia

- Mascheroni, Luigi, «Sono apocalittico e arrabbiato contro un mondo disumano»; URL: [https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/sono-apocalittico-e-arrabbiato-contro-mondo-disumano-1523505.html?fbclid=IwAR2LWi971SLwerJtd5n\\_8H3P7nuybwED-M33vbrQNYDx5PqKf7whyj0naGCE](https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/sono-apocalittico-e-arrabbiato-contro-mondo-disumano-1523505.html?fbclid=IwAR2LWi971SLwerJtd5n_8H3P7nuybwED-M33vbrQNYDx5PqKf7whyj0naGCE) (accesso 07.07.2021)
- Zonch, Marco, «Mistica cannibale/ 𐄂 – una sillaba per mondo scritto e mondo non scritto». Intervista ad Aldo Nove, URL: <https://www.nazioneindiana.com/2019/06/11/mistica-cannibale-%e0%a5%90-una-sillaba-per-mondo-scritto-e-mondo-non-scritto-intervista-ad-aldo-nove/> (accesso 07.07.2021)

## Nota biobibliografica

Dominika Kobylska – dottoranda della Scuola Dottorale di Studi Umanistici dell'Università di Łódź, master in filologia italiana presso l'Istituto di Romanistica con la tesi magistrale *Mondo di bambini rappresentato nei romanzi di Niccolò Ammaniti*. Nella sua ricerca si occupa della letteratura italiana del XX secolo e del nuovo millennio. I suoi saggi scientifici includono tra l'altro: *Przyjaźń czy rywalizacja? Analiza relacji między dziećmi w powieściach Niccolò Ammanitiego* (2019) dedicato alle opere di Ammaniti o *Globalizacja okiem Alda Novego – o włoskości w postmodernistycznym świecie* (2021) in cui si concentra sull'aspetto dell'italianità dissolvente nel mondo globalizzato mostrato nei testi di Aldo Nove. È anche redattrice della monografia *Sperimentare ed esprimere italianità. Aspetti letterari e culturali* (2021) che raduna gli interventi degli studiosi polacchi e italiani e del periodico "ItaliAMO" curato dagli studenti e dottorandi dell'Università di Łódź.

*Karolina Kopańska*

Uniwersytet Gdański

 <https://orcid.org/0000-0001-8648-0153>

karo.kopanska@gmail.com

## La crisi delle relazioni amorose nell'opera di Giovanni Agnoloni

### Love Relationships in Crisis in the Work of Giovanni Agnoloni

**Abstract:** In this article, the author attempts to examine love relationships in the world on the brink of catastrophe, described in the works of Giovanni Agnoloni. The Florentine writer presents a vision of the world after the collapse of the Internet, a world in an economic, technological and social crisis. The author will try to prove the thesis that with the fall of civilization, love relationships are also troubled.

**Keywords:** Giovanni Agnoloni, Connectivism, disaster of civilization, human loneliness, love relationships

325

### Introduzione

Il mondo in cui viviamo è destinato al collasso. Il progressivo riscaldamento globale, l'estinzione delle specie, le inondazioni e la siccità sono solo alcuni dei sintomi di un pianeta morente. Inquietante è anche il rapido progresso tecnologico, che ha reso l'uomo non più necessario – si può vederlo nella robotizzazione dei processi produttivi. Infine, lo sviluppo dei social media ha bloccato le persone nelle loro case davanti allo schermo, ciò che di conseguenza ha portato alla riduzione della vita sociale. Secondo Anthony Giddens, si tratta di “un mondo pieno di pericoli, a cui il concetto di «crisi» è particolarmente applicabile, inteso non tanto come un disturbo temporaneo, ma come uno stato di cose ininterrotto”<sup>1</sup>. L'uomo

<sup>1</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, trad. dall'inglese A. Szulżycka, Warszawa, PWN, 2010, p. 26: [Jest to] „pełen niebezpieczeństw groźny świat, do którego szczególnie stosuje

è consapevole della sua caduta. Si sente come un re detronizzato: è apparso e scomparirà in un universo che potrebbe fare a meno di lui<sup>2</sup>.

Nella letteratura italiana, quest'area tematica – progresso tecnologico, comunicazione interrotta e cambiamento climatico è affrontata dal connettivismo, un movimento avviato da un manifesto annunciato nel 2004. Gli argomenti trattati negli articoli, racconti e poesie sono molto seri: la ricerca di mondi paralleli, l'evoluzione dell'informatica alla luce della fisica quantistica, la scoperta del sé più profondo e intimo, domande sull'identità umana (alla luce della psicologia di Jung), la prospettiva dell'arte digitale, l'architettura del futuro e il degrado ambientale. Secondo i connettivisti, il futuro porterà alla catastrofe: sta arrivando un cambiamento epocale e non si può tornare indietro.

Uno dei connettivisti più importanti è Giovanni Agnoloni – scrittore, traduttore e saggista. È autore della quadrilogia (*Sentieri di notte* – 2012, *Partita di anime* – 2014, *La casa degli anonimi* – 2014, *L'ultimo angolo di mondo finito* – 2017), in cui presenta una visione del mondo sull'orlo della distruzione. Nei suoi romanzi, le città sono immerse nell'oscurità, le anomalie meteorologiche interrompono la comunicazione e le persone stesse perdono l'orientamento in questo spazio labirintico e sfavorevole.

In queste circostanze, l'attività umana è disturbata, compresi i contatti con gli altri. I protagonisti dei romanzi di Agnoloni, delusi dal mondo che li circonda e sovraccarichi di lavoro, scelgono spesso la solitudine. I pochi contatti diventano superficiali e i matrimoni non resistono alla prova del tempo.

In questo articolo l'autrice, analizzando tre romanzi della serie distopica dedicata al crollo di Internet di Giovanni Agnoloni (*Sentieri di notte*, *La casa degli anonimi*, *L'ultimo angolo di mondo finito*), tenterà di esaminare i contatti interpersonali in un mondo sull'orlo della catastrofe. È possibile sviluppare una relazione d'amore in un ambiente ostile? L'autrice cercherà di provare la tesi che, con il crollo del mondo, anche le relazioni amorose, cedendo alla forza di questi processi, sono in crisi.

## La solitudine come scelta

Andrzej Ryk nota che il rapporto dell'uomo con il mondo esterno cambia. È una relazione, sottolinea, "in cui il soggetto esistente si distacca sempre di più dal mondo naturale, sia nella dimensione naturale che spe-

się pojęcie kryzysu rozumianego nie tyle jako doraźne zakłócenie, ile nieprzerwanie utrzymujący się stan rzeczy". Trad. propria.

<sup>2</sup> Ch. Delsol, *Esej o człowieku późnej nowoczesności*, trad. dal francese M. Kowalska, Kraków, Znak, 2003, p. 26.

cificamente umana”<sup>3</sup>. “La svolta postmoderna che osserviamo nel mondo contemporaneo porta per l’uomo sotto l’aspetto psicologico insicurezza, depressioni, esaurimenti nervosi e sotto l’aspetto sociale – il fenomeno dell’alienazione, dello sradicamento, dell’emarginazione”<sup>4</sup>.

A volte la solitudine è una scelta consapevole. Può riguardare tutta la vita o solo un certo periodo. Monika Torczyńska-Jarecka elenca i vantaggi che possono derivare da tale decisione. In primo luogo, la solitudine consente una totale libertà nella pianificazione e nel raggiungimento degli obiettivi; in secondo luogo, consente di dedicarsi alla vita politica, sociale e culturale del proprio ambiente; in terzo luogo, è un’alternativa per le persone che non accettano la prospettiva della società contemporanea basata sulla superficialità delle relazioni<sup>5</sup>. La ricercatrice presenta comunque anche gli aspetti negativi della solitudine permanente. Si tratta di grandi difficoltà nello stabilire contatti, perdita della sensazione di essere legati al proprio ambiente, solitudine mentale associata alla mancanza di un’anima gemella, contatti fisici limitati o la loro mancanza<sup>6</sup>.

Erich Fromm sottolinea che la nostra civiltà offre molti palliativi che impediscono alle persone di essere consapevoli della loro solitudine. Al primo posto c’è la routine del lavoro burocratico e meccanizzato. Se questo non è abbastanza, l’uomo può trovare soddisfazione nell’acquistare cose nuove e consumare passivamente i suoni e le immagini fornite dall’industria dell’intrattenimento<sup>7</sup>.

Gli eroi di Agnoloni rinunciano spesso alle relazioni e vivono da soli. Christoph Krueger (*Sentieri di notte*), un programmatore non vedente, lavora in un ufficio tecnico vicino alla stazione ferroviaria. Ha alle spalle “un passato da tossicodipendente” e soffre di “una forma strisciante di depressione cronica”. A volte, quando ha molto da fare, non torna a casa e lavora trovando piacere nel “contatto dei polpastrelli con le lettere in braille sulla tastiera del computer”<sup>8</sup>. Il lavoro è il suo unico divertimento. La sua disabilità non è un ostacolo: in qualche modo riconosce ciò che appare sullo

<sup>3</sup> A. Ryk, *(Po)nowoczesny podmiot w doświadczeniu spotkania*, Kraków, Impuls, 2006, p. 8: [To relacja] „w której podmiot egzystujący coraz bardziej odrywa się od naturalnego świata zarówno w wymiarze przyrodniczym, jak i specyficznie ludzkim”. Trad. propria.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 8-9: „Ponowoczesny przełom niesie dla człowieka w aspekcie psychologicznym brak poczucia bezpieczeństwa, depresje, załamania nerwowe, społecznym – zjawisko alienacji społecznej, wykorzeniania, marginalizacji”. Trad. propria.

<sup>5</sup> M. Torczyńska-Jarecka, „Samotność z wyboru jako alternatywny styl życia”, in *Kulturowe wyzwania XXI wieku*, red. U. Kusio, Lublin, Lubelskie Towarzystwo Naukowe, 2005, p. 99.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>7</sup> E. Fromm, *L’arte di amare*, trad. dall’inglese M. Damiani, Milano, Mondadori, 2021 (ristampa), p. 94.

<sup>8</sup> G. Agnoloni, *Sentieri di notte*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2012, p. 25.



schermo, ha “una visione emotiva della realtà virtuale”<sup>9</sup>. Quasi nessuno lo conosce, anche perché vive una vita da eremita. Il lavoro gli permette di rimanere in contatto con il mondo, “che la cecità gli aveva negato fin dalla nascita e l’abuso di droghe sintetiche aveva reso ancor più labile”<sup>10</sup>. Non ha bisogno di compagnia.

Tarek (*La casa degli anonimi*) è altrettanto devoto al suo lavoro: esce dall’ufficio quando fa buio. Lavora per una delle aziende di Lower Manhattan come manutentore elettrico e hardware. Il paesaggio che lo circonda è il paesaggio di una città postmoderna: i grattacieli di New York, incluso il suo preferito, il Chrysler Building. “Preso com’era a regolare i parametri dell’impianto elettrico della ditta d’informatica”<sup>11</sup>, non ha tempo per godersi il panorama. Parla a malapena al lavoro. Ronaldo, un amico dell’ufficio, è convinto che un’ipotetica moglie di Tarek morirebbe di noia: “Poveretta, quella che ti sposerà, Tarek!” [...] “Si farà due palle così tutte le sere”<sup>12</sup>. Tarek non è interessato alle relazioni. Quando ha lasciato il suo paese, i suoi amici erano già sposati e avevano figli, e lui si sentiva un incapace. Ma ora, sapendo quanto sia dura la vita, pensa che gli sia andata bene. “E poi, chi se lo sarebbe preso, un quasi cinquantenne grassoccio e stempiato?”<sup>13</sup> Si considera poco attraente, pensa che sia troppo tardi per qualsiasi relazione. Non vuole integrarsi con la comunità di New York e torna a casa subito dopo il lavoro.

Usciva la sera tardi, a un’ora in cui, se si fosse inserito nel tessuto sociale della metropoli, sarebbe andato a farsi un drink o due in qualche locale alla moda. Invece, alle sei inoltrate, filava dritto alla stazione della metropolitana più vicina e tornava alla Port Authority a prendere il pullman di ritorno per Nutley<sup>14</sup>.

I suoi giorni sono pieni di lavoro e di viaggi avanti e indietro. A volte, mentre aspetta sulla piattaforma, lo stomaco gli ricorda di dover mangiare qualcosa. Questi “pensieri sciocchi”, nel valutare se mangiare pizza surgelata o minestra in scatola, lo fanno sentire solo. Per un breve istante prova disagio, ma la realtà si impone subito con “il borbottio del treno” e i pensieri sulla solitudine si dissolvono nello spazio della sua coscienza.

Aurelio (*La casa degli anonimi*), il chitarrista, un altro degli eroi della quadrilogia di Agnoloni, si chiude a casa, nella sua stanza, a comporre. Chiude anche la finestra: in questo modo vuole isolarsi dal mondo esterno. Passa

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>11</sup> G. Agnoloni, *La casa degli anonimi*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2014, p. 20.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 20.

ore a cercare la nota giusta, l'accordo giusto. "Neanche mi accorgevo del tempo che passava, mentre mi immergevo in quella dimensione privata, dove incontravo i miei demoni e i miei guardiani"<sup>15</sup>. Solo il dolore al fianco, risultato di una posizione scomoda, gli ricorda la sua fisicità. L'isolamento dovrebbe fargli perdere il contatto con la realtà, ma succede proprio il contrario: "Tuttavia, in qualche modo, più m'incuneavo dentro me stesso, più il mondo mi appariva chiaro. Era come se niente e nessuno avessero più segreti per me. Mi bastava uno sguardo, e ogni cosa, ogni persona, mi si spalancava davanti nella sua verità"<sup>16</sup>. Aurelio, approfondendo la propria coscienza, discende nella sfera più intima del suo sé, e così conosce sé stesso. Da questo livello può effettuare un'analisi approfondita dell'ambiente: acquisisce la capacità di leggere il mondo e di trovare la verità nelle persone. Tuttavia, non sta cercando una compagna per la vita. I suoi sentimenti non erano mai stati ricambiati. Forse perché sembrava vecchio o, come dicevano i suoi conoscenti, non era mai stato giovane.

A volte sente il bisogno di uscire, soprattutto quando è molto stanco o emozionato. Cerca segni nello spazio, vuole stabilire un contatto con l'ambiente. Aurelio spera che questo ambiente, cioè l'universo urbano, confermi la sua condizione, portandogli un senso di chiarezza.

Accanto a un furgone parcheggiato, notai un cassonetto a campana per la raccolta di vetro e plastica, con la parola «SOLO» in bella evidenza, che precedeva la lista dei materiali consentiti. Mi apparve inequivocabile come sa essere soltanto ciò che ha un significato. Identificava perfettamente la mia situazione. Del resto, era quello che cercavo. Non mi serviva compagnia. Solo – appunto – stare a contatto con le mie emozioni [...] Allora mi ero rinchiuso nel mio isolamento creativo, affondando nell'ombra per estrarne qualcosa di mio<sup>17</sup>.

329

Aurelio trova nello spazio cittadino la conferma della sua condizione. È solo, non ha bisogno di compagnia. Gli basta entrare in contatto con le proprie emozioni per creare.

Charles Taylor, parlando dei mali della cultura e della società contemporanea, mette in luce l'individualismo, che, nonostante abbia la forza emancipatrice, può portare alla confusione sociale dell'individuo<sup>18</sup>.

Il compositore non si isola totalmente. "Firenze era diventata una città di anime sole, ma Aurelio era ancora capace di aprirsi agli altri. Era un disadattato nel senso che *non si era adattato* [corsivo dell'autore del romanzo]. Aveva continuato a cercare, nella e con la musica"<sup>19</sup>. In una città piena

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>18</sup> C. Taylor, *Etyka autentyczności*, trad. dall'inglese A. Pawelec, Kraków, Znak, 2002, p. 9-15.

<sup>19</sup> G. Agnoloni, *La casa degli anonimi...*, p. 120.

di solitari, è difficile trovare motivazione e fiducia nella possibilità di incontrare l'anima gemella, ma c'è comunque la speranza che la musica gli indichi la via verso l'Altro.

Krueger, Tarek e Aurelio scelgono consapevolmente la solitudine. Non sono infelici. Si dedicano alle loro attività, convinti che questa forma di esistenza sia il loro destino. Non c'è spazio nella loro vita per un legame sentimentale. Rinunciano all'intimità e rifiutano l'idea di una relazione.

## “Relazioni pure”

Erich Fromm, nella sua opera *L'arte di amare* descrive l'amore nelle sue varie manifestazioni come uno dei desideri umani più profondi. Così definisce questa sensazione:

L'amore è possibile solo se due persone comunicano tra loro dal profondo del loro essere, vale a dire se ognuna delle due sente se stessa dal centro del proprio essere. Solo in questa «esperienza profonda» è la realtà umana, solo là è la vita, solo là è la base per l'amore. L'amore, sentito così, è una sfida continua; non è un punto fermo, ma un insieme vivo, movimentato; anche se c'è armonia o conflitto, gioia o tristezza, è d'importanza secondaria dinanzi alla realtà fondamentale che due persone sentono se stesse nell'essenza della loro esistenza (...) <sup>20</sup>.

Lo psicologo sottolinea che oltre a donare, è importante che nell'amore ci siano elementi comuni a tutte le sue forme: la premura, la responsabilità, il rispetto e la conoscenza <sup>21</sup>. Una tale relazione, basata sugli elementi sopra menzionati, richiede impegno e tempo, oltre che una certa stabilizzazione.

Zygmunt Bauman osserva che nell'amore si affronta un futuro incerto. Tuttavia, volendo sviluppare una relazione, bisogna offrirsi a quel destino, accettando le emozioni estreme che accompagnano il processo della conoscenza dell'altro.

In ogni amore, ci sono almeno due esseri, ciascuno dei quali è la grande incognita nelle equazioni dell'altro. È questo che fa percepire l'amore come un capriccio del destino: quello strano e misterioso futuro, impossibile da predire, prevenire o evitare, accelerare o arrestare. Amare significa offrirsi a quel destino, alla più sublime di tutte le condizioni umane, una condizione in cui paura e gioia si fondono in una miscela che non permette più ai suoi ingredienti di scindersi <sup>22</sup>.

<sup>20</sup> E. Fromm, *op. cit.*, p. 108.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>22</sup> Z. Bauman, *Amore liquido*, trad. dall'inglese S. Minucci, Bari-Roma, Laterza, 2006, p. 11.

Non c'è costanza nel mondo moderno – tutto è fragile, effimero, caotico e in continua evoluzione. Magdalena Matysek, riferendosi a Bauman, spiega che la realtà postmoderna non è più “interezza, ordine, specifico sistema di relazioni”, ma “una sfera di costante movimento e cambiamento”<sup>23</sup>. L'eroe preferito della fluida modernità, secondo Bauman, è “un individuo libero e libero di muoversi”. Il filosofo sottolinea che essere “determinati”, “identificati” rigidamente e senza possibilità di cambiamento, diventa sempre più spesso mal visto<sup>24</sup>.

In una società che nel cambiamento vede il progresso e lo sviluppo, è difficile costruire relazioni stabili. La personalità postmoderna, “ricercatore di esperienze” e “collezionista di emozioni” non ha motivo, osserva Jarosław Marzec, di trattare un'altra persona in modo diverso dal resto del mondo, che tratta come un pozzo da cui trarre impressioni per la propria collezione. “[...] è importante e prezioso ciò che può essere tratto da esperienze e impressioni nuove o più intense di quelle «vecchie» e in quanto «il gioco vale la candela» – le aspettative e le esperienze valgono la pena”<sup>25</sup>.

Un rapporto, anche se riesce a nascere, è superficiale e dura finché porta i vantaggi ai partner: può essere interrotto in qualsiasi momento. Giddens parla di cosiddette “relazioni pure” come prototipo di una nuova dimensione della vita privata. “Una relazione pura avviene quando i criteri esterni si fanno indistinti ed è mantenuta solo per i benefici che offre”<sup>26</sup>. Tale rapporto viene profondamente minacciato nei punti di svolta e nei grandi cambiamenti nella vita. I partner sono consapevoli che la loro storia è a tempo determinato. Giddens osserva che in questa relazione si manifestano spesso la rabbia e la depressione, e l'intimità porta a volte più dolore che soddisfazione<sup>27</sup>.

Una relazione, osserva Bauman, che diventa una transazione d'affari non porta serenità; “l'investimento è rischioso e destinato a restare tale anche contro i tuoi desideri: fa venire il mal di testa, invece di farlo passare”<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> M. Matysek, „Ponowoczesność – porzucony projekt, czyli o upłynnieniu świata nowoczesnego. Spojrzenie Zygmunta Baumana”, in *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. G. Dziamski, E. Rewers, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007, p. 25.

<sup>24</sup> Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, trad. dall'inglese J. Łaszcz, Gdańsk, GWP, 2007, p. 30.

<sup>25</sup> J. Marzec, *Dyskurs, tekst i narracja. Szkice o kulturze ponowoczesnej*, Kraków, Impuls, 2002, p. 105: „(...) ważne i cenne jest to, z czego da się wycisnąć nowe lub bardziej intensywne niż *wprzód* przeżycia i wrażenia, i o tyle, o ile *gra jest warta świeczki* – oczekiwania i przeżycia warte są zachodu”. Trad. propria.

<sup>26</sup> A. Giddens, *op. cit.*, p. 18: „Czysta relacja polega na tym, że rozmywają się kryteria zewnętrzne i związek jest utrzymywany jedynie dla korzyści, których sam dostarcza”. Trad. propria.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>28</sup> Z. Bauman, *Amore liquido...*, p. 23.

Impegnarsi in una relazione che è «insignificante nel lungo termine» (cosa che *entrambi* i partner sanno bene!) è un'arma a doppio taglio. Fa della decisione di continuare o interrompere l'investimento una questione di calcolo; niente assicura tuttavia che il tuo partner non desideri, in caso di necessità, esercitare una uguale discrezione e non voglia essere libero di farlo qualora lo desideri. La consapevolezza di tale stato di cose accresce ulteriormente la tua insicurezza, e questo piccolo sovrappiù è quello più difficile da accettare: diversamente dal caso in cui sei tu a decidere se "prendere o lasciare", non è in tuo potere impedire al tuo partner di decidere di mettere fine alla relazione. Puoi fare ben poco per sovvertire la sua decisione<sup>29</sup>.

È il caso di Emanuela (*La casa degli anonimi*) che lavora per la casa editrice Fabbrucci. La sua storia con John, "una relazione pura", è finita da tempo, e lui stesso, votato a una missione segreta, è tornato in Inghilterra. Solo allora Emanuela si è resa conto di quanto fosse affezionata a lui. "Sapeva di essersi innamorata di quel ricercatore, ma non avrebbe mai immaginato di ritrovarsi completamente smarrita dopo la loro separazione, e di non riuscire a farsi bastare le lettere che si erano scambiati per qualche tempo"<sup>30</sup>. Emanuela non riusciva a spiegarsi perché non avesse visitato John in Inghilterra mentre si scrivevano ancora. Forse era trattenuta dai doveri professionali. Oppure aveva paura di essere rifiutata. È più facile smettere che lottare per una relazione incerta. John probabilmente non era più interessato a restare in contatto.

332

Il mondo di oggi è privo di valori duraturi. Włodzimierz Pawluczuk crede che l'uomo postmoderno non abbia opinioni o preferenze permanenti. Descrive la sua personalità come "radar" o "proteiforme" – il che significa che è sempre pronto a cambiare l'intero sistema di orientamento<sup>31</sup>.

Alla fine, è emerso che Emanuela aveva ragione a dubitare. Dopo un po' di tempo, John ha interrotto i contatti con lei. Aveva bisogno di isolamento per studiare e meditare. Si è concentrato sullo sviluppo personale. Il ricordo dei momenti felici, delle ore passate insieme durante il loro ultimo viaggio al mare, in Versilia, non poteva influenzare la sua decisione. La storia con Emanuela era un ricordo del passato e non aveva più importanza.

Aurelio e Emanuela si incontrano in circostanze insolite. Viaggiano insieme da Firenze a Barcellona. Questo viaggio dovrebbe dare risposte alle domande che li perseguitano. All'inizio sono diffidenti l'uno verso l'altra, poi con il tempo entrano in contatto. Aurelio nota anche la bellezza di Emanuela: "Aveva degli splendidi occhi castani [...] Era una ragazza originale. Fisicamente era carina al punto giusto, e frizzante quanto bastava. Ma, soprattutto, era compatibile con lui. Come due note che suonano bene insieme

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>30</sup> G. Agnoloni, *La casa degli anonimi...*, p. 119.

<sup>31</sup> W. Pawluczuk, *Miłość ponowoczesna*, Łomża, Stopka, 2005, p. 22.

me. E lui di consonanze se ne intendeva"<sup>32</sup>. Ad un certo punto, guardandola, posa la mano su quella di lei. Emanuela rabbrivisce e, spaventata, allontana la mano. Tuttavia, Aurelio ha intuito bene l'attrazione reciproca. In un hotel tra Blanes e Barcellona, trascorrono la notte insieme.

Avevano dormito insieme, ed era stato bello. Come se si fossero veramente amati. Era stata lei a fare il primo passo. Aurelio non aveva potuto che accoglierla nel letto della sua stanza, in quella pensione di Blanes. Si era chiesto se avesse pensato a John, mentre stava con lui. Ma, in fondo, non gli importava. Era conscio che non sarebbero andati oltre quella notte. Lo sentiva con la stessa chiarezza con cui percepiva l'arrivo di una nuova melodia, quando componeva abbracciato alla sua chitarra<sup>33</sup>.

È lei che fa il primo passo, il desiderio si impone con forza e i personaggi si abbandonano alla passione. Aurelio, però, non si fa illusioni: questa notte non apre una nuova storia. Con l'arrivo del mattino, tutto finisce. È stato solo uno sfogo di energia sessuale, un'avventura. Il compositore sapeva che le loro strade si sarebbero divise. Entrambi avevano paura di iniziare un nuovo rapporto.

Pawluczuk crede che questa paura panica di impegnarsi in una relazione duratura con un partner, in famiglia, in qualsiasi cosa, possa essere correlata allo sradicamento, alla solitudine che dura troppo a lungo<sup>34</sup>.

Kasper Van der Maart (*La casa degli anonimi*), uno scrittore olandese, un altro protagonista della serie di Agnoloni, ha appena intrapreso un tour promozionale, il primo dal crollo di Internet. Non sa dove stia andando, pur conoscendo la destinazione. Ha perso l'orientamento nel viaggio e nella vita. Il suo matrimonio è in crisi, ma sta ancora cercando di contattare la moglie, che è rimasta ad Amsterdam. Non riesce a raggiungerla a causa dei sistemi di comunicazione sfrangiati. In ogni caso, non avrebbe avuto molto da dirle; la telefonata sarebbe stata solo un atto dovuto, frutto di un'abitudine. "Il loro non è più un matrimonio. La loro storia si è ridotta a una guerra di silenzi, di tensioni prolungate"<sup>35</sup>.

I suoi pensieri si concentrano intorno alla scrittrice belga Kristine Klemens, scomparsa dopo la notte di buio del settembre 2025, raccontata in *Sentieri di notte*. "È assurdo, ma Kristine, che ha conosciuto solo attraverso i suoi libri, gli manca. Sarà la fatica, o lo sconforto di quella solitudine, ma forse, se adesso ci fosse qui lei, troverebbe lo slancio per ripartire"<sup>36</sup>. Kasper ha sviluppato un'ossessione per l'autrice. Non la conosce personalmente, l'ha vista solo in tv, ma è già diventata per lui una musa ispiratrice. "Era

<sup>32</sup> G. Agnoloni, *La casa degli anonimi...*, p. 175.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>34</sup> W. Pawluczuk, *op. cit.*, p. 62.

<sup>35</sup> G. Agnoloni, *La casa degli anonimi...*, p. 91.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

strano pensarla: sentivo che, attraverso i suoi romanzi, ero arrivato a conoscerla molto più di certe donne con cui avevo avuto una relazione vera. Perfino più di mia moglie<sup>37</sup>. Sente di aver bisogno di entrare in contatto con lei e di trovarla. Si comporta in modo completamente irrazionale.

Fromm, sulla base delle riflessioni di Freud, conferma che "l'innamoramento confina sempre con l'anormalità, è sempre caratterizzato dalla suggestione, dalla cecità di fronte alla realtà [...]"<sup>38</sup>. Kasper ha tutte le caratteristiche di un uomo innamorato. Trascinato dall'impulso di incontrare la sua amata, segue la strada per realizzare il proprio sogno.

Tuttavia, prima di seguire Kristine, deve affrontare il demone del suo matrimonio ormai finito. "Perché, per poter diventare un'anima vagante capace di recuperare un filo nascosto nelle cose, dovevo cancellare i punti in sospeso ancora aperti nella mia vita. Dovevo farmi *rubber soul* [corsivo dell'autore del romanzo], anima che cancella"<sup>39</sup>.

Nel mondo moderno, il fallimento del matrimonio ha cessato di essere un fallimento nella vita. Torczyńska-Jarecka osserva che il divorzio può iniziare un periodo di solitudine permanente o temporanea per scelta, ma non porta al degrado sociale di un divorziato<sup>40</sup>.

Il matrimonio di Kasper e Hilde non ha resistito alla prova del tempo, forse perché non c'è mai stato un mistero tra loro. "Di fatto, lei era una persona *ordinaria* [corsivo dell'autore del romanzo], io no. Io sentivo voci e avevo visioni, proprio come Kristine"<sup>41</sup>. Percepisce Hilde come una donna semplice e noiosa, mentre Kristine è una visionaria.

"L'erotismo è un movimento verso l'Altro", scrive Simone de Beauvoir, "in esso consiste la sua essenza; e marito e moglie diventano la stessa cosa l'uno con l'altra; non c'è più scambio tra di loro, non c'è dono o conquista"<sup>42</sup>.

Così è successo con il matrimonio di Kasper che "si è smussato, ha perso la luce e l'energia di un tempo"<sup>43</sup>. È più facile concludere una vecchia storia e dedicarsi a una nuova avventura che lottare per salvare la relazione. Lo scrittore, quando entra in casa, riconosce subito che il suo matrimonio non può essere continuato. "Perfino il suo odore era diverso

<sup>37</sup> G. Agnoloni, *L'ultimo angolo di mondo finito*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2017, p. 39.

<sup>38</sup> E. Fromm, *op. cit.*, p. 97.

<sup>39</sup> G. Agnoloni, *L'ultimo angolo...*, p. 39.

<sup>40</sup> M. Torczyńska-Jarecka, *op. cit.*, p. 91.

<sup>41</sup> G. Agnoloni, *L'ultimo angolo...*, p. 40.

<sup>42</sup> S. de Beauvoir, *Druga płeć*, trad. dal francese G. Mycielska, M. Leśniewska, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1972, p. 229: „Erotyzm jest to poryw ku Innemu, – pisze Simone de Beauvoir – w tym jego istota; a mąż i żona w związku małżeńskim stają się nawzajem dla siebie Tym Samym; nie ma już między nimi możliwości wymiany, nie ma daru ani zdobywania”. Trad. propria.

<sup>43</sup> G. Agnoloni, *La casa degli anonimi...*, p. 91.

da prima. La sua energia<sup>44</sup>. I vecchi amanti si rendono conto che ormai non c'è più nulla da fare. Bisogna solo enunciarlo, evitando parole inutili. «Parti ancora? mi chiese Hilde, vedendomi preparare la valigia. – «Devo» risposi. – «No, vuoi» [corsivo dell'autore del romanzo] – «Hai ragione, voglio» – «È finita?» – «È finita»<sup>45</sup>. Dopo questo scambio, tutto diventa chiaro. La separazione è accompagnata dal pianto silenzioso di Hilde, ma questo non influisce sul corso degli eventi. Kristine ha preso possesso della coscienza di Kasper. Ormai l'autore si sente libero e irresistibilmente attratto dalla scrittrice e nulla lo fermerà nella sua ricerca.

Fromm, nella prefazione a *L'arte di amare*, sottolinea che il successo in amore non può essere raggiunto "senza la capacità di amare il prossimo con umiltà, fede e coraggio"<sup>46</sup>. Tuttavia, aggiunge subito che nella cultura contemporanea, dove raramente incontriamo queste caratteristiche, anche la capacità di amare dev'essere rara.

## Conclusione

Il mondo postmoderno che emerge dalle pagine dei romanzi di Giovanni Agnoloni non favorisce lo svilupparsi delle relazioni amorose.

I protagonisti impegnati nel lavoro e nello sviluppo personale, rinunciano spesso alla prova di stabilire un contatto e scelgono un'esistenza solitaria. Tarek, Krueger e Aurelio si dedicano alle loro attività, allontanando i pensieri sulla tristezza della loro condizione. Dopotutto, si privano della possibilità di fissare un legame psicologico con un altro e della vicinanza fisica. Sembra, tuttavia, che la loro esistenza sia in qualche modo completa, che i compiti di cui sono responsabili diano loro soddisfazione. È un mondo in cui non c'è posto per le relazioni, un mondo che coinvolge così tanto le persone da non lasciare loro spazio per i rapporti.

Le storie che funzionano bene si basano sul principio che in qualsiasi momento entrambe le parti possano andarsene. I contatti sono quindi superficiali, a rischio di una fine imminente. Non ci sono conversazioni oneste. I partner mettono lo sviluppo personale al primo posto, non si ispirano a vicenda – ognuno segue la propria strada. È il caso di John ed Emanuela. A volte gli istinti prendono il sopravvento e i personaggi si lasciano trasportare dalla passione, il che però non ha seguito, visto che

<sup>44</sup> Idem, *L'ultimo angolo...*, p. 40.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> E. Fromm, *op. cit.*, p. 13.



non vogliono entrare in relazione. Aurelio si rammarica che la notte con Emanuela non si ripeta, ma sa anche che le cose stanno così.

Il matrimonio di Kasper e Hilde è finito. I sentimenti sono svaniti, le emozioni si sono attenuate. È rimasta solo abitudine. Secondo l'arte giapponese del kintsugi, tutto ciò che è stato rotto o danneggiato dovrebbe essere ricostruito. Non è questo il caso – gli sposi non vogliono far risorgere il loro amore. È più facile rinunciare allo sforzo e iniziare una nuova relazione.

## Bibliografia

- Agnoloni, Giovanni, *Sentieri di notte*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2012
- Agnoloni, Giovanni, *La casa degli anonimi*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2014
- Agnoloni, Giovanni, *L'ultimo angolo di mondo finito*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2017
- Bauman, Zygmunt, *Amore liquido*, trad. dall'inglese Sergio Minucci, Bari-Roma, Laterza, 2006
- Bauman, Zygmunt, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, trad. dall'inglese Jacek Łaszcz, Gdańsk, GWP, 2007
- Beauvoir, Simone (de), *Druga płeć*, trad. dal francese Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1972
- Delsol, Chantal, *Esej o człowieku późnej nowoczesności*, trad. dal francese Małgorzata Kowalska, Kraków, Znak, 2003
- Fromm, Erich, *L'arte di amare*, trad. dall'inglese Marilena Damiani, Milano, Mondadori, 2021 ristampa (prima edizione italiana – collana Il Saggiatore, Arnoldo Mondadori Editore, 1963)
- Giddens, Anthony, *Nowoczesność i tożsamość*, trad. dall'inglese Alina Szulżycka, Warszawa, PWN, 2010
- Marzec, Jarosław, *Dyskurs, tekst i narracja. Szkice o kulturze ponowoczesnej*, Kraków, Impuls, 2002
- Matysek, Magdalena, „Ponowoczesność – porzucony projekt, czyli o upłynnieniu świata nowoczesnego. Spojrzenie Zygmunta Baumana”, in *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. Grzegorz Dziamski, Ewa Rewers, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007, p. 19-38
- Pawluczuk, Włodzimierz, *Miłość ponowoczesna*, Łomża, Stopka, 2005
- Ryk, Andrzej, *(Po)nowoczesny podmiot w doświadczeniu spotkania*, Kraków, Impuls, 2006
- Taylor, Charles, *Etyka autentyczności*, trad. dall'inglese Andrzej Pawelec, Kraków, Znak, 2002
- Torczyńska-Jarecka, Monika, „Samotność z wyboru jako alternatywny styl życia”, in *Kulturowe wyzwania XXI wieku*, red. Urszula Kusio, Lublin, Lubelskie Towarzystwo Naukowe, 2005, p. 90-102

## Nota biobibliografica

Karolina Kopańska (nata nel 1983 a Toruń, Polonia), laureata in Filologia Italiana (Ateneum Szkoła Wyższa Gdańsk – 2016), dottoranda della Prof.ssa Dorota Karwacka-Pastor (Università di Danzica). Autrice di articoli e capitoli in monografie nell'ambito di letteratura italiana. Interessi di ricerca: relazioni uomo – natura e uomo – progresso tecnologico nella letteratura.

*Amán Rosales Rodríguez*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 <https://orcid.org/0000-0001-5533-2625>

[arosales@amu.edu.pl](mailto:arosales@amu.edu.pl)

## Tiempo malgastado. Sobre el aplazamiento de la escritura en tres novelas hispanoamericanas

### Wasted Time. On the Postponement of Writing in Three Latin American Novels

**Abstract:** In the last decades, many studies have proliferated on the different ways in which a specific modality of consumer society, characterized by an unbridled acceleration of the rhythms of production and work, affects the lives of millions of people, especially in highly industrialized nations. These studies suggest that the individuals, under the pressure of an increasingly accelerated and frenetic pace of life, are compelled to perform certain roles and achieve certain goals that, if satisfactorily fulfilled, could guarantee success, or, at least, social acceptance. But what happens when you cannot or do not want to perform and fulfil such roles and expectations *fast* enough, when the individual prolongs or just abandons the entrusted task? In the richly diverse world of Latin American fiction, many writers have tackled this question. In base of three novels of different years: *El libro vacío* (1958), by the Mexican Josefina Vicens, *Wasabi* (1994), by the Argentine Alan Pauls, and *La novela luminosa* (2005), by the Uruguayan Mario Levrero, this paper comments the role played in contemporary fiction by the figure of the apathic, indolent or just slow-moving writer. The main characters of those novels seem to live in a slow-time dimension opposed to the fast one dominant in late modernity.

**Keywords:** Latin American narrative, late modernity, autofiction, sociology of time, cultural criticism.

337

## 1. Introducción

En los últimos lustros han proliferado estudios multidisciplinares sobre las distintas maneras en que la sociedad de consumo, caracterizada por una extrema aceleración de los procesos de producción y trabajo,

afecta los patrones de vida de millones de personas, sobre todo en las naciones altamente industrializadas. En dichos trabajos se plantea que los individuos, bajo la presión de un ritmo de vida cada vez más apresurado y frenético, se ven compelidos a desempeñar ciertos roles y realizar ciertas tareas que, de cumplirse satisfactoriamente, garantizarían el éxito, o, al menos, la aceptación social. Pero ¿qué pasa cuando no se puede o no se quiere desempeñar y cumplir tales roles y expectativas, cuando el individuo abandona o prolonga la tarea encomendada?, ¿qué nos dice esta actitud de casi renuncia a la lucha y el trabajo-meta sobre el carácter de la contemporaneidad?

En este trabajo se examina el comportamiento de los protagonistas de las novelas *El libro vacío* (1958), de la mexicana Josefina Vicens, *Wasabi* (1994), del argentino Alan Pauls, y *La novela luminosa* (2005), del uruguayo Mario Levrero. Aunque muy distintas entre sí, las tres obras están dominadas por la idea de un *tiempo desaprovechado* o *malgastado*: ante las agresivas exigencias contemporáneas de actividad y rendimiento productivos, los personajes escritores de Vicens, Pauls y Levrero muestran en su trabajo creativo una actitud opuesta: demoran, suspenden, incluso, la escritura. Son individuos que disipan el tiempo, uno de los bienes más preciados –si es que no el más valorado porque se estima como muy escaso– de la época actual.

338

A continuación (2), se mencionan algunos diagnósticos recientes en torno a una contemporaneidad sujeta a una *dictadura del tiempo*, con sus demandas implacables de aceleración y productividad. Luego (3), se comentan algunas características de la conducta “anómala” de los protagonistas de Vicens, Pauls y Levrero que chocan con las expectativas de sociedades gobernadas por el triple régimen de la producción, el consumo y la generación de desechos. En las reflexiones que cierran el trabajo (4), se insiste en que, si bien las obras comentadas no impulsan de forma explícita una ruptura con ciertas orientaciones y tendencias actuales, perniciosas y finalmente autodestructivas, tanto para el individuo como para la sociedad en su conjunto, sí que sugieren la necesidad imperiosa de hacerlo o, al menos, intentarlo, imaginando otros escenarios posibles de vida y trabajo en la modernidad tardía.

## 2. Bajo el dominio de un tiempo acelerado

¿Qué rasgos han sido considerados característicos de esta modernidad tardía, responsable y víctima, a la vez, de la susodicha dictadura del tiempo? Esta temática, vasta y compleja, ha producido una inmensa literatura

pluridisciplinaria que entrelaza una multitud de fenómenos distintivos de la época contemporánea. Para el enfoque muy limitado del presente trabajo, concentrado en tres obras literarias, bastará con destacar solo dos rasgos que ejercen una influencia decisiva en el comportamiento de sus protagonistas. De un lado, el ascenso tardomoderno de un nuevo tipo de individuo máximamente libre –por lo menos en apariencia– pero desgarrado en su interior por las exigencias de sociedades convertidas en tinglados de la competitividad, en ellas (casi)nadie puede sustraerse al deber de elegir su papel activo en todos los planos de vida, personal y ciudadana. De otro lado, la ya aludida dominancia de una forma de temporalidad acelerada en extremo, presente en diferentes ámbitos de la existencia tanto privada como pública, y que ejerce una inaudita presión adicional sobre la condena de elegir y hacer.

De acuerdo, en primer lugar, con el conocido diagnóstico sociológico de Alain Ehrenberg, el nuevo, amplio espacio de libertad individual generado en la modernidad occidental se combina con la exigencia de cambio social permanente, y juntos, ambos aspectos, producen en los individuos más angustia que satisfacción. El capitalismo globalizado requiere una disposición creativa constante, no importa en qué campo, si en las artes o en los negocios, da igual: la libertad se vuelve una carga, para muchos intolerable<sup>1</sup>. El individuo contemporáneo vive día a día bajo “la amenaza de la insuficiencia”, como la llama el psicólogo Kenneth J. Gergen, que incluye el miedo constante a no dar lo suficiente de sí mismo<sup>2</sup>.

En segundo lugar, según la también muy conocida teoría sociológica de la aceleración de Hartmut Rosa, en el mundo contemporáneo se rinde culto irrestricto a la velocidad concebida como la llave maestra del

<sup>1</sup> Así explica A. Ehrenberg esta angustia inherente a la libertad tardomoderna: “El dominio sobre sí mismo, la agilidad psíquica y afectiva, la capacidad de acción, hacen que cada uno deba tolerar la carga de adaptarse permanentemente a un mundo que pierde, precisamente, su permanencia, un mundo inestable, provisorio, hecho de flujos y trayectorias que ascienden y descienden como si fueran dientes de serrucho”. *La fatiga de ser uno mismo. Depresión y sociedad*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000, p. 223.

<sup>2</sup> En 1991, cuando apareció su famosa obra, Gergen aseguraba que “los periódicos, las revistas y la televisión arrojan una andanada de nuevos criterios para nuestra propia valoración. ¿Es uno lo bastante aventurado, pulcro, leído, conocedor del mundo, esbelto, buen cocinero? ¿Es suficientemente cordial con los demás, frugal en sus comidas, preocupado por su familia? ¿Tiene lo bastante bajo el colesterol? ¿Se ha desodorizado como corresponde, frecuenta la peluquería? ¿Toma precauciones suficientes contra los ladrones? La lista es interminable”. K. J. Gergen, *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 116-117. Aunque es cierto que, en el presente, con la omnipresencia de Internet y la telefonía móvil, el “ascenso de la insuficiencia” ha adquirido otros matices y una insólita escala planetaria, el núcleo del diagnóstico de Gergen se mantiene vigente.

progreso<sup>3</sup>. Todo esto es consecuencia de un poderoso “sistema de mercado capitalista competitivo” que, operando justamente con una implacable “lógica de la competencia” de la que nada ni nadie pueden escapar, provoca una amplia gama de trastornos depresivos en individuos que no pueden “dar la talla” con las exigencias de un mundo convertido en Competencia de todos contra todos<sup>4</sup>.

En esta coyuntura de época, no sorprende que los individuos “lentos”, apáticos, improductivos, inseguros y poco agresivos sean considerados casi como parias sociales. Son perdedores anticipados en sociedades organizadas al modo de carreras aceleradísimas y despiadadas por el éxito material y el prestigio social<sup>5</sup>. Los protagonistas de las tres ficciones por comentar a continuación ostentan la condición de marginados, son seres que no encajan en sociedades del apremio máximo.

### 3. Escrituras de la enfermedad, la lentitud y la indolencia

340

El protagonista-narrador de *El libro vacío* (1958), José García, es el primero de los tres personajes problemáticos por considerar en esta sección. Comparte con los de *Wasabi* y *La novela luminosa* un carácter inseguro y vacilante, vive atormentado por las dudas y, en su caso particular, por una severísima actitud de autocritica que tiende a la descalificación permanente de todo cuanto piensa y hace. No obstante, en forma paradójica, rei-

<sup>3</sup> El carácter enfermizo de tal estado de cosas ha sido resaltado por varios autores recientes. Así, por ejemplo, para Judy Wajcman, “esta búsqueda cada vez más apresurada de velocidad se convierte en una patología, una adición inevitable, que nos lleva (como a Alicia en el País de las Maravillas) a correr cada vez más deprisa para no movernos del sitio”. J. Wajcman, *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*, Barcelona, Paidós, 2017, p. 48.

<sup>4</sup> Según H. Rosa, “desde la perspectiva de los individuos se produce una lucha competitiva constante en materia de grados académicos, puestos de jerarquía en el trabajo, ingresos, bienes de consumo ostentosos, éxito de los hijos, pero también en cuanto a ganar y conservar una esposa y un cierto número de amigos. No es por casualidad que los anuncios de contactos aparecen ubicados en los periódicos entre las secciones dedicadas al mercado de automóviles, empleo y bienes inmuebles”. H. Rosa, *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Buenos Aires, Katz Editores, 2016, p. 44.

<sup>5</sup> Es que, en realidad, en la era del capitalismo global no hay tiempo para hacer pausas: “el capitalista no puede detenerse a descansar, parar la carrera y consolidar su posición, ya que necesariamente sube o baja. No hay punto de equilibrio, porque *quedarse quieto* equivale a *quedarse atrás*, como señalaron tanto Marx como Weber”. H. Rosa, *op. cit.*, p. 52.

tera la imposibilidad –al menos para él– de renunciar a la escritura: “Yo no quiero escribir. Pero quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también. Que sea un dejar de hacerlo, no un no hacerlo”<sup>6</sup>.

José García se sabe un perdedor que no ha logrado estar a la altura de lo que tanto la sociedad como él mismo esperan de un individuo encajado en la máquina burocrática de la producción. Su vida cotidiana le parece un pálido reflejo, un triste sustituto de la vida “auténtica” que solo se vive (artísticamente) en la Literatura. Su vida solo tendrá sentido cuando logre finalizar su Libro, cuando el cuaderno en blanco por fin se llene –pero ¿cómo?, he aquí el gran problema de García– de “algo importante” y “significativo”.

Mientras tanto, el cuaderno borrador, el que leen los lectores, proyecta la imagen de un ser frustrado, empeñado en una creación que le brinda placer y dolor al mismo tiempo. García demora, prolonga y posterga la escritura “definitiva” porque sus pensamientos actuales no le parecen dignos de ser transformados en Gran literatura. García se sabe un “hombre común, exactamente eso, un hombre igual a millones y millones de hombres. ¡Ah, quisiera que alguien me contestara! ¿Por qué entonces esta obsesión [por escribir –ARR–]? ¿Por qué este dolor desajustado? ¿Por qué un libro no puede tener la misma alta medida que la necesidad de escribirlo?”<sup>7</sup> Como han apuntado los críticos, precisamente ahí está lo fascinante de la obra de la mexicana: lo que se lee es un proyecto de libro que acaba desplazando al producto definitivo que García nunca produce, porque él mismo no se siente digno de su propia idea de la Literatura.

De modo, que, si, por un lado, la escritura deseada por José García nunca cristaliza, por otro, el texto provisional que se lee ofrece un brillante diagnóstico del tipo de sociedad que exige un cierto tipo de literatura buena y exitosa. La frustración de García por no tener nada interesante que contar se convierte en la mejor prueba de que la sociedad de consumo para la cual trabaja no respeta, siquiera, el ámbito de las “artes” cuando se trata de establecer normas de aceptación y éxito. En realidad, la incapacidad del protagonista de *El libro vacío* para proporcionarle a sus hipotéticos lectores una historia “cautivadora” es solo la contraparte de su supuesta incapacidad de comunicar sus verdaderos sentimientos<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> J. Vicens, *El libro vacío. Los años falsos*, México, FCE, 2011, p. 15.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>8</sup> Hay que subrayar lo de “supuesta”, porque, en realidad, la narración en su conjunto es una lograda confesión –solo en apariencia, “con pocas cosas que contar”– de todas las frustraciones de su autor. Como acertadamente lo aclara una intérprete: “La trama de *El libro vacío* existe, pues, en la narración anecdótica de la cotidianeidad de García y en el análisis que de ella se hace en la escritura. Sólo que se trata de una trama interrumpida (aunque repetitiva y llena de obsesiones) en la que lo anecdótico se subordina a un ejercicio reflexivo que vuelve imposible una narración convencional o estereotipada”.

En una sociedad regida por ciertos criterios estéticos sobre lo que es la Gran literatura, no es de extrañar que el ámbito temático de lo íntimo-personal sea descalificado por el propio García como indigno de “interés literario” y carente de “calidad artística”. Es que también se necesita *algo más*: algo que logre captar la atención de los consumidores, al menos por el instante requerido de la compra y el consumo. Así, no sorprende tampoco que el “proyecto comunicativo-literario del protagonista” –como lo denomina Aralia López González– no pueda ser realizado por un individuo sujeto a exigencias desmedidas por parte de la maquinaria de la producción<sup>9</sup>. Es admirable como la narradora mexicana hace del temor que José García siente de quedarse atrás –pues los días pasan y el tiempo, el valiosísimo tiempo vuela sin remedio– en motivo de reflexión sobre las condiciones de la creación literaria. García no ve que él ha creado mientras escribe, sin quererlo, *su* propio tiempo, y que su Obra, que él cree no ha comenzado siquiera, en realidad está *ya* en marcha.

La novela *Wasabi* (1994<sup>10</sup>) expone otra variación del tema del personaje-escritor problemático, “atrasado” en sus deberes; se trata, de nuevo, de un protagonista que a duras penas logra realizar su trabajo, se muestra enfermo, física y psíquicamente. El texto muestra un autor abúlico, bloqueado en su creatividad, pero a la vez displicente –no se esfuerza lo suficiente en su trabajo– y que, presionado por una beca-estancia de escritura que debe rendir frutos literarios concretos, pone manos a la obra con evidente desgano<sup>11</sup>. La novela desarrolla, además, el progresivo deterioro mental del protagonista, con lo que la escritura marcha al compás de una enfermedad o estado corporal degenerativo que lo va transformando en una especie de “Míster Hyde” en versión letrada y altamente autorreflexiva.

A. Gutiérrez, “Dualidad de la escritura y en la escritura: *El libro vacío*, de Josefina Vicens”, *Mester*, 20 (2), 1991, p. 59.

<sup>9</sup> Le asiste razón a dicha autora cuando señala que “el impedimento profundo” que amarra dicho proyecto es la propia estructura de “las relaciones conflictivas entre individuo y sociedad”. Con sus palabras: “Mediante la metáfora de la improductividad artística, la autora implícita nos habla de la condición alienada, enferma, de la sociedad moderna, así como de la crisis de la subjetividad en términos del sentimiento de extranjería que es su consecuencia”. A. López González, «Subjetividad, literatura y alienación en *El libro vacío* de Josefina Vicens», *Literatura Mexicana*, 4 (1), 1993, p. 98.

<sup>10</sup> A. Pauls, *Wasabi*, Buenos Aires, Anagrama, 1994. En adelante esta novela se citará conforme a su cuarta edición del año 2012.

<sup>11</sup> En 1992, A. Pauls reside por tres meses en la residencia para escritores de Saint Nazaire, en Francia, allí vive con su esposa, quien, junto con su editor francés aparecen ficcionalizados, pero con sus apellidos reales, en la trama de *Wasabi*. Aunque en la narración no se menciona el nombre ni el apellido del propio Pauls, éste lanza suficientes datos autobiográficos –se menciona, por ejemplo, su autoría real de otros textos– como para que los lectores no tengan mucha dificultad en reconocer la intención autoficcional del texto, el deseo de trabajar, alterándolo, con el dato autobiográfico.

La aparición al comienzo de *Wasabi* de un pequeño quiste grasoso en la espalda del protagonista –insignificante al principio, pero que luego aumenta desproporcionadamente de tamaño–, convierte poco a poco a su poseedor en una figura no solo excéntrica sino también semi-monstruosa. El brote de este extraño corpúsculo ha sido visto por una intérprete como una respuesta a la presión excesiva de escribir no por gusto o placer, sino por la presión económica de la generosa beca: “El quiste se convierte, así, en la primera marca en el cuerpo provocada por los conflictos vividos por el escritor con la escritura desde el momento en que se ha recibido una recompensa material anticipada”<sup>12</sup>. Pero el problema físico penetra en la psique del personaje y lo lleva no solo a decaer física y moralmente –hasta convertirse en un vagabundo irreconocible–, sino incluso a planear la muerte del escritor Pierre Klossowski, con el que está obsesionado<sup>13</sup>.

La figura del escritor semi-monstruoso se alimenta en *Wasabi* del exceso de divagación y reflexión. Se trata de una forma muy particular de egocentrismo que provoca que el autor se ensañe consigo mismo: hunde sin piedad sus afilados instrumentos de análisis y exploración en los últimos rincones de su inestable personalidad. Es un personaje que vacila constantemente sobre lo que debe o no hacer. No lleva a la práctica sus decisiones de modo eficiente, y en cuanto se decide a escribir, asume la tarea como un compromiso más bien molesto que cada día se le vuelve más insoportable –pese a las ventajosas condiciones en que debe realizarlas–. De su incapacidad creativa, el narrador de *Wasabi* culpa parcialmente a su máquina de escribir, “una Olympia francés”, que no le facilita, según él, la fatigosa tarea de la escritura: “Apenas me ponía a escribir, envalentonado por el primer destello que hacía temblar el páramo de la espera, mis dedos se trenzaban en una batalla desigual con las artimañas del teclado”<sup>14</sup>.

Las supuestas razones de la traba para escribir aparecen trivializadas, la impotencia creativa no se explica por la falta de inspiración o la ausencia de las Musas, sino por las molestias que ocasiona un simple teclado

<sup>12</sup> A. Laera, «Monstruosa compensación. Peripecias de un escritor contemporáneo en *Wasabi* de Alan Pauls», *Revista Iberoamericana*, LXXV (227), 2009, p. 462.

<sup>13</sup> Otra intérprete de la novela ha propuesto que “el quiste es una metáfora de la creación y, por lo tanto, del texto”, por eso, “los personajes que de alguna u otra forma se ponen a contemplarlo se convierten en lectores”; “las reacciones muy diversas ante el quiste hacen pensar en las distintas lecturas que cualquier texto puede suscitar”. K. Vanden Berghe, «*Wasabi*, de Alan Pauls: una lectura alegórica en clave autoficcional», *Pasavento*, III (1), 2015, p. 37. Puede ser, pero el quiste parece que representa –lectura que complementa la anteriormente citada de A. Laera–, sobre todo, una forma de reacción autodefensiva, “anormal” –en el contexto de la sociedad de consumo– por parte de un personaje incapaz de cumplir con el compromiso “normal” que ha asumido al instalarse en la residencia de escritores.

<sup>14</sup> A. Pauls, *op. cit.*, p. 48.



mecánico. En apariencia, del conflicto interno que produce la parálisis del escritor y que lo incapacita para cumplir de forma, digamos, natural y responsable con el compromiso asumido, surge el alter ego deforme de la novela, un ser “anormal”, que luce y actúa, precisamente, de forma “antinatural” e irresponsable –lindando sus actos con la simple y llana criminalidad–. Pero se trata también, a pesar de su caída en el abismo de la enfermedad mental, de un ser muy alerta y autorreflexivo, en especial en lo que concierne a la pérdida del tiempo:

Nada retrata tanto la desesperanza como decir: así transcurrieron días, meses, años. Indefensos, delegamos en la sucesión fatal del tiempo, que es idéntica para todos, el avance de una corrupción que allana toda resistencia y sólo nos afecta a nosotros, recortándose contra el fondo del tiempo como una silueta a contraluz sobre una pantalla quieta<sup>15</sup>.

Lo interesante de la figura de escritor que expone *Wasabi* es que el estado somático-psicológico padecido por el protagonista se agrava justo cuando el escritor *debe* asumir su compromiso como escritor: el tiempo apremia, *hay que hacer algo*, es decir, *escribir*. La novela de Pauls es una narración que enfrenta a los lectores con la naturaleza anómala, “enfermiza”, de la creación artística en el marco de las sociedades de consumo. Según puede interpretarse de la narración, experiencias como las becas, estancias y pasantías de escritores no serían más que escuelas de “entrenamiento” para apañárselas luego con mayor “eficiencia” y “rendimiento” en el frío mundo del mercado literario.

*La novela luminosa* (2005<sup>16</sup>) sobresale tanto por las estrategias autoficcionales y metaficcionales que jalonan su escritura como por su exagerado carácter digresivo, es decir, la desproporción entre el fin aparente del discurso y los medios a su servicio. La enumeración, casi agobiante, que realiza el protagonista de detalles fútiles e incidentes cotidianos está al servicio de una meta suprema de tonos casi místicos o religiosos; no obstante, la reproducción mediante una escritura demorada e insegura de esas experiencias luminosas –a las que se refiere el autor al comienzo de la obra–, se revela poco a poco como una tarea sobrehumana.

En forma semejante a *Wasabi*, y, sobre todo, *Los años vacíos*, en la novela del escritor uruguayo sobresale la figura paradójica de un autor que *no escribe escribiendo*; un autor, también, que cumple y no cumple a la vez con el compromiso adquirido de redacción de *La novela luminosa*. En lugar de la novela, su narrador escribe un “Diario de la beca” –equivalente al cuader-

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

<sup>16</sup> M. Levrero, *La novela luminosa*, Barcelona, Debolsillo, 2005. Esta obra se citará en lo sucesivo con base en su tercera edición de 2008.

no de notas de José García—, que ha sido planeado, según indica un intérprete, “como un desorbitado prólogo”, que “coloca al texto en la tradición muy metatextual de la procrastinación, el aplazamiento (o más derrideamente la diferencia), la postergación lúdica de un núcleo que acaso no exista”<sup>17</sup>. El Diario, la compilación de divagaciones sobre el proyecto de la “novela luminosa”, acaba absorbiendo casi por completo el espacio-tiempo de la escritura, diferido a lo largo de los años. Sin embargo, lo escrito en el Diario no siempre le resulta interesante a su propio autor. Como en *Wasabi* y *El libro vacío*, se insiste más bien en la pérdida de tiempo que resulta de una escritura desganada: “Sería muy penoso tratar de cubrir con alguna anécdota todo ese gran blanco que es mi diario en los últimos tiempos – ya no sé si son semanas o meses desde que dejé de escribir en forma razonablemente sistemática”<sup>18</sup>.

El autor-narrador-personaje, Mario Levrero-Jorge Varlotta, representa una figura antagónica y fuera de lugar en las actuales sociedades de la eficacia cuantificable, el dinamismo en los negocios y la movilidad como valor en sí mismo. El narrador-protagonista de la novela dilapida el preciado tiempo que debería invertir en la creación literaria, pierde miserablemente el tiempo: pasa interminables horas frente a la pantalla de la computadora, ya sea jugando o deleitándose en la visualización de material indecente. En forma mucho más clara que en las dos novelas anteriores, el protagonista de *La novela luminosa* derrocha tiempo valioso de una forma lamentable y hasta, según las expectativas sociales, moralmente censurable. Se trata, a todas luces, de un tipo disfuncional según las normas tácitas de conducta emanadas –y asumidas casi de forma generalizada– del mundo empresarial-laboral occidental. Es una figura marginal, que arrastra los pies con lentitud y pesadez, a contracorriente del culto de hoy al cuerpo y el *fitness*. En lo psíquico, su disposición a la holgazanería y la irresolución en la toma de decisiones no encaja con un mundo que espera individuos asertivos, enérgicos, proactivos, etc.

El problema mayor que enfrenta el narrador-protagonista es el constante aplazamiento del proyecto de escritura. La situación persiste a pesar de la decisión expresa del alter ego del autor por sentarse a escribir a como dé lugar. Él mismo trata de darse ánimos para escribir aquí y ahora, sin excusas y demoras: “Pero hoy me dije: «Mañana no existe, no existirá nunca. El proyecto no se moverá. Esto que estoy pensando lo debo escribir ya, porque cuando mañana me despierte voy a enredarme con las

<sup>17</sup> M. García, «Las dos caras de la autoficción en *La novela luminosa* de Mario Levrero», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, III (1), 2015, p. 144.

<sup>18</sup> M. Levrero, *op. cit.*, p. 424.

mil cosas con que me enredo cada día y el texto se irá postergando hasta la hora de dormir y...»<sup>19</sup> En *La novela luminosa* la mente del narrador-protagonista está en la escritura, no así su voluntad; por ende, tiene razón un autor cuando escribe que el texto de Levrero “pone en escena un «yo» sin autoridad ni poderes que lejos de dirigir su escritura emerge como su subproducto”<sup>20</sup>.

El temor a la inutilidad de cualquier proyecto trascendente –al final, parece que nada vale la pena–, sume al autor-narrador-protagonista de *La novela luminosa* en una existencia anodina, volcada a lo concreto-inmediato, a lo intrascendente excepto para él mismo como personaje egocéntrico que no cesa de escribir-hablar sobre dolores de muelas, operaciones de vesícula, compras de sillones, problemas con el aparato de aire acondicionado, juegos de solitario en la computadora, ventajas y desventajas de los lapiceros, consumo de medias lunas con café, problemas con su presión arterial, apariciones de fantasmas, etc. Lo que por último queda es solo un diario-registro, “no literario”, de las minucias diarias.

#### 4. Conclusión: ¿la literatura como evocación de una forma de vida alternativa?

346

Los protagonistas de las novelas de Vicens, Pauls y Levrero son víctimas, cada uno a su manera y en su particular entorno nacional, de tendencias o manifestaciones perniciosas de la tardomodernidad globalizada. Una de ellas, célebremente explicada por Zygmunt Bauman, es harto visible en los tres textos; se trata de lo que este sociólogo ha denominado como “el espectro de lo superfluo”: en la sociedad del consumo rápido y desahogado, nada ni nadie es imprescindible, todo es, todos son (somos) finalmente prescindibles, es decir, desechos en potencia<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>20</sup> “En ese recurrente desvío el «yo» ficcional de Levrero relata con radical sinceridad esa cotidianidad llena de propósitos frustrados y claudicaciones y de esta manera se expone y se pone en juego como un «yo» errante y vacilante que buscándose, sólo consigue extraviarse o sumergirse en fuerzas superiores a su capacidad de control”. G. Inzaurrede, «Apuntes sobre *La novela luminosa* de Mario Levrero», *Revista Iberoamericana*, LXXVIII, (241), 2012, p. 1048.

<sup>21</sup> Con palabras de Z. Bauman: “Los objetos útiles e indispensables de hoy son, casi sin ninguna excepción, los desechos de mañana. Todo es prescindible, nada es verdaderamente necesario, nada es insustituible. Todo nace con la marca de la muerte. Todo se propone con fecha de caducidad. Todo, todo lo nacido o hecho, todo lo humano o fabricado es prescindible. Retomando el viejo y conocido dicho, diría que un espectro se

Los artistas y escritores no escapan a esta Ley de los “tiempos líquidos”, también ellos deben probar su valía creando y haciendo circular productos seductores, “apetitosos” en el escaparate medial-mundial. Artistas y escritores deben recordarle permanentemente al público, a su potencial “clientela”, sin pérdida de tiempo –so pena de ser absorbidos por el agujero negro de la obsolescencia–, que su existencia *es* relevante. Pero la posición de los personajes literarios comentados en este trabajo no deja de ser también ambivalente. Tanto José García en *El libro vacío*, como los narradores autoficcionales de *Wasabi* y *La novela luminosa* son víctimas, no cabe duda, de la “modernidad líquida”, pero también son individuos que ofrecen ante ella muestras, modestas pero significativas, de oposición y resistencia –aunque sea, es cierto, involuntaria– a los imperativos de la prisa consumista.

En sus achaques de flojedad y tristeza, pero también en su tendencia al cinismo, la vacilación y la ironía, ¿no expresan acaso los maltrechos protagonistas de Vicens, Pauls y Levrero la urgencia de cuestionar patrones de conducta basados en el afán competitivo, el ansia de lucro y el consumo compulsivo?, y ¿no aluden también esos mismos personajes a la posibilidad de reintroducir otro tipo de comportamientos, en los que se recupere cierto gusto por la ociosidad, por el disfrute de la inacción, la “improductividad” y la vida “lenta” en general?, ¿no podrían acaso tales protagonistas ser vistos como manifestaciones de lo que un intérprete ha llamado “el fantasma Bartleby”, que alude a la necesidad de cuestionarse, en el corazón mismo de la sociedad de consumo, el sentido último del hacer y producir?<sup>22</sup>

Es cierto que las actitudes de apatía y lentitud de los personajes literarios aquí presentados no se explica por una decisión manifiesta de nadar contracorriente y dilapidar el tiempo –de hecho, se expresa en ellos con frecuencia cierta frustración por no poder seguir el ritmo intenso que la sociedad reclama–; no obstante, sí resulta claro que se trata de personajes que sugieren con sus actos y reflexiones *la posibilidad de vivir de otra forma*. Aunque esta *forma otra* no sea capaz de materializarse a corto plazo, sus ventajas pueden ser imaginadas ya, en el presente, gracias a una modalidad especial de ficción literaria insatisfecha con ciertas formas de vida imperantes en el mundo de hoy.

---

cieme sobre el mundo líquido-moderno, sobre sus moradores y sobre todos sus productos y obras: el espectro de lo sobrante, el espectro de lo superfluo”. Z. Bauman, *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007, p. 45.

<sup>22</sup> “El fantasma Bartleby [...] podría ser un renacido que representa lo que la economía ha desplazado: los «dead-wall-reveries» de la ociosidad”. L. Fuest, *Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerunstrategien in de Literatur seit 1800*, Münche, Fink, 2008, p. 281.

## Bibliografía

- Bauman, Zygmunt, *et al.*, *Arte, ¿líquido?* Edición y trad. de Francisco Ochoa de Michelena, Madrid, Sequitur, 2007
- Ehrenberg, Alain, *La fatiga de ser uno mismo. Depresión y sociedad*, trad. Rogelio C. Paredes, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000
- Fuest, Leonhard, *Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerunstrategien in de Literatur seit 1800*, München, Fink, 2008
- García, Mariano, «Las dos caras de la autoficción en *La novela luminosa* de Mario Levrero», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, III (1), 2015, p. 137-153, URL: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/23500>, fecha de consulta 3.07.2021
- Gergen, Kenneth J. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, trad. Leandro Wolfson, Barcelona, Paidós, 2006
- Gutiérrez, Adriana, «Dualidad de la escritura y en la escritura: *El libro vacío*, de Josefina Vicens», *Mester*, 20 (2), 1991, p. 49-66, URL: <https://escholarship.org/uc/item/16d428xc>, fecha de consulta 3.07. 2021
- Inzaurrealde, Gabriel, «Apuntes sobre *La novela luminosa* de Mario Levrero», *Revista Iberoamericana*, LXXVIII, (241), 2012, p. 1043-1065, URL: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6988/7142>, fecha de consulta 3.07.2021
- Laera, Alejandra, «Monstruosa compensación. Peripecias de un escritor contemporáneo en *Wasabi* de Alan Pauls», *Revista Iberoamericana*, LXXV (227), 2009, p. 459-474, URL: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view-File/6584/6760>, fecha de consulta 3.7.2021
- Levrero, Mario, *La novela luminosa*, Barcelona, Debolsillo, 2008
- López González, Aralia, «Subjetividad, literatura y alienación en *El libro vacío* de Josefina Vicens», *Literatura Mexicana*, 4 (1), 1993, p. 87-101, URL: <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/845>, fecha de consulta 3.07.2021
- Pauls, Alan, *Wasabi*, Buenos Aires, Anagrama, 2012
- Rosa, Hartmut, *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, trad. CEIICH, Buenos Aires, Katz Editores, 2016
- Vanden Berghe, Kristine, «*Wasabi*, de Alan Pauls: una lectura alegórica en clave autoficcional», *Pasavento*, III (1), 2015, p. 29-42, URL: [https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/23479/wasabi\\_vanden\\_PASAVENTO\\_2015\\_V3\\_N1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/23479/wasabi_vanden_PASAVENTO_2015_V3_N1.pdf?sequence=1&isAllowed=y), fecha de consulta 3.07.2021
- Vicens, Josefina, *El libro vacío. Los años falsos*, México, FCE, 2011, URL: <https://mochig57.files.wordpress.com/2015/11/el-libro-vacc3ado-los-ac3b1os-falsos-josefina-vicens.pdf>, fecha de consulta 3.07.2021
- Wajcman, Judy, *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*, trad. Francisco J. Ramos Mena, Barcelona, Paidós, 2017

## Nota biobibliográfica

Amán Rosales Rodríguez (dr hab.) es docente-investigador en la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań (Departamento de Estudios Hispánicos) y en la Universidad de Łódź (Cátedra de Filología Española). Campo general de trabajo docente: literatu-

ra y pensamiento de América Latina. Su labor investigativa se concentra sobre todo en la ensayística y crítica cultural contemporánea. Se interesa por problemas de filosofía y sociología de la cultura, así como de antropología cultural en relación con la teoría y creación literaria. Ha publicado sus artículos en revistas especializadas polacas y del extranjero.



**Dans l'ombre**

**Nell'ombra**


**En la sombra**





*Agnieszka Kłosińska-Nachin*

Universidad de Łódź

 <https://orcid.org/0000-0001-9609-5988>  
agnieszka.klosinska-nachin@uni.lodz.pl

## Estudios subalternos postransicionales como propuesta de acercamiento comparativo a la narrativa polaca y española contemporánea

### Post-transitional Subaltern Studies as a Proposal for a Comparative Approach to Contemporary Polish and Spanish Narrative

353

**Abstract:** The paper aims to develop a comparative perspective that allows the reader to explore the traces of authoritarian systems in contemporary Polish and Spanish culture. The point of departure is the research of Polish scholars from the Post-Dependence Studies Centre, who examine Polish culture with postcolonial tools adapted to the post-communist context. From there, the article attempts to formulate a methodological framework – the so-called post-transitional subaltern studies – applicable to post-Franco and post-communist culture, particularly the presence of subaltern characters in contemporary cultural texts. In accordance with the proposed methodology, the author analyses two novels, namely *Visión del ahogado* (1977) by Juan José Millás and *Czytadło* (1992) by Tadeusz Konwicki, in which it is possible to detect similar panoptic strategies concomitant with the recourse to violence.

**Keywords:** comparative literature, subaltern studies, Spanish transition, Polish transition, panopticism

En 1989 empecé a estudiar Filología Románica en la Universidad de Łódź. Por aquel entonces, mi pasión por la lengua, literatura y cultura francesa fue tan intensa y exclusiva que no llegué a darme cuenta de lo que ocurría a mi alrededor. Mientras caía el muro de Berlín, yo me esforzaba en distinguir la /e/ cerrada de la /e/ abierta y saboreaba los versos de Louise Labé. Las

cosas a mi lado cambiaban a ojos vistos, pero yo permanecía ciega y sorda a estos cambios. Pronto, empecé a descubrir otra lengua y otra literatura: la española. Al estudiar Español y Literatura Española Contemporánea descubrí que la transición de un sistema autoritario (el franquismo) a la democracia constituía un punto de referencia esencial para entender la España actual. Paradójicamente, es gracias a la historia y la cultura española que, años más tarde, ya como investigadora madura, empecé a reflexionar acerca de lo que pasaba en mi entorno a partir de aquel año emblemático en que empecé a cursar Filología Románica en Łódź. Este curioso rodeo –que va de la lengua y de la cultura de Cervantes a mi propia cultura– me ha llevado a concebir un proyecto de investigación que se propone comparar la narrativa española y la polaca posterior –respectivamente– a 1975 y a 1989. Las preguntas que me inquietan, impulsando mi investigación, se refieren a las potenciales huellas de un pasado autoritario manifiestas –u ocultas– en ambas culturas. En el presente estudio pretendo, sobre todo, presentar las premisas metodológicas básicas de mi proyecto para, a continuación, proponer de manera sucinta un análisis de dos novelas –una española y otra polaca– en las que determinados contenidos pueden ser aprehendidos por una metodología común.

354

El comparatismo tiene grandes tradiciones en España, encarnadas por una figura de prestigio internacional, la de Claudio Guillén. Sin embargo, el impulso metodológico decisivo que me ayudó a articular los fundamentos de mi proyecto proviene de un grupo de investigadores polacos, reunidos en el *Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych*. Estos estudiosos –entre otros, Hanna Gosk, Ewa Kraskowska, Inga Iwasiów, Dariusz Skórczewski– se proponen indagar, por un lado, sobre la persistencia de la mentalidad del subalterno en la identidad polaca y, por otro, sobre manifestaciones del deseo emancipatorio, experimentado por los dominados. Ambas tendencias son consideradas como legado de la época comunista, de la ocupación hitleriana y de las particiones que hicieron desaparecer el estado polaco de los mapas europeos desde finales del siglo XVIII. Una línea importante de la investigación del grupo en cuestión se concentra en torno a la localización periférica de Polonia con respecto a Europa, entendida no como espacio geográfico sino imaginado y discursivo. De hecho, se trata de una peculiar lógica que determina la identidad de los polacos y que consiste en perseguir a Europa –definida como Occidente, núcleo del progreso y de la modernidad– y en huir del Este –sobre todo de Rusia, considerada como salvaje e incivilizada. Ambos impulsos –el de perseguir y el de huir– dan lugar a una identidad insegura y relacional, que se piensa en función de otros y que siempre quiere ser “similar a” y “diferente de”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków, Universitas, 2011, p. 18.

A nivel general, la perspectiva que vengo caracterizando ofrece un intento de adaptar la metodología de los estudios postcoloniales a los peculiares condicionamientos históricos, sociales y culturales de la Europa postcomunista<sup>2</sup> y, desde el momento de su aparición en la academia polaca, acude a las herramientas de la literatura comparada. Mi decisión de aprovechar las premisas de los *studia postzależnościowe* a la cultura española acarrea inevitablemente una serie de dificultades. La primera de ellas –tal vez la más apremiante– es de naturaleza terminológica. Dadas las dificultades relativas a la traducción del nombre *studia postzależnościowe*, que no tienen equivalente exacto en la academia española, he optado por acuñar la denominación de los *estudios subalternos postransicionales* (a continuación, me valgo de la abreviación ESP), por muy imperfecta que sea esta expresión. Como bien se sabe, en el entorno hispánico los estudios subalternos se aplican a la realidad y a la cultura de América Latina –también a la del África hispanohablante<sup>3</sup>–, y el éxito de este enfoque ha sido tal que desde los principios del presente siglo se ha llegado a hablar del verdadero “boom del subalterno”<sup>4</sup>. Sin embargo, me apresuro a precisar que, al utilizar la denominación de los ESP, me referiré preferentemente a las reflexiones de los estudiosos polacos, formuladas en relación con la herencia del problemático pasado de Polonia, y que en muchos puntos se hallan convergentes con las consideraciones de los estudios postcoloniales. La segunda observación terminológica se refiere al adjetivo *postransicional* que utilizo con el significado de “posterior al inicio de las respectivas transiciones”, a saber, posterior a 1989, cuando hablaré de la cultura polaca, y a 1975, cuando me referiré a la española. De modo que “postransicional” remite –un poco impropiaemente– a la realidad y a la cultura transicional, pero también a lo que se produce más allá de los límites –por cierto, imprecisas– de la transición española y la polaca, dado que los procesos descritos por los ESP son por definición de larga duración.

355

Ahora bien, al pretender buscar huellas del franquismo y del comunismo en la narrativa española y la polaca, se parte del presupuesto que las dos fórmulas políticas son comparables y pueden producir efectos similares en la mentalidad y en la cultura de los sujetos que han vivido supeditados a estos sistemas autoritarios. Sin embargo, y aquí radica quizás la mayor aporía de mi propuesta, es evidente que estamos ante dos sistemas ideológicamente opuestos. A mi modo de ver, dos son las vías por las que los ESP

<sup>2</sup> D. Kołodziejczyk, „Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią”, *Teksty Drugie*, 2010, n° 5, p. 22-39.

<sup>3</sup> N. Álvarez Méndez, *Palabras desencadenadas. Aproximación a la teoría literaria postcolonial y a la escritura hispano-negroafricana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

<sup>4</sup> J. Beverley, *Subalternidad y su representación*, Madrid, Iberoamericana, 2004, p. 11.

permiten establecer un *tertium comparationis* entre las dos culturas que aquí me interesan y, gracias a ello, hacer frente a la aporía mencionada. Primero, una línea importante de los ESP se concentra en investigar las relaciones sociales que se establecen *dentro* de una sociedad y que radican en producir al subalterno, adoptando estrategias similares a las descritas por E. Said en *Orientalism* (1978). Aquí cabría destacar la impronta que han dejado en los ESP los trabajos de Andrzej Leder y Jan Sowa<sup>5</sup>, cuyo alcance va mucho más allá de la época comunista y cuya reflexión gira, entre otras cosas, en torno a la identidad y al origen del subalterno polaco. Por otra parte, se subraya que la colectividad memoriza las relaciones de poder basadas en la violencia y las reproduce tras recobrar la libertad, cuando la situación de dominación ya no existe<sup>6</sup>. Por ello, en una sociedad postransicional la libertad recobrada aparece como incompleta<sup>7</sup> al tiempo que los textos de cultura registran –de una manera más o menos abierta– la presencia de un pasado opresivo.

En el contexto de mi proyecto comparativo, esta primera línea de investigación me parece muy atractiva y prometedora, particularmente, si se la confronta con la naturaleza y el legado del franquismo. En primer lugar, es imprescindible remitir a los trabajos de autores tales como Michael Richards o Paul Preston. Estos historiadores perciben el franquismo como una “fuerza colonizadora”<sup>8</sup>, llamando la atención sobre el bagaje africanista de los generales sublevados –entre ellos Francisco Franco–, quienes transfieren sus experiencias adquiridas en las colonias a la política interior de España después de la victoria de 1939<sup>9</sup>. Añádase a ello la presencia de un motivo racial en los debates sociales que se producen en la España anterior al conflicto fratricida que estalla en 1936. Por ejemplo, en algunos escritos de Onésimo Redondo, vemos cómo sus autores trazan un paralelo entre, por un lado, el marxismo y el proletariado, y, por otro, la “barbarie” africana, de la que España consiguió alejarse a lo largo de su historia, sin llegar a sacudirse por completo de sus influjos<sup>10</sup>. Si evoco estas circunstan-

356

<sup>5</sup> Cf. A. Leder, *Prześlóna rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014; J. Sowa, *op. cit.*

<sup>6</sup> Cf. H. Gosk, *Opowieści “skolonizowanego/kolonizatora”. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Kraków, Universitas, 2010; H. Gosk, *Przemoc (w) opowieści. Ze studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Kraków, Universitas, 2019.

<sup>7</sup> P. Czapliński, *Języki niezależności. Jak jest artykułowana w literaturze niepodległość odzyskana przez Polskę w roku 1989, in Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, (ed.) R. Nycz, Kraków, Universitas, 2011, p. 41.

<sup>8</sup> M. Richards, *Un tiempo de silencio: la guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 50.

<sup>9</sup> P. Preston, *Franco. Caudillo de España*, Barcelona, Debolsillo, 2011, p. 76.

<sup>10</sup> O. Redondo, *El regreso de la barbarie en JONS.*, (ed.) J. Aparicio, Madrid, Ediciones Fe, 1939, p. 58-60.

cias es porque ambos aspectos –el peso de la experiencia africana en los generales sublevados y el motivo racial como una de las encarnaciones del conflicto ideológico y social anterior a la guerra civil– me parecen esenciales para entender el franquismo como una peculiar situación colonial en la que una parte de la sociedad coloniza a la otra, creando y reafirmando la inferioridad de los “vencidos”.

Como bien se sabe, una vez finalizado el conflicto bélico Franco no buscaba la reconciliación con el otro bando. El muy arraigado conflicto entre la España liberal y la tradicional bajo el franquismo cuaja como un enfrentamiento entre la España verdadera y la antiespaña que había que combatir, recurriendo a la represión o a la conversión. En este contexto, parece revelador que, en los textos de la propaganda franquista, los simpatizantes con la República aparezcan calificados con términos insultantes, tales como “canallas repugnantes” o “criminales”, que no merecen llamarse españoles y cuya falta de moralidad los acerca a los animales, desprovistos del uso de razón<sup>11</sup>. De este modo, la España vencedora crea a una legión de subalternos. Por otro lado, sería erróneo suponer que el franquismo significa que unos generales reaccionarios raptan a la sociedad, sometiéndola a unas normas opresivas. De hecho, el franquismo goza de un amplio apoyo social que la crítica especializada denomina “franquismo sociológico”<sup>12</sup>. Por lo tanto, estamos ante una sociedad sacudida y desgarrada por un violento conflicto social, una sociedad que ha interiorizado en su propio seno unas estrategias de ver al otro como enemigo. Las prácticas sociales y los textos de cultura posteriores a 1975 no pudieron permanecer impermeables a estas experiencias traumáticas del franquismo, lo cual nos abre una vía de acceso a la cultura española postransicional desde la perspectiva elaborada por los ESP.

El segundo enfoque que permite buscar puntos de comparación entre la cultura española y la polaca contemporánea tiene que ver con la condición periférica de ambos países con respecto a lo que se suele considerar como el núcleo de Europa, comúnmente llamado el Occidente. Ya he hablado de la peculiar lógica de “huir y perseguir”, descrita por Jan Sowa. En relación con ello, varios autores llaman la atención sobre la condición doblemente periférica de Polonia<sup>13</sup>: con respecto a Rusia y a Europa occidental simultáneamente. De allí que se hablara de la localización de Polonia al oeste del este y al este del oeste. Si bien la actitud de los polacos frente

<sup>11</sup> Cf. M. Richards, *op. cit.*, p. 51.

<sup>12</sup> J. F. Tezanos, «Notas para una interpretación sociológica del franquismo», *Sistema*, 1978, nº 23, p. 47-99.

<sup>13</sup> Cf. por ejemplo, S. Tötösy de Zepetnek, *Comparative Cultural Studies and the Study of Central European Culture*, in *Comparative Central European Culture*, (ed.) S. Tötösy de Zepetnek, Purdue University Press, West Lafayette, 2002, p. 8.

a Rusia consiste en resaltar su superioridad, debida al pretendido origen occidental de su cultura y de su religión, su relación frente al Occidente aparece marcada por un claro sentimiento de inferioridad, manifiesto, por ejemplo, en la manera acrítica y entusiasta en la que acogen –por ejemplo, durante la época comunista– todo lo que viene del oeste de Europa. A este respecto, el caso de España, aunque diferente, ofrece ciertas similitudes que merecen ser matizadas.

Como recuerda el historiador y sociólogo Santos Juliá, desde el siglo XIX en la reflexión filosófica e historiográfica española se perfila la idea según la cual la historia de España se constituye como una larga serie de fracasos y anomalías. La anomalía española consistiría, según las concepciones a las que alude Juliá, en apartarse del camino europeo y en seguir una evolución distinta a la norma que se establecía en Europa<sup>14</sup>. A principios del siglo XX, se oyen voces cada vez más potentes que articulan la anomalía española en términos de la decadencia de la raza, considerada como inmadura e incapaz de sacudirse del marasmo en el que se encuentra por su propia culpa. En esta línea, se sitúan escritores e intelectuales de la talla de Pío Baroja, Joaquín Costa y José Ortega y Gasset. Quizás sea Joaquín Costa el que mejor expresa esta idea en el umbral del siglo XX. La panacea de todos los males se encuentra en Europa que ofrece un modelo a seguir para regenerar al país y salvar a sus habitantes:

[...] para que esta [la patria] se redima y resurja a la vida de la civilización y de la historia, necesita una revolución, o lo que es igual, tiene que mudar de piel, romper los moldes viejos que Europa rompió hace ya más de medio siglo; sufrir una transformación honda y radical de todo su modo de ser, político, social y administrativo, acomodar el tipo de su organización a su estado de atraso económico e intelectual y tomarlo nada más como punto de partida, con la mira puesta en el ideal, el tipo europeo<sup>15</sup>.

Las crueles experiencias históricas del siglo XX no han hecho sino corroborar esta visión de la historia de España definida como “anomalía”. Los sociólogos e historiadores repetían con frecuencia opiniones acerca del carácter arcaico de la sociedad española, la inexistencia de la clase media, garante del equilibrio social, y la incapacidad de los españoles de vivir en una democracia. Según estas visiones, el franquismo hubiera sido una consecuencia lógica de un devenir histórico anómalo, experimentado por una nación fracasada en la modernidad<sup>16</sup>. Hay que esperar hasta la muerte del dictador para que este paradigma historiográfico del fracaso

<sup>14</sup> S. Juliá, *Anomalía, dolor y fracaso de España*, Ciudad Real, Gabinete del Rector de la Universidad de Castilla-la Mancha, 1997.

<sup>15</sup> J. Costa, *Quiénes deben gobernar después de la catástrofe in Antología de la Literatura Española del siglo XX*, ed. de A. Ramoneda, Madrid, SGEL, 1996, p. 79.

<sup>16</sup> Cf. S. Juliá, *op. cit.*, p. 46-56.

social y económico se vea sustituido por otro –el del éxito–, que se forja al mismo tiempo que el estado español tramita su ingreso en la Comunidad Europea. Los historiógrafos que reflexionan sobre España han dejado de plantear preguntas sobre las causas de sus fracasos para examinar las razones del vertiginoso “éxito” del país<sup>17</sup>.

Si me he detenido a trazar la evolución de las maneras de conceptualizar España es, en primer lugar, porque considero que ambos paradigmas mencionados se estructuran en función de la idea de Europa identificada con la modernidad. En segundo lugar, un impulso considerable que subyace en estas reflexiones es un sentimiento de inferioridad con respecto al Occidente, originado en la conciencia de ser la periferia de un centro difícilmente alcanzable. A este respecto me parece revelador que el paradigma europeizante “del éxito” al que aludo más arriba supone, entre otras cosas, que una parte importante de la cultura española posterior a 1975 se esfuerza en reprimir contenidos locales y poco exportables, valorando más lo europeo y cosmopolita<sup>18</sup>. Tal vez no sería descabellado aludir en este contexto a una opinión de Jan Kieniewicz, quien observa que la llamada “leyenda negra” sigue muy presente como criterio que determina la autoestima de los españoles a lo largo del siglo XX<sup>19</sup>. El estudioso polaco considera que la prolongada duración de este estereotipo negativo ofrece una manifestación de una “situación colonial”, entendida como conciencia de inferioridad civilizacional<sup>20</sup>. Se trata, pues, de una “autocolonización”, consistente en que los españoles adoptan una visión desfavorable sobre sí mismos, visión surgida, como bien se sabe, en Europa a partir del siglo XVI. Sobre la vigencia (y, en cierta medida, transformación) de esta opinión estereotipada en tiempos más modernos nos convence un artículo de José F. Colmeiro, quien recuerda que, a lo largo del romanticismo, España y lo español son asociados en el imaginario europeo con África y el Oriente. Colmeiro percibe en las visiones de lo español que analiza –en las que a ratos se alude directamente a la inferioridad de la cultura de más allá de los Pirineos– muestras claras de la orientalización de España<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Cf. W. L. Bernecker, S. Brinkmann, «La difícil identidad de España. Historia y política en el cambio de milenio», *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, n° 15, 2004, p. 89.

<sup>18</sup> Cf. T. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1998. La investigadora llama la atención sobre la presencia de dos circuitos culturales en la España de la Transición: uno oficial y cosmopolita, acogido con entusiasmo tanto en España como fuera de ella, y otro, más local y no oficial, que se esfuerza en hablar de una historia negada y reprimida.

<sup>19</sup> J. Kieniewicz, *Hiszpania w zwierciadle polskim*, Gdańsk, Novus Orbis, 2001, p. 58.

<sup>20</sup> Idem, *Ekspansja, kolonializm, cywilizacja*, Warszawa, Dig, 2008, p. 140.

<sup>21</sup> J. F. Colmeiro, «El Oriente comienza en los Pirineos. La construcción orientalista de Carmen», *Revista de Occidente*, 2003, n° 264, p. 62-69. Colmeiro entiende la “orientalización” del mismo modo que de E. Said en su *Orientalism*.



Creo que la frase “África está en los Pirineos”, cuyo origen se suele atribuir a Alexandre Dumas<sup>22</sup>, ilustra a la perfección la ubicación de España entre dos civilizaciones: la europea, que atrae, y la africana, que oculta una amenaza. De modo que, si Polonia se sitúa al este del oeste y al oeste del este, quizás habría que hablar de la localización de España al sur del oeste.

Los argumentos que acaban de exponerse me parecen suficientes para justificar un análisis comparativo, siguiendo las premisas metodológicas elaboradas por los ESP. España y Polonia –dos países que se piensan y son pensados como periféricos, en función de un centro llamado Europa occidental– en la segunda mitad del siglo XX atravesaron una larga etapa de régimen autoritario que hizo impregnar la convivencia social de prácticas opresivas encaminadas a producir la subalternidad. A continuación, propongo esbozar un análisis comparativo de dos novelas: *Visión del ahogado* (1977) de Juan José Millás y *Czytadło* (1992) de Tadeusz Konwicki, en las que la condición subalterna de los personajes se manifiesta de una manera sorprendentemente parecida y, además, los textos plasman la génesis de su condición inferior en el contexto de la recién acabada época dictatorial.

Ambas novelas se publican unos pocos años después del inicio del proceso transicional en sus respectivos países. Además, los dos textos acuden a un esquema narrativo parecido, conjugando elementos de una novela policiaca con el tema amoroso. La perspectiva de lectura que quisiera proponer –de acuerdo con las premisas generales de los ESP– arranca de una observación hecha por Edward Said a raíz de la lectura de *Vigilar y castigar* de Michel Foucault de 1975: “El paralelo entre el sistema carcelario de Foucault y el Orientalismo es llamativo”<sup>23</sup>. A partir de allí, quisiera formular la siguiente hipótesis: ambos textos remiten al pasado franquista y comunista, plasmando un mundo moldeado por estrategias panópticas, concomitantes con el recurso sistemático a la violencia. De modo que el panoptismo conjugado con la violencia viene a ser síntoma de la relación entre dominadores y dominados que perdura dentro de una colectividad que acaba de salir de una época autoritaria.

*Visión del ahogado* y *Czytadło* comparten una peculiaridad: el protagonismo que cobran en ellas las miradas. Este fenómeno puede considerarse como manifestación de una sociedad disciplinaria, tal como la describe Foucault en *Vigilar y castigar*. En *Visión del ahogado*, el argumento gira en

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 64. En 1908 Unamuno en *Sobre la independencia patria* escribe esta frase reveladora: “Para afrentarnos y rebajarnos se inventó aquella frase de que el África empieza en los Pirineos y aquí nos hemos pasado los años procurando borrarla y citándola como un bochorno”, URL: [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/80572/CMU\\_3-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/80572/CMU_3-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y) fecha de consulta 26.07.2021.

<sup>23</sup> E. Said, “The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions”, *Critical Inquiry*, n° 4, 1978, p. 711.

torno a una encuesta llevada a cabo por un comisario sobre un atraco, perpetrado por Luis. Los personajes no se comunican, se observan el uno al otro y son observados por el portero, por la policía, por un personaje llamado Jesús Villar, que se dedica a descifrar señales que él cree que la gente se envía secretamente en los lugares públicos. A modo de ejemplo, cito un fragmento, protagonizado por la mirada y la acción de ver:

Jesús Villar desplaza *la mirada* hacia el costado izquierdo de la habitación. *Ve* también un archivador de metal y otro de madera con cierre de persiana. En seguida decide *mirar* al comisario a la altura del labio superior o un poco más arriba, pero sin alcanzar el nivel de *los ojos* de forma que *las miradas* del policía no anulen las suyas-. Vamos a *ver*, usted dijo por teléfono que el sospechoso se dirigió hacia Quintana [...] <sup>24</sup>.

En la novela polaca la encuesta policial que vertebra el argumento se refiere a la muerte de una joven, cuyo cadáver se descubre una mañana en el piso del protagonista sin nombre. Al igual que la novela española, la realidad de la novela de Konwicki se puebla de miradas. Sirvan de ejemplos las siguientes citas: 1) “La puerta vecina estaba entreabierta y *vi* muchos *ojos* que me estaban *escrutando*” <sup>25</sup>; 2) “Bebí una copa bajo su *mirada* despectiva” <sup>26</sup>.

Las miradas ajenas vigilan y achican sistemáticamente a los personajes de los dos textos, quienes interiorizan las normas, sintiéndose avergonzados y culpables. Además, como adelanto más arriba, la realidad de ambas novelas se llena de actos violentos. En el caso del texto de Juan José Millás, la violencia penetra en la esfera más íntima del ser humano, es decir, en la vida erótica de los personajes. En la novela polaca, en cambio, la violencia se halla en las referencias al pasado; está también en las calles, donde se oyen disparos y se producen enfrentamientos entre manifestaciones de diverso tipo, por fin, la violencia impregna la lengua de la narración.

Ahora bien, creo que existe una relación genética entre el panoptismo, plasmado a través de las miradas vigilantes, y la violencia como propiedad que determina las relaciones sociales. En este contexto, creo que sería útil apelar a la investigación de un psiquiatra norteamericano, James Gilligan, quien analiza casos de los criminales más violentos de los Estados Unidos. Gilligan se fija en actos de violencia en los que el criminal mutila a su víctima, sacándole los ojos. El estudioso se apoya en textos de cultura clásicos, tales como la *Biblia*, la mitos greco-romanos o la tragedia clásica, e indica que un sujeto que se siente inferior puede percibir la mirada del otro como

<sup>24</sup> J. J. Millás, *Visión del ahogado*, Barcelona, Seix Barral, 2013, p. 70. La cursiva es mía.

<sup>25</sup> T. Konwicki, *Czytadło*, Warszawa, Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1992, p. 11. La traducción y la cursiva son mías.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 17.

un acto que revela su condición de subalterno. Por lo tanto, a través de este mecanismo, bajo el peso de las miradas ajenas, se activa la violencia como reacción a esta situación de inferioridad revelada<sup>27</sup>. Creo que esta explicación podría aplicarse a los dos textos que vengo analizando, siempre que se tenga en cuenta que la subalternidad revelada es una secuela originada por una larga convivencia en una sociedad sometida a un régimen opresivo.

En conclusión, se diría que existen argumentos históricos e historiográficos a favor de una metodología común, aplicada a ciertos aspectos de la novela postransicional española y polaca. Los ESP permiten aprehender paralelos relativos al legado de los regímenes autoritarios (y, también, de formas anteriores de poder opresivo) en la vida social española y polaca a través de un estudio comparativo de textos narrativos posteriores a las respectivas transiciones. Desde esta perspectiva, la libertad recobrada mediante el proceso político resulta incompleta porque la opresión del pasado perdura en la identidad colectiva e individual y subyace en las relaciones de poder instauradas por la democracia. Si se aplica esta perspectiva a textos narrativos, resultan de especial interés aquellos personajes cuyas conductas antiheroicas y violentas remiten a la subalternidad. El panoptismo, junto con el recurso a la violencia como modos de convivencia social, ofrece una posible manifestación de la herencia de la situación de dominación experimentada por los polacos y los españoles en el siglo XX.

362

## Bibliografía

- Álvarez Méndez, Natalia, *Palabras desencadenadas. Aproximación a la teoría literaria postcolonial y a la escritura hispano-negroafricana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010
- Bernecker, Walther L., Brinkmann, Sören, «La difícil identidad de España. Historia y política en el cambio de milenio», *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, n° 15, 2004, p. 85-102
- Beverly, John, *Subalternidad y su representación*, Madrid, Iberoamericana, 2004
- Colmeiro, José F., «El Oriente comienza en los Pirineos. La construcción orientalista de Carmen», *Revista de Occidente*, n° 264, p. 57-83
- Costa, Joaquín, *Quiénes deben gobernar después de la catástrofe en Antología de la Literatura Española del siglo XX*, (ed.) Arturo Ramoneda, Madrid, SGEL, 1996, p. 79-80
- Czapliński, Przemysław, *Języki niezależności. Jak jest artykułowana w literaturze niepodległość odzyskana przez Polskę w roku 1989 en Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, (ed.) Ryszard Nycz, Kraków, Universitas, 2011, p. 39-63

<sup>27</sup> J. Gilligan, *Wstyd i przemoc: refleksje nad śmiertelną epidemią*, Poznań, Media Rodzina, 2001, p. 70-98.

- Foucault, Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, traducción de Tadeusz Komendant, Warszawa, Fundacja Aletheia, 1998
- Gilligan, James, *Wstyd i przemoc: refleksje nad śmiertelną epidemią*, Poznań, Media Rodzina, 2001
- Gosk, Hanna, *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”*. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku, Kraków, Universitas, 2010
- Gosk, Hanna, *Przemoc (w) opowieści. Ze studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Kraków, Universitas, 2019
- Julía, Santos, *Anomalía, dolor y fracaso de España*, Ciudad Real, Gabinete del Rector de la Universidad de Castilla-la Mancha, 1997
- Kieniewicz, Jan, *Hiszpania w zwierciadle polskim*, Gdańsk, Novus Orbis, 2001
- Kieniewicz, Jan, *Ekspansja, kolonializm, cywilizacja*, Warszawa, Dig, 2008
- Kołodziejczyk, Dorota, „Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią”, *Teksty Drugie*, 2010, n° 5, p. 22-39
- Konwicki, Tadeusz, *Czytadło*, Warszawa, Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1992
- Leder, Andrzej, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014
- Millás, Juan José, *Visión del ahogado*, Barcelona, Seix Barral, 2013
- Preston, Paul, *Franco. Caudillo de España*, Barcelona, Debolsillo, 2011
- Redondo, Onésimo, *El regreso de la barbarie en JONS.*, (ed.) J. Aparicio, Madrid, Ediciones Fe, 1939, p. 58-60
- Richards, Michael, *Un tiempo de silencio: la guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Barcelona, Crítica, 1999
- Said, Edward, “The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions”, *Critical Inquiry*, n°4, 1978, p. 673-714
- Said, Edward, *Orientalizm*, traducción de Monika Wyrwas-Wiśniewska, Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2003
- Sowa, Jan, *Fantomowe ciato króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków, Universitas, 2011
- Tezanos, José Félix, «Notas para una interpretación sociológica del franquismo», *Sistema*, n° 23, 1978, p. 47-99
- Tötösy de Zepetnek, Steven, *Comparative Cultural Studies and the Study of Central European Culture*, in *Comparative Central European Culture*, (ed.) Steven Tötösy de Zepetnek, Purdue University Press, West Lafayette, 2002, p. 1-32
- Unamuno, Miguel (de), *Sobre la independencia patria*, URL: [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/80572/CMU\\_3-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/80572/CMU_3-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y), fecha de consulta 26.07.2021
- Vilarós, Teresa, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2008, edición electrónica


## Nota biobibliográfica

Agnieszka Kłosińska-Nachin es profesora de Literatura Española en el Departamento de Filología Española (Facultad de Filología, Universidad de Łódź). Sus principales líneas de investigación se centran en la narrativa de Miguel de Unamuno, en la prosa modernista hispánica y, últimamente, en la literatura comparada. Es autora, entre otros, de *Monólogo interior. Técnica narrativa y visión del mundo* (2001) y *Miguel de Unamuno y el modernismo. Aproximación a la prosa unamuniana* (2011).



*Ewa Kobyłecka-Piwońska*

Universidad de Łódź

 <https://orcid.org/0000-0002-2923-1481>  
ewa.kobylecka@uni.lodz.pl

## “Sobrevivió [...] la imagen judía de la ciudad”. Representaciones literarias de Łódź en dos autores latinoamericanos\*

### “The Jewish image of the city [...] has survived”. Literary Representation of Łódź in Two Latin American Writers

**Abstract:** The paper aims to analyze the representations of Łódź in two short stories by Juan Manuel Torres and one long narration by Eduardo Halfon. Juan Manuel Torres, Mexican writer and filmmaker, lived six years in Łódź, where he studied direction in the Film School. His works “El muchacho que mató a la luna” (The Boy who Killed the Moon) and “Al principio de la primavera” (At the Beginning of the Summer) are settled in this city. Eduardo Halfon, a Jewish writer of Guatemalan origins, travelled to Łódź to know his grandfather’s life history. “Oh gueto mi amor” is an illustrated chronicle of this journey.

**Keywords:** Juan Manuel Torres, Eduardo Halfon, Łódź, Jewish heritage, Latin American short story

365

La ciudad de Łódź no es, por así decirlo, un lugar literario de primera línea: incluso en la modesta escala de las ciudades polacas, tales como Varsovia o Cracovia –de por sí nada comparables con un París, una Nueva York o una Buenos Aires– Łódź resulta ser un lugar periférico en el mapa literario contemporáneo. Tras una resonante aparición en *La tierra de la gran promesa* (1899) de Władysław Reymont, logró convertirse en el escenario, primero, de *Hotel Savoy* (1924) de Joseph Roth y, después, de *Los hermanos Ashkenazi* (1935) de Israel Singer, pero su breve fama literaria

\* La investigación realizada para este artículo fue financiada por la Universidad de Łódź en marco del concurso “Iniciativa de Excelencia” [IDUB038DO].

internacional se extingue allí. Parecería, pues, que su aparición en las letras latinoamericanas –geográfica y culturalmente tan lejanas– es poco probable. Y sin embargo, dos autores oriundos de esta región, un mexicano y un guatemalteco, la escogieron como trasfondo de sus relatos, como se verá, en épocas distintas, pero enfocados en el mismo tema: la herencia judía de la ciudad.

El primero de estos autores, Juan Manuel Torres (1938-1980) vivió en Łódź seis años: llegó en 1962 como becario de la Escuela de Cine. “Allí conoció a su esposa, se casó y tuvo a su hija Claudia; aprendió polaco, se enamoró de la cultura y la literatura del país; siguió escribiendo, comenzó a traducir, se formó como director y guionista de cine”<sup>1</sup>. Durante su estancia en Polonia, Torres cultivó la amistad con el escritor mexicano Sergio Pitol que, en aquellos años (1963-1966), residió en el Hotel Bristol en Varsovia<sup>2</sup>. Ambos compartieron el interés por la prosa de Bruno Schulz y Witold Gombrowicz, cuyas obras tradujeron al español. Torres vertió al castellano *Las tiendas de canela* de Schulz y el cuento *El bailarín del abogado Kraykowski* de Gombrowicz, entre otros. Según el testimonio de Héctor Azar, fue también traductor de *Opereta* pero su versión, desgraciadamente, se perdió. Empezó asimismo la traducción de *Cosmos*: “trabajó [en ella] durante meses tras firmar contrato con Seix Barral en mayo de 1968. No la concluyó; se la cedió a Pitol y este le terminó, revisó, y publicó a su cargo”<sup>3</sup>. Durante su estancia en Łódź, Torres preparó su libro de cuentos *El viaje* (publicado en México en 1969) y escribió una serie de relatos sueltos. Dos de ellos –*El muchacho que mató a la luna* (1963) y *Al principio de la primavera* (1969)– se desarrollan en Łódź y comparten el mismo protagonista, un adolescente Marek.

El otro de los autores latinoamericanos que ficcionalizaron el espacio de esta ciudad es Eduardo Halfon. Presentado antes como “guatemalteco”, su identidad nacional necesita, sin embargo, un comentario adicional: nació en Guatemala en 1971 en una familia de origen judío polaco por parte paterna, que emigró a los Estados Unidos en la década de los ochenta del

<sup>1</sup> J. L. Nogales Baena, «Esta edición», in *Obras completas de Juan Manuel Torres*, t. I, ed. idem, Xalapa, Universidad Veracruzana / Nieve de Chamoy, 2020, p. 18.

<sup>2</sup> Pitol ganó una beca concedida por el gobierno polaco, que le financiaba la residencia “con la única condición de interesarse por la cultura polaca” (J. L. Nogales Baena, «Introducción», in S. Pitol, *Cuentos*, ed. de J. Luis Nogales Baena, Madrid, Cátedra, 2021, p. 26). Pitol escribió varios textos ambientados en Polonia, pero Łódź fue solo un escenario limítrofe de uno de ellos: en el cuento “Hacia Varsovia”, dedicado a la traductora Zofia Szleyen, nacida en Łódź, el narrador cuenta su viaje en tren desde Łódź hacia la capital. Menciona de paso a Torres: “Bebí un largo trago de la cantimplora con que antes de partir de Łódź me había obsequiado Juan Manuel” («Hacia Varsovia», idem, *Cuentos*, ed. J. Luis Nogales Baena, Madrid, Cátedra, 2021, p. 219).

<sup>3</sup> J. L. Nogales Baena, «Esta edición»..., p. 19.

siglo pasado, tras agudizarse el conflicto interno guatemalteco. Ya de adulto, Halfon volvió a su país natal, donde debutó como escritor. Actualmente, reside en Francia y escribe obra literaria en castellano e inglés en la que reflexiona, ante todo, en su problemática y ambigua identidad nacional, regida por múltiples condiciones de pertenencia, de las cuales ninguna resulta determinante. Sus libros carecen de fronteras nítidas: en parte, porque las experiencias ficticias se confunden con las que se atribuye el sujeto autor, y en parte, porque las novelas no terminan de confundirse entre sí, de citarse en extenso, de “parecer una sola obra presentada por entregas”<sup>4</sup>. Destaca en ella el ciclo nacido con *El boxeador polaco* (2008), un libro de cuentos cuyo eje central es constituido por la historia del abuelo del narrador, que fue prisionero de Auschwitz y Sachsenhausen. El ciclo engloba las novelas *La pirueta* (2010), *Monasterio* (2014) y *Duelo* (2017) y los cuentos *Signor Hoffman* (2015). El relato que aquí me interesa, *Oh gueto mi amor*, se incluyó primero en este último volumen y, luego, en 2018, fue reeditado como una obra independiente en forma de un cuento ilustrado para adultos.

## Espacios representados

367

Los dos cuentos de Torres forman un díptico, compartiendo al mismo protagonista principal (el adolescente Marek, de dieciséis años) y un personaje secundario (su amiga Zofia). En «El muchacho que mató a la luna», Marek, recluso una tarde invernal en el parque hoy conocido como Tres de Mayo (3 Maja), rememora su último encuentro con Zofia. Los alrededores del parque –“Widzew, [...] el cruce de la vía del ferrocarril y la calle Konstytucyjna”– tuvieron que ser bien conocidos para el autor, ya que vivió en esta misma calle, igual, por cierto, que el protagonista del cuento. Embriagado con vodka, Marek recuerda su primer encuentro con Zofia, a la que conoció en casa de un amigo común, Dawid. “Dawid era un muchacho judío hijo de emigrantes polacos. Había nacido en Nueva York y vivía en Polonia desde hacía un año [...]. Hacía dos meses que sus padres se lo habían llevado de regreso a los Estados Unidos”<sup>5</sup>. El día

<sup>4</sup> M. T. Laorden Albendea, «Lidiar con el pasado familiar. Posmemoria y trauma en *El boxeador polaco* de Eduardo Halfon», in *Tuércel el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*, J. Cristóbal Álvarez López et al. (dir.), Sevilla, Editorial Renacimiento, 2016, p. 589.

<sup>5</sup> J. M. Torres, «El muchacho que mató a la luna», in *Obras completas de Juan Manuel Torres*, t. I, ed. J. L. Nogales Baena, Xalapa, Universidad Veracruzana / Nieve de Chamoy, 2020, p. 243. A continuación cito de esta edición, indicando entre paréntesis en número de la página.



de la despedida de Dawid, en la estación Fabryczna, Marek vuelve a ver a Zofia. Caminan juntos hacia la calle Piotrkowska y terminan tomando un café en la cafetería del hotel Savoy. “No tenían nada que decirse, pero ambos querían estar juntos. Era la única manera de que Dawid siguiera existiendo” (244). A partir de este momento, a principios de verano, empiezan a verse a menudo: van juntos al cine Gdynia, al Museo de Pintura (probablemente se trata del Museo de Arte). Un día Marek, ya enamorado de Zofia, se siente defraudado al darse cuenta de que ella sigue esperando la vuelta de Dawid. Desesperado, lo llama “un idiota” y “un judío como todos los demás”, tras lo cual se pelean. El cuento termina con el giro hacia la noche de invierno, cuando Marek se dirige de vuelta a casa, previendo la reacción colérica de su padre: “La madre callaría y el padre hablaría de lo terrible que había sido todo para él, hablaría de la guerra y de los campos de concentración enseñándole airadamente una y otra vez el número tatuado sobre su brazo derecho” (247).

368

El segundo cuento de Torres, «Al principio de la primavera» transcurre al año siguiente (a juzgar por la bufanda de Marek que Zofia, con quien “no habían vuelto a verse”, “le había regalado el año anterior”<sup>6</sup>) y narra como dos amigos –Marek y Janusz– van a sacar fotos en el centro de Łódź. Al igual que en el relato anterior, los protagonistas se mueven por los lugares icónicos de la ciudad: “Bajaron [de un tranvía] en la calle Piotrkowska y se dirigieron hacia la Plaza de la Libertad” (255). Ambos están abrumados con la historia de una muchacha de diecisiete años, Walia: “hija de un miembro del Comité Central del Partido, se había suicidado de un balazo en el pecho” (254). La policía no logra determinar ninguna razón para el suicidio –la muchacha tenía planes para el futuro, parecía alegre y llena de vida– pero descarta también la participación de terceros. Marek recuerda que Walia era amiga de Zofia y que una vez fueron juntos a la piscina. “Ellas dos caminaban adelante y él las seguía varios metros atrás” (256), tomándoles fotos. Tras despedirse de Janusz, Marek va al cine y luego pasea bajo la lluvia hasta la calle Mickiewicz, donde vivió Walia. De vuelta a casa, revela fotos tomadas aquel día en la piscina: “Lentamente, como naciendo de la mirada de Marek, empezaron a dibujarse los ojos, el cabello y los labios de una muchacha que sonreía alegremente” (257). Al día siguiente, destruye todas las fotografías reveladas.

A diferencia de los personajes de Torres, que son polacos radicados desde hace años en Łódź, el narrador autoficcional de *Oh gueto mi amor* está en

<sup>6</sup> J. M. Torres, «Al principio de la primavera», in *Obras completas de Juan Manuel Torres*, t. I, ed. J. L. Nogales Baena, Xalapa, Universidad Veracruzana / Nieve de Chamoy, 2020, p. 256, 255. A continuación cito de esta edición, indicando entre paréntesis en número de la página.

la ciudad solo de paso: toda su visita se resume en dos días (y se basa en la visita real que hizo el autor después de ser galardonado con la beca Guggenheim, es decir, alrededor del año 2011). Si Marek, Janusz y Zofia parecen moverse con soltura por el centro de la ciudad que es *suya*, “Halfon”<sup>7</sup> es claramente un forastero: desconoce el lugar, las costumbres, la lengua. Para moverse por Łódź –tanto por el espacio de la ciudad, como por su historia– necesita a un guía que le explique la realidad y traduce los gestos y las palabras de los autóctonos. Este papel lo cumple madame Maroszek, una mujer polaca con quien, antes de venir, intercambié varias cartas y que le ayuda a encontrar información sobre su familia paterna, oriunda de Łódź.

La historia contada en *Oh gueto mi amor* es relativamente simple: tras alojarse en el hotel Savoy (ya muy venido a menos, con los “camastros [...] de otro siglo”, “el papel tapiz de los pasillos [...] descascarando desde el techo”<sup>8</sup>), el protagonista se encuentra con madame Maroszek y ambos van primero a un bar anónimo, donde toman vodka „Żołądkowa gorzka” y comen arenques (“abrí la boca y dejé que el pescadito cayera tibio sobre mi lengua y empecé a masticar lo más rápido posible [...], me ponía verde y hacía un esfuerzo por no escupirlo sobre la mesa”). Al día siguiente, visitan el cementerio judío de la ciudad y de allí van primero al restaurante judío Anatewka y luego, se dirigen a visitar la antigua casa familiar de “Halfon”. Esta visita constituye, sin duda, la culminación del relato. La dirección de la casa –“planta baja de un edificio en la esquina de las calles Żeromskiego y Persego [sic] Maja, número 16, cerca del mercado Zielony Rynek, cerca del parque Poniatowski”– anotada en un papel amarillo por el abuelo, “en su temblorosa letra de anciano”, es varias veces evocada en diferentes textos de Halfon, como símbolo de la herencia familiar que se enfrenta y se organiza mediante la escritura. Al día siguiente, madame Maroszek lo acompaña al protagonista a la estación Fabryczna, donde le entrega tres recuerdos: el diario de un adolescente judío de Łódź, escrito en los márgenes de una novela francesa durante su estancia en el gueto de la ciudad<sup>9</sup>, las memorias de un judío de Łódź, encontrados en 1961 en Auschwitz y publicados bajo el título *Szukajcie w popiołach* [Buscad en las cenizas]<sup>10</sup>, y el libro *Le Témoïn imprévu* de Jo Wajsblat, que recupera las canciones de Yankele Herszcowitz, el bardo del gueto. La letra de su canción «Geto Getunya» da título al cuento de Halfon.

<sup>7</sup> Las comillas me sirven para distinguir a “Halfon”, narrador-protagonista de Halfon, escritor.

<sup>8</sup> E. Halfon, *Oh gueto mi amor*, Barcelona, Libros de Asteroide, 2018, edición Kindle. A continuación cito de esta edición.

<sup>9</sup> El autor del diario fue identificado como Adam Łaski (Cf. *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, ed. K. Radziszewska, E. Wiatr, Łódź, WUŁ, 2018).

<sup>10</sup> Le agradezco a la profesora Krystyna Radziszewska la información sobre el título del libro.

Contrariamente a los dos relatos de Torres, que se esmeran en dar una visión moderna de la ciudad y sus habitantes (que son aficionados al jazz, ven los wésterns y van a los lugares de moda), Halfon construye una visión anacrónica de Łódź, que parece suspendida en el tiempo, detenida en un pasado indeterminado, en algún momento entre la ocupación nazi y la época comunista. Es así, porque su visita está claramente condicionada por el objetivo familiar y su actitud, predeterminada por palabras del abuelo, repetidas en el cuento como mantra: “No debe usted ir a Polonia. Los polacos nos traicionaron”. Como se verá más adelante, esta memoria heredada sufre una sutil transformación bajo el impacto de la estancia en Łódź.

## Lo silenciado

370

A diferencia de *Oh gueto mi amor*, donde lo judío –tanto la historia judía de la ciudad, como el Holocausto y el antisemitismo– no solo es tratado explícitamente, sino que es *el* tema del cuento, en «El muchacho que mató a la luna» y «Al principio de la primavera» parece, a primera vista, ausente o, por lo menos, secundario. Como se recordará, tan solo en el primer relato uno de los personajes, Dawid, es judío, pero, significativamente, es un personaje ausente: acaba de regresar a los Estados Unidos y, a medida que Marek se va enamorando de Zofia, su *promesa* de volver se convierte en una *amenaza* del retorno.

Pero si tenemos en cuenta las circunstancias históricas de la escritura de ambos cuentos (el año 1963 y 1969), esta ausencia cobra un carácter simbólico, puesto que los dos rondan el marzo de 1968, es decir, la crisis que dio por llamarse “un pogromo seco”<sup>11</sup>. La expresión fue forjada por Adam Michnik para designar el acoso que sufrió entonces la población polaca de origen judío y que –si bien no se basaba en el terror físico, sino en una agresión verbal habilitada por el estado– forzó a la emigración a unas trece mil personas. En este contexto, la repentina partida de Dawid a los Estados Unidos puede leerse como una anticipación de lo efectivamente ocurrirá cinco años más tarde, mientras que el final estallido de Marek –en el que se manifiesta una serie de prejuicios antisemitas y de género (“Piensa y escribe como mujer”, “Es un idiota”, “Un judío como todos los demás” [247], es decir, igualmente traidor)–, como representación del antisemitis-

<sup>11</sup> El antisemitismo entró en su apogeo marzo de aquel año, pero los movimientos antisemitas, encabezados por el general Mieczysław Moczar, fueron activos a lo largo de toda la década de los sesenta.

mo latente y arraigado en la mentalidad polaca. En un sentido más amplio, es decir, tomando en consideración no solo marzo de 1968, sino la totalidad de las relaciones polaco-judías después de la segunda guerra, la desaparición de Dawid simboliza, lógicamente, la aniquilación de la cultura judía destruida en el Holocausto y luego, silenciada por la propaganda comunista que convertía a los polacos en las primeras víctimas de la ocupación nazi (volveré sobre este aspecto más adelante). Como demuestran los estudios históricos y antropológicos recientes<sup>12</sup>, para una parte de la población polaca, el vacío cultural y social dejado por el Holocausto –junto con la llegada del comunismo– posibilitó un considerable avance económico y social, marcando el momento de un cambio de turno, de remodelación de los papeles y jerarquías sociales. Así, pues, la perspectiva del posible retorno de los antiguos propietarios o de sus herederos constituyó una amenaza para el estado de posesión de los nuevos dueños y el miedo (a la pérdida de lo que se tiene, o a la delación de lo que se hizo) venía alimentando el anti-semitismo<sup>13</sup>. En el cuento de Torres, este miedo a la degradación material y social se sublima en el miedo al rechazo de la amada.

Resulta, sin embargo, mucho más problemático el final del cuento, en que Marek vuelve a casa tarde, prefigurando el enfado del padre, el mismo ex prisionero de un campo de concentración. Los testimonios de los hijos y nietos de los supervivientes<sup>14</sup> prueban que tal preocupación

371

<sup>12</sup> J. T. Gross, I. Grudzińska-Gross, *Golden Harvest: Events at the Periphery of the Holocaust*. New York, Oxford University Press, 2012; A. Leder, *Prześlona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.

<sup>13</sup> Lo capta muy bien Igor Ostachowicz en la novela *Noc żywych Żydów* (La noche de los judíos vivos, 2012), en la que los habitantes de Varsovia se enfrentan con un ataque de los judíos-zombies que ocupan la ciudad, hasta apoderándose de su principal centro comercial, sitiado enseguida por nacionalistas polacos. Desde la perspectiva latinoamericana, lo narra Perla Sneh en su libro dedicado, entre otros, a su viaje a Varsovia (*Lengua vespertina*, Buenos Aires, Nuevo Hacer, 2019).

<sup>14</sup> M. Grynberg, *Poufne*, Wołowiec, Czarne, 2020.

del comunismo que concedía a los polacos el rango de las principales víctimas del nazismo y, por tanto, no admitía la memoria del Holocausto: se la percibía como una historia competitiva y menospreciadora del sacrificio nacional. Torres puede, ciertamente, reproducir este discurso oficial. En este caso, el final del cuento calibra el ajuste de daños y, de alguna forma, le otorga a Marek una ventaja moral: su condición de víctima (no directa, pero mediada) parece absolverle de una reacción colérica contra el amigo.

Sin embargo, es posible también una interpretación distinta, a saber, que la familia de Marek –o por lo menos, su padre– es ella misma de origen judío. Esta lectura resulta más verídica en términos históricos, puesto que, contrariamente a lo que pregonaba en los sesenta la narrativa nacional, fue la población judía la que fue masivamente exterminada en los campos nazis<sup>15</sup>. Así, el mensaje del cuento se encierra en lo silenciado, en lo que no puede decirse explícitamente, sino solo insinuar: la identidad judía. De hecho, no sabemos siquiera que el propio protagonista es consciente de su procedencia étnica, puesto que, a lo largo de toda la época de la Polonia Popular, la identidad judía fue poco menos que un vergonzoso secreto familiar, una carga que se les quería ahorrar a los hijos. En esta lectura, la reacción antisemita de Marek –la que, por cierto, se esfuerza en olvidar enseguida<sup>16</sup>– deja de ser una muestra del antisemitismo, por así decirlo, clásico, para convertirse en una manifestación del odio a sí mismo (*Jewish self-hatred*) –quizá no del todo consciente–, de una autodegradación infundida, eso sí, por las circunstancias socio-históricas y la generalizada animadversión latente hacia el otro.

La interpretación que recupera la identidad judía como un significante oculto es viable también en el segundo cuento de Torres, «Al principio de la primavera», cuya intriga gira alrededor del personaje de Walia y su inexplicable suicidio que atormenta a los protagonistas. La irracionalidad de su decisión se subraya reiteradas veces en el cuento, aludiendo a lo alegre que era e, incluso, a que “era muy bella y seguramente no le faltaban muchachos” (254), cosa que, se sobreentiende, podría ser motivo del suicidio. El enigma de este porqué queda recalcado en la última frase del cuento: “la policía ya había establecido que Walia, feliz muchacha de diecisiete años, se había suicidado sin motivos en el primer día de la primavera” (257). Al mismo tiempo, una serie de pistas dispersadas en el texto ayudan a formular una hipótesis sobre los motivos de la joven.

<sup>15</sup> Tres años después de la publicación del cuento, en 1966, los dirigentes del partido decidieron retirar del mercado el octavo volumen de la “Gran Enciclopedia”, publicada por la prestigiosa editorial PWN, precisamente porque el autor del artículo dedicado a los campos de concentración nazi los dividió en dos tipos –campos de concentración y campos de exterminio– escribiendo, conforme a la verdad histórica, que, en los últimos, los judíos constituían el 99% de las víctimas.

<sup>16</sup> “Marek continuó hablando y diciendo cosas que ahora solo recordaba vagamente” (247).

Primero, llama la atención el aspecto físico de Walia: Marek recuerda a “una muchacha de cabellos negros”, de tez morena: “Cuando se desvistieron [en la piscina] el cuerpo de Zofia parecía demasiado blanco e infantil” (256). Se sugiere, pues, que Walia poseía un fenotipo distinto al de Zofia, un fenotipo no ario que, durante la ocupación nazi, se veía como una “mala apariencia” que delataba la identidad judía. Además, la joven fue criada por el padre (su madre había muerto cuando esta era pequeña), que era miembro del Comité Central del Partido. Esta última aclaración parece inocente, pero al mismo tiempo apela a un prejuicio antisemita del “judeo-comunismo”, muy difundido en la Polonia comunista, según el que los judíos representaban un grupo importante tanto entre los dirigentes del partido, como de los oficiales de los servicios de seguridad.

Segundo, resulta también significativo el momento del año en que transcurre el cuento: el principio de la primavera coincide con la Semana Santa y la frenética movilización de la población polaca por conseguir alimentos y preparar los festejos (una movilización que evidencia, por cierto, el profundo apego a la tradición católica de la sociedad recientemente convertida al comunismo). “Bajo la lluvia la gente anduvo de una tienda a otra comprando comestibles para las pascuas. El pago de salarios se había anticipado y todos tenían dinero. Las tiendas habían sido abastecidas de jamón, huevos y vodka” (253). El ambiente descrito por Torres recuerda el que construye Jerzy Andrzejewski en el cuento largo titulado «Wielki Tydzień» [La Semana Santa]<sup>17</sup>. Publicado en 1945, el cuento es uno de los primeros testimonios literarios del levantamiento del gueto: se centra en la historia de una mujer judía que intenta sobrevivir en el así llamado “lado ario”, ayudada por unos polacos y traicionada por otros. Entre ellos, destaca su amigo de antes de la guerra, un intelectual polaco –personaje basado en el mismo Andrzejewski– desgarrado entre la creencia en su propia superioridad moral (que le obliga a ofrecerle ayuda) y el oportunismo (que lo empuja a cuestionar esta decisión y justificar la indolencia). Como el cuento de Torres, el de Andrzejewski transcurre durante los días de la Semana Santa que, en 1943, coincidieron con el estallido del levantamiento. Las trágicas imágenes del fuego y humo sobre el gueto se cotejan con las del ajetreo cotidiano de los polacos que se esmeran en conseguir alimentos y preparar las celebraciones como se debe, mirando el levantamiento con una mezcla de curiosidad, satisfacción y lástima, pero, desde luego, como algo que no les atañe.

Esta impasibilidad ante la “cuestión judía”, convertida luego en su olvido –la particularidad de la experiencia judía se fue disolviendo, como

<sup>17</sup> En el cuento de Segio Pitol «Hacia Varsovia», Andrzejewski es mencionado como uno de los autores sobre quienes hablaron y discutieron con Manuel Torres (*op. cit.*, p. 223).

vimos, en la tragedia de la nación polaca— es lo que impide ver lo evidente: los motivos del suicidio de Walia. Si se consigue identificarla como judía — dato que queda borrado en el cuento, por ser prescindible e insignificante, tal y como lo decretaba la propaganda oficial— empiezan a encajar otros elementos del rompecabezas: la madre muerta, el arma del suicidio (la pistola alemana, recuerdo guardado por su padre de no se sabe “qué cosas de la guerra” [255]) y, sobre todo, la coincidencia temporal con las celebraciones de la Semana Santa.

## Lo ambiguo

Si los cuentos de Torres se construyen sobre la elipsis y lo no dicho, el de Halfon recurre a la figura de la ambigüedad, que sirve para deconstruir las categorías claves de las narrativas del Holocausto (testigo, cómplice, víctima y victimario). Los comportamientos y las historias de los personajes principales del cuento —el narrador y madame Maroszek— resultan, pues, difíciles de incluir en una de estas categorías.

374

En consonancia con la visión anacrónica de la ciudad, madame Maroszek es descrita como un personaje perteneciente a una época ya pasada: solo escribe cartas tradicionales, su manera de vestir evoca un gusto aristocrático. Al mismo tiempo, su apariencia le resulta artificial al protagonista —“de haber pasado horas frente al espejo [...]. Como una actriz en el camerino del teatro convirtiéndose en su personaje”— lo cual sugiere un secreto oculto. Nacida en Łódź unos años antes de la guerra, ha dedicado toda su vida a ayudar a los familiares de judíos de esta ciudad: “ayudar por ayudar, sin cobro alguno”. Según algunos, lo hacía en memoria de sus padres fusilados durante la guerra por ayudar a judíos, según otros, al contrario, para expiar la culpa de los padres que delataron a judíos. Sin embargo, lo más probable, le explica al protagonista una profesora experta en el Holocausto, era que hicieron las dos cosas: ayudaron y delataron. Ahora, en términos meramente históricos, esta conducta contradictoria no era, en realidad, nada excepcional: ocurría a menudo que las personas dispuestas a arriesgar su propia vida para ayudar a una familia judía, no vacilaban en traicionar a otra. No obstante, desde el punto de vista moral, se introduce aquí una considerable complicación: la división de los testigos polacos en una mayoría muda, un numeroso grupo de cómplices directos en el genocidio, y un puñado de “justos”, resulta no ser una división en conjuntos separados, sino una división de fronteras confusas que se caracterizaba con una constante

ósmosis entre sus elementos. La frágil categoría del testigo es así minada desde dentro, de modo que se anule la posibilidad de juicios morales: los traidores son, al mismo tiempo, salvadores.

De manera similar, aunque menos evidente, resulta ambiguo el comportamiento del narrador-protagonista durante su visita en el antiguo apartamento familiar “en la esquina de las calles Żeromskiego y Persego Maja”. El edificio se encuentra en un estado muy deteriorado, de tal modo que distorsiona, otra vez, el curso del tiempo. La sensación de retroceder hasta la época de la ocupación nazi viene a reforzarse tras entrar en el patio, porque la suciedad del lugar y la impresión de estar encerrado reproducen las condiciones de vida en el gueto y, de hecho, el protagonista se imagina en las ventanas “las manos en blanco y negro de tantos judíos tirando hacia abajo sus desechos y excrementos, hasta formar alrededor de mí, en el centro del patio, una apestosa montaña de escombros”. Luego, “Halfon” y madame Maroszek se dirigen al apartamento, pero una mujer rubia con expresión poco amigable se resiste a dejarles entrar, hasta que Maroszek le dice “unas cuantas palabras en polaco, no más de cinco o seis palabras, pero que de inmediato cambiaron el semblante de la mujer”, que se queda “asustada o sorprendida” y les cede el paso. El lector solo puede suponer que las palabras (que “quizás habían tenido un tono de amenaza, de intimidación”) despertaron el miedo bien conocido a la sociedad polaca de posguerra, el de la posible vuelta de los propietarios legales –o sus herederos– para reclamar lo suyo.

Después de ver el apartamento y conversar brevemente con la mujer –siempre recurriendo a la mediación de madame Maroszek– el protagonista pide prestado el baño. Una vez dentro, “Halfon” descubre allí un pequeño armario de metal negro, normalmente cerrado con un candado que ahora reposa sobre el suelo, y que está lleno de videos porno polacos, protagonizadas por la actual propietaria del apartamento:

Me acerqué un poco y empecé a sacar con cuidado otros videos. Casi todos tenían en la cubierta una foto de la misma rubia, aunque en distintas poses y vestida con diferente ropa. En una: disfrazada de enfermera, sosteniendo sus tetas. En otra: ella y otra mujer, ambas en pequeños bikinis negros, besándose y sobándose metidas en una bañera. En otra: postrada en cuatro, su culo entero hacia la cámara, su rostro de placer también volteado hacia la cámara [...] me apuré a buscar un video, cualquier video, el más explícito o el más infame o el que tenía más cerca, y lo guardé en el enorme bolsón del gabán color rosa, diciéndome a mí mismo que sí, que quizás, que a lo mejor en el apartamento del gueto donde los nazis habían capturado a mi abuelo vivía ahora una actriz porno, una ya deslucida actriz porno, y cómo no masturbarme luego, en recio, en polaco, en su honor<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> En realidad, las calles Żeromskiego y Pierwszego Maja no formaban parte del Litzmannstadt Ghetto.



La decisión de robar un video porno no encaja, como se entiende, en la nostálgica historia de la búsqueda de los orígenes, no se ajusta a la narrativa histórica que la que los roles de *bystanders* y víctimas fueron rigurosamente distribuidos. Si al entrar al apartamento, “Halfon” era ante todo un judío, un descendiente de los que, hace años, vivieron en el departamento, pero fueron traicionados por sus vecinos polacos, los testigos del genocidio que *miraron* –algunos con pavor y espanto, pero otros con satisfacción y deleite– proceder a los nazi, a partir de la escena del baño se convierte él mismo en uno que *mira*, a hurtadillas, la prueba de un vergonzoso secreto de la mujer rubia.

## Conclusiones

376

“Antes de la guerra [...] una tercera parte de la población de Łódź era judía. Es decir, había doscientos cincuenta mil judíos en Łódź. Sobrevivieron menos de diez mil. Pero también sobrevivió, para el resto de los polacos, la imagen judía de la ciudad”, escribe Halfon. Sacado del contexto, este último comentario pierde el sarcasmo que originariamente tenía: un momento antes, el abuelo le tiende al narrador la foto de un periódico inglés, en la que sale una tribuna de los hinchas de Poznań que le gritan al equipo de fútbol de Łódź: “Lárguense, judíos, su hogar está en Auschwitz”. En los cuentos de Halfon, sin embargo, nada es lo que parece, porque tras darle al nieto las pruebas del antisemitismo polaco, el abuelo le entrega, de repente, el papel amarillo con la dirección de la casa, es decir, un permiso para volver.

Torres, residente temporal de Łódź, adopta, en cambio, la perspectiva autóctona: sus personajes son polacos, ocupan el espacio de la ciudad como propio, ostentan el conocimiento de la cultura polaca (Marek le cita a Zofia, de memoria, un poema de Mickiewicz, un clásico del romanticismo) y acatan sus mandatos (celebran la Semana Santa, a contracorriente del régimen comunista). No por casualidad son todos adolescentes, es decir, se encuentran en la edad en que la formación escolar al patriotismo ya ha dado sus frutos: resulta que, para abrazar el nacionalismo polaco es necesaria, más que nada, una serie de olvidos. El olvido, o el encubrimiento principal es el del pasado judío. Pero lo silenciado, como suele ocurrir, se asoma donde menos se espera.

## Bibliografía


- Andrzejewski, Jerzy, „Wielki Tydzień”, in idem, *Noc. Opowiadania*, Warszawa, PIW, 1954
- Gross, Jan Tomasz, Irena Grudzińska-Gross, *Golden Harvest: Events at the Periphery of the Holocaust*. New York, Oxford University Press, 2012
- Grynberg, Mikołaj, *Poufne*, Wołowiec, Czarne, 2020
- Halfon, Eduardo, *Oh gueto mi amor*, Barcelona, Libros de Asteroide, 2018, edición Kindle
- Laorden Albendea, María Teresa, «Lidiar con el pasado familiar. Posmemoria y trauma en *El boxeador polaco* de Eduardo Halfon», in *Tuércel el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*, Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro, Marta Rodríguez Manzano (dir.), Sevilla, Editorial Renacimiento, 2016, p. 589-599
- Leder, Andrzej, *Prześlona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014
- Nogales Baena, José Luis, «Esta edición», in *Obras completas de Juan Manuel Torres*, t. I, ed. idem, Xalapa, Universidad Veracruzana / Nieve de Chamoy, 2020, p. 240-247
- Nogales Baena, José Luis, «Introducción», in Sergio Pitol, *Cuentos*, ed. José Luis Nogales Baena, Madrid, Cátedra, 2021, p. 11-102
- Ostachowicz, Igor, *Noc żywych Żydów*, Warszawa, WAB, 2012
- Pitol, Sergio, «Hacia Varsovia», in idem, *Cuentos*, ed. de José Luis Nogales Baena, Madrid, Cátedra, 2021, p. 217-226
- Radziszewska, Krystyna, Wiatr, Ewa (ed.), *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, Łódź, WUŁ, 2018
- Sneh, Perla, *Lengua vespertina*, Buenos Aires, Nuevo Hacer, 2019
- Torres, Juan Manuel, «Al principio de la primavera», in *Obras completas de Juan Manuel Torres*, t. I, ed. José Luis Nogales Baena, Xalapa, Universidad Veracruzana / Nieve de Chamoy, 2020, p. 253-257
- Torres, Juan Manuel, «El muchacho que mató a la luna», in *Obras completas de Juan Manuel Torres*, tomo I, ed. José Luis Nogales Baena, Xalapa, Universidad Veracruzana / Nieve de Chamoy, 2020, p. 240-247

## Nota biobibliográfica

Ewa Kobyłecka-Piwońska es profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Łódź. Sus intereses científicos se orientan hacia la literatura comparada (polaca y latinoamericana), la literatura latinoamericana judía y la narrativa actual.



*Mylène Mandart*

Universidad Complutense de Madrid  
 <https://orcid.org/0000-0001-8736-9502>  
mmandart@ucm.es

## Lo fantástico como vía de supervivencia para Ana Blandiana; vivir, recordar y soñar

### The Fantastic as a Way of Survival for Ana Blandiana; Live, Remember and Dream

**Abstract:** Ana Blandiana, an internationally recognized writer, has been an opponent of the dictatorial regime of Nicolae Ceaușescu. She is a censored poet; she has had to struggle to find a way to convey her words. She became a symbol of the resistance, and despite the prohibition she continued to write; several of her tales and poems are both a reflection and a critique of how she lived under communist totalitarianism. Blandiana finds a way to live through writing. She ties her works to the fantasy genre, which are divided between a dream world and a historical reality. The dream is the place chosen by the writer to be able to express herself freely through the voice of her characters. In addition to the spatial duality, Blandiana chooses to situate her narratives in a temporal duality. The protagonists are immersed in the writer's own past, and in an eternal present through which she projects her hopes for a better future.

**Keywords:** Blandiana, dream, dictatorship, communism, Romania, tales

379

### Ana Blandiana y su obra

Otilia Valeria Coman, conocida como Ana Blandiana se sitúa dentro de las escritoras rumanas más reconocidas tanto en su país como a nivel internacional. Su renombre se debe hoy a su lucha intelectual contra el totalitarismo que asaltó Rumanía. Poeta, novelista, ensayista pero también figura política e hija de un sacerdote ortodoxo y preso político, se vio muy pronto vigilada por el gobierno que la describió como "hija de un enemigo

del pueblo". En 1959 se censuró por primera vez su obra poética, y de ello se desencadenaron muchas censuras. El gobierno empezó por clasificar sus obras de peligrosas para la integridad social, quitándolas de todas las bibliotecas; a continuación le impidieron acceder a la universidad, y terminaron prohibiendo cualquier mención a su nombre en las revistas y el ámbito literario. No obstante, sus poemas siguieron circulando sobre papeles que el pueblo rumano se pasaba de mano en mano, lo que convirtió a la autora en un símbolo de resistencia. Blandiana es una de los escritores que concibe su trabajo como un instrumento para la memoria. Recoge en la totalidad de su obra, tanto en verso como en prosa, el testimonio personal y colectivo de una época de terror para Rumanía.

## El recuerdo de una supervivencia

380

Las obras en prosa de Ana Blandiana se caracterizan por ser textos híbridos, son simultáneamente autobiográficos y ficcionales. Conforme lo destaca Lubomír Doležel "El mundo real demuestra ser el «universo de discurso» de los textos ficcionales"<sup>1</sup>. Ana Blandiana usa su vivencia, así como la del pueblo rumano, durante la época comunista como base narrativa real para su discurso ficcional. Esta dicotomía consiste en una herramienta literaria que fundamenta la literatura fantástica, a la cual pertenecen sus textos. El mundo definido como real es un referente, tanto para el lector como para los personajes, sirve de base para la creación del otro mundo posible: el mundo ficcional atado al género fantástico. En efecto, "nuestro mundo real está rodeado por una infinidad de otros mundos posibles"<sup>2</sup>. Cada uno de estos mundos posee su propio tiempo, así como su propio espacio. En lo que se describe como mundo real, se sumerge al lector en el pasado, y por ende en un espacio propio de los recuerdos. En la obra *Las cuatro estaciones* (2011) las protagonistas se encuentran en el Bucarest y su periferia del período de la República popular de Rumania. Ana Blandiana elige para su prosa un tipo de narración breve: el cuento. En ella trata de representar la realidad histórica de su país, y a este respecto utiliza descripciones de lo urbano y de la vida cotidiana bajo un régimen totalitario. Gracias a los recuerdos de la propia escritora en su obra *Proyectos de pasado* (2008) se recogen varios de los lugares emblemáticos de Rumania. El espacio de la realidad en la narración está delimitado con fronteras impuestas a los personajes por unas fuerzas

<sup>1</sup> L. Doležel, *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros, 1999, p. 21.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 30.

superiores que Blandiana nunca nombra con claridad. Este sustrato realista pertenece a la literatura de la memoria<sup>3</sup>, son testimonios pero también recuerdos llenos de símbolos, a veces indescifrables para los lectores que no conocen el pasado de la escritora y/o de Rumania. Sin embargo, las obras de Blandiana pertenecen también al género literario de lo fantástico, y gozan de múltiples referencias al imaginario colectivo. Es a través de este imaginario que los símbolos que se encuentran en el mundo real y en el mundo ficcional, definidos también como signos, imágenes, alegorías etc., por Durand<sup>4</sup>, adquieren una función literaria elemental: unen el mundo real al mundo ficcional. En los cuentos de la escritora se pone de relieve un mundo real donde lo subjetivo desaparece, y donde predomina lo aceptable, lo que el régimen totalitario definía como correcto. Blandiana confiesa a través de sus obras la verdad sobre la vida durante la época de Gheorghe Gheorghiu-dej y de Nicolae Ceaușescu. La creación de los dos mundos narrativos otorga a la escritora una cierta libertad de expresión; mediante ellos cuestiona el comunismo que regía su país, pero también el positivismo materialista de la época. En el cuento *El Invierno*<sup>5</sup> describe la ciudad de Bucarest con un tono sombrío, hundida en un invierno apagado, y donde las calles están medio vacías: “[...] confiere a este decorado un aire de decrepitud natural, una sensación no tanto de decadencia, como de inminente desaparición en la naturaleza”<sup>6</sup>; “En la calle no había nadie [...]”<sup>7</sup>. En su paseo por la ciudad la protagonista se enfrenta a una población semejante a la propia estación: decaída, ensoñada y ante todo que normaliza las amenazas, y los malos presagios así como la muerte. En este texto toda la sociedad de la época se ve reflejada; desde el anciano, que como figura del saber entiende la real amenaza que pesa sobre la población y está preocupado, hasta la trabajadora que debe cargar con una vida laboral agotadora, pasando por los jóvenes despreocupados y divirtiéndose que representan la inocencia. En el relato corto *Aves voladoras para el consumo*<sup>8</sup>, Blandiana plasma de manera fiel la realidad de la vida durante la dictadura de Nicolae Ceaușescu. Recrea la prohibición de criar a sus propios animales para obtener alimentos, así como la obligación que tenían los habitantes de hacer horas de cola para procurarse comida. Se refleja también

<sup>3</sup> La propia autora en su obra *Spaima de literatură*, Bucarest, 2006, p. 71, dice: “[...] se trata de la memoria. He escrito mucho sobre ella [...], la utilizo como objeto de estudio hasta tal punto que podría ser considerada una escritora de memorias”. La traducción es mía.

<sup>4</sup> « Quoi qu’il en soit, “image”, “signe”, “allégorie”, “icône”, “idole”, etc., sont utilisés indifféremment l’un pour l’autre par la plupart des auteurs », G. Durand, *L’imagination symbolique*, 2017, Millau, PUF, p. 7.

<sup>5</sup> A. Blandiana, *Las cuatro estaciones*, Cáceres, Periférica, 2011, p.7-50.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>8</sup> A. Blandiana, *Proyectos de pasado*, Cáceres, Periférica, 2008, p. 41-78.

lo tabú que llegó a ser la religión y todo lo que la representaba<sup>9</sup>. Asimismo todos los textos de la escritora ponen de relieve las restricciones que existían en el país tales como: la censura que quemaba los libros, o la deportación de las personas que se consideraban peligrosas para el gobierno<sup>10</sup>.

Cabe destacar que en los cuentos de Ana Blandiana los espacios se dividen en dos categorías; los del mundo real que suelen pertenecer a lo urbano, y los del mundo ficcional que suelen ser naturales. Es un contraste que permite a la escritora incidir en la invasión de la construcción sobre el campo durante la época comunista, y la afición de Nicolae Ceaușescu por edificar. La ciudad está descrita como un lugar hostil para los personajes, y todo lo que la representa se ve connotado negativamente. Blandiana usa imágenes fuertes para simbolizar la expansión urbana; en su cuento *El Verano*<sup>11</sup> crea un derretimiento del asfalto de la ciudad a gran escala, lo que viene atrapar a los hombres impidiéndoles huir hacia fuera. Esta imagen constituye una alegoría de la construcción que atrapa al hombre. Sin embargo, a través de ella se percibe también una crítica de la escritora sobre el gobierno en vigor que detiene a su población, y la controla con exceso encerrándola en una ciudad que transmite una sensación de reclusión. Mediante la evasión de los personajes hacia un espacio ficcional, Blandiana pone de relieve la necesidad de huida de lo urbano hacia lo natural y la libertad.

382

Todo era bello, todo parecía exultante y lleno de enseñanzas –los edificios nuevos, el mercado de verduras, las calles con tranvías antiguos–, pero yo sólo vivía para encontrar el campo, andaba para hallar su libertad sin fronteras, su naturaleza sin limitaciones, su belleza sin normas<sup>12</sup>.

La huída de un espacio urbano hacia un espacio natural representa, para el lector y el personaje, el método de acceso al mundo ficcional, en efecto el paso de un mundo a otro es un elemento clave del género fantástico; “[...] Las personas reales, los autores, los lectores, pueden acceder a los mundos ficcionales, pero únicamente cruzando, de algún modo, la frontera entre los reinos de lo real y de lo posible”<sup>13</sup>. Una vez cruzada la frontera entre lo real

<sup>9</sup> En este relato la protagonista cría a varios ángeles que termina llevándose a la universidad donde trabaja. Es la encarnación de lo que se denominaba en la época como una “camarade”, una mujer profesora y que debe ceñirse a la ley comunista para ser el ejemplo de los niños.

<sup>10</sup> Cabe citar el relato *Proyectos de pasado*, de la propia obra *Proiecte de trecut* cuyo relato recoge la deportación de un grupo de personajes a una isla, donde se encuentran abandonados a su propia suerte. Es un relato que se inspira de la propia deportación del padre de la escritora quien fue clasificado como “enemigo del pueblo”.

<sup>11</sup> A. Blandiana, *Las cuatro estaciones...*, p. 107-144.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 100-102.

<sup>13</sup> L. Doležel, *op. cit.*, p. 42-43.

y lo imposible, tanto el lector como el protagonista, se encuentran en una narración que pertenece al género fantástico. La naturaleza caracteriza el espacio del mundo ficcional en los relatos de Blandiana. Es un espacio íntimo unido a la imaginación, y a la vida onírica de los protagonistas. El sueño es el mundo posible que los personajes de Blandiana quieren alcanzar para lograr la libertad que ansían, y de este modo dejar de sobrevivir, y empezar a vivir. Con el fin de alcanzar este mundo ficcional los personajes se ven preparados a transgredir los límites del mundo real y de lo prohibido:

Mi padre sigue leyendo y rompiendo páginas que se retuercen en las brasas [...] Arranca las hojas de los libros y llora, [...] parece concentrarse solamente en sus movimientos casi automáticos, en esa lectura acelerada y desesperanzada, para intentar separar, según quién sabe qué criterios absurdos e incomprensibles, las páginas que pueden ser absuelta de las que están destinadas a perecer (pero no a la desaparición definitiva porque él, al leerlas, intenta memorizarlas, guardarlas en la sustancia equívoca y milagrosa de su memoria)<sup>14</sup>.

El fragmento elegido anteriormente pertenece al mundo ficcional del sueño, se sitúa en la memoria de la protagonista. A través de lo onírico recuerda a su padre, quien a pesar de la censura y de la obligación de destruir varias obras literarias consideradas como peligrosas para el régimen en vigor, transgrede lo prohibido mediante el intelecto y la memorización de los libros. Este fragmento permite incidir en el uso de la mente y de la literatura para poder librarse de la dictadura. Mediante el cuento *El Invierno*<sup>15</sup>, se da a conocer el concepto del insilio<sup>16</sup>. Un concepto primordial para entender el trasfondo de los textos de Blandiana, quien eligió insiliarse en vez de exiliarse. El espacio íntimo destacado gracias a este mundo permite a su vez poner de manifiesto el uso de la escritura así como de la imaginación y de la creación como método de resistencia.

383

## Una vida en sueño

Para dejar atrás la vida real los protagonistas de Blandiana desafían las fuerzas que les oprimen con el poder de la imaginación y de la mente: “Me habéis quitado el campo, es verdad, pero ¿qué podéis hacer en contra de

<sup>14</sup> A. Blandiana, *Las cuatro estaciones...*, p. 190-192.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.7-50.

<sup>16</sup> Término presente en la literatura del exilio que determina el fenómeno de exilio íntimo, aludido por Edmundo Garrido Alarcón en su artículo, «Recorrer esta distancia. Notas sobre el exilio», *Revista de Filología Románica*, 2011, Anejo VII, p. 9-17.



los terrenos sin límites que siempre puedo imaginar ?”<sup>17</sup>. Son personajes que, al igual que lo hizo el pueblo rumano, viven bajo el totalitarismo. Sin embargo, un acontecimiento viene alterar su vida, proyectándolos hacia el otro mundo posible: el insilio sumergido en el sueño y el género fantástico<sup>18</sup>. En la narración este insilio onírico tiene como función crear un lugar seguro para los protagonistas. Blandiana utiliza el género fantástico para construir este espacio neutro, a través del cual se siente libre para abordar temas de controversia e intentar pasar la censura. En un entorno amenazador y que restringía la publicación de ciertas de sus obras, encontró un medio para que sus palabras siguieran siendo leídas, y su lucha más viva. Con sus relatos construyó un mundo alternativo, e incide en ellos sobre su definición de lo fantástico: “lo fantástico no se opone a lo real; es sólo su representación más llena de significados”<sup>19</sup>. Así pues, para ella lo fantástico no es sino un reflejo sin censura de lo que el ser humano puede ver, sentir y vivir. El mundo posible que la escritora crea permite cuestionar lo que en la época se definía como la verdad, y como heredera del género fantástico logra hacer viajar, no solamente a sus personajes sino también a sus lectores, entre el mundo real y el mundo ficcional<sup>20</sup>. Gracias a ello puede expresar libremente su oposición al régimen político en vigor, dado que, tanto los lectores como los personajes, se encuentran en un espacio fuera de los límites de lo real. Lo onírico para Blandiana forma un microrrelato independiente del relato principal, en él se produce una alteración de las leyes naturales: el tiempo y el espacio no corresponden a lo que se conoce en el mundo real. En el mundo ficcional onírico existe un eterno presente<sup>21</sup>, y un espacio donde prevalece lo subjetivo. El tiempo del mundo onírico no impacta a los protagonistas, “En general, el tiempo se me escapa y me escabullo de él en un proceso recíproco de no adhesión. No envejezco”<sup>22</sup>, es un tiempo que se desarrolla independientemente de las leyes naturales conocidas en el mundo real. En todos sus textos, el espacio y el tiempo del

384

<sup>17</sup> A. Blandiana, *Las cuatro estaciones...*, p. 105.

<sup>18</sup> P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1962, p. 8: « Le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle [...] »

<sup>19</sup> A. Blandiana, *Las cuatro estaciones...*, p. 55.

<sup>20</sup> Conforme a la definición que hace de lo fantástico Todorov en su obra, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>21</sup> Término en referencia a la teoría del eterno retorno aludida por Mircea Eliade en su obra, *Le Mythe de l'éternel retour* (1949), Gallimard. Se consta de un eterno presente en el que el hombre se adentra cuando entra en contacto con el espacio mítico de los orígenes atado a lo inconsciente. Es un espacio que se asemeja al espacio-tiempo cósmico onírico de las protagonistas de Ana Blandiana.

<sup>22</sup> A. Blandiana, *Las cuatro estaciones...*, p. 109.

otro mundo posible son trasladados a un primer plano narrativo, es el mundo principal:

Solo existo de verdad en esas raras ocasiones de explosión interna y [...] en realidad, solo he vivido en esta tierra unas veinte o treinta horas. El resto del tiempo lo he pasado durmiendo, o tal vez sumida en una densa niebla a través de la cual, por entre mis párpados medio abiertos, atisbaba de vez en cuando algún fragmento incomprensible. Por lo tanto, es evidente que este tiempo no habría que sumarlo al cómputo de mis años y, si me preguntasen qué edad tengo, debería responder que unas veinte o treinta horas<sup>23</sup>.

Debido a su incomprensión palpable del mundo real los protagonistas de las obras de Blandiana no consideran relevantes las horas pasadas en él, lo comparan a una niebla. Asimismo el paso de un mundo a otro es a veces confuso hasta para los propios protagonistas, y deja al lector y al personaje oscilar entre lo real y lo onírico, lo que constituye un elemento clave para el género fantástico y su definición destacada por Todorov<sup>24</sup>:

Claro que me resentía del cansancio, pero lo que me hacía dudar no era el hecho de que ya no recordase, sino, al contrario, la excesiva exactitud de las sensaciones, percibidas y memorizadas con aquella intensidad propia de las pesadillas, y de la que la realidad raramente es capaz<sup>25</sup>.

El mundo de los sueños resalta por ser un mundo en el que además de ser libres, los protagonistas viven un despertar: sus sentidos se despiertan y su memoria vuelve a funcionar. Para los protagonistas existen dos despertares: el despertar emocional que tiene lugar en el mundo ficcional onírico, y el despertar corporal que tiene lugar en el mundo real. Cabe subrayar que durante la fase de actividad física, y entonces de despertar corporal, los protagonistas se encuentran anímicamente en un estado de somnolencia, no son capaces de recordar nada ni de vivir intensamente los acontecimientos. Conforme se puede apreciar en la cita anterior, durante la fase de despertar corporal los personajes pierden sus sentidos, y sólo los recobran una vez hayan alcanzado el mundo ficcional. Este mundo posible inmerso en los sueños aporta a los protagonistas felicidad y los aleja del mundo real en el que sufren.

Todo ocurría como en un sueño. [...] Era feliz, una felicidad un tanto irreal, por supuesto, pero cierta. Y lo que era verdaderamente extraño es que estaba al mismo tiempo aterrada. Quiero decir que una pequeña parte de mi conciencia se había quedado fuera de aquellos extraños acontecimientos y sensaciones [...]<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>24</sup> T. Todorov, *op. cit.*, p. 37-38.

<sup>25</sup> A. Blandiana, *Proyectos de pasado...*, p. 125.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 167-168.

El sueño es también para ellos la manera de huir de la realidad que no entienden y no aceptan. Así pues, descansar y entrar en conexión con el mundo ficcional onírico aparece como una necesidad de supervivencia:

Claro que trataba del sueño propiamente dicho [...] esa misma muerte necesaria y provisional. Pero al mismo tiempo había también otro sueño: el de mi existencia desarrollada según leyes al parecer semicatalépticas, que cambian las proporciones del mundo<sup>27</sup>.

Los protagonistas tienen conciencia que el sueño es su vía de escape espiritual, y es un lugar que les otorga paz y tranquilidad. Por lo tanto, el insilio se hace de manera consciente: la huida es voluntaria y a través de ella los personajes expresan su oposición al mundo real, y a las fuerzas que les oprimen. En este mundo onírico no hay límites y los personajes pueden crear una nueva realidad. No obstante, el deseo de ensimismarse nace también de la incomprensión del mundo real que les rodea, es un elemento muy destacado y que sin duda remite a la propia incomprensión de la escritora frente al régimen comunista y su sistema dictatorial:

386

Lo que me ata a vosotros es un sentimiento permanente, una fascinación casi enfermiza, que cesará únicamente el día en que llegue a comprenderos. Vuestra presencia en esta llanura tan anhelada me une a vosotros mediante un vínculo más fuerte que el amor o el odio: la imposibilidad de entenderos<sup>28</sup>.

A través de los dos mundos narrativos creados por Blandiana los personajes recrean una vida que responde a una espacialidad binaria: se encuentran físicamente en el mundo real pero psíquica y emocionalmente en el insilio:

Nunca estoy totalmente en un lugar<sup>29</sup>. De esta manera, este mundo por el que paso deforma y se acumula dentro de mí, hasta el punto de no poder reconocerlo, convertido en un álbum de imágenes inconexas y extrañas, congeladas y fragmentarias, y en una sucesión de estados emocionales que dependen más de mí que de él<sup>30</sup>.

En su relato *Una herida esquemática*<sup>31</sup> Blandiana vuelve a plasmar la espacialidad doble gracias al viaje del mundo real al mundo ficcional de

<sup>27</sup> A. Blandiana, *Las cuatro estaciones...*, p. 113.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>31</sup> A. Blandiana, *Proyectos de pasado...*, p. 33-40.

un animal. El texto se centra en la experiencia de un delfín que tuvo “la posibilidad de alejarse”<sup>32</sup> psicológicamente, y que se encuentra en un mundo paralelo asociado a la muerte y definido como una “inmovilidad blanca”<sup>33</sup>. En ella el delfín se encuentra en “uno de los estados más agradables que jamás había conocido”<sup>34</sup>. Es un estado intermedio entre el sueño asociado a la muerte total, y la vigilia que corresponde a la vida. La estancia del protagonista en el mundo ficcional se asemeja al viaje que realizan las protagonistas de la obra *Las cuatro estaciones* (2011) hacia el mundo ficcional onírico: tanto la obra citada como el relato expuesto anteriormente ponen de manifiesto la felicidad que sienten los personajes al adentrarse en su mundo ficcional. Sin embargo, en el relato *Una herida esquemática*<sup>35</sup> se desvela también la existencia dolorosa del cuerpo físico, que se queda atrapado en el mundo real:

“La herida, como prueba de autenticidad, no está mal”, pensó el delfín. Y recordó como una sensación grata, el dolor violento que supuso para él la herida durante unos segundos, antes de la muerte. Fue como una revelación brutal de un universo intensamente resplandeciente sobre el que no sabía nada y que había cesado de existir antes de haberse dejado descubrir<sup>36</sup>.

La separación del cuerpo físico y espiritual permite hacer hincapié en la supervivencia del protagonista a través del mundo ficcional onírico, en el que termina alejándose de la realidad sin querer volver a ella. El mundo creado a medida para cada personaje principal, es tal que la protagonista del cuento *Otoño*<sup>37</sup> termina por contemplar la posibilidad de quedarse en él y caer en un sueño eterno:

¿A este mundo? ¿A cuál de ellos? ¿A qué mundo pertenecía yo misma? Me era muy difícil pensar, tenía mucho sueño. Acaso por la mañana podía despertarme en el pasillo oscuro del depósito de libros, o en la sórdida habitación de la anciana, o en mi cuarto, con su eterno y misterioso olor a quemado, o –¿y por qué no?– en la tarde de verano de mi infancia, con los ojos clavados en las dos acuarelas al pie de la cama. [...] No me extrañaba, sólo tenía sueño y me era difícil elegir cuál era la peor y la mejor de estas posibilidades<sup>38</sup>.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 33-40.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>37</sup> A. Blandiana, *Las cuatro estaciones...*, p. 147-201.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 200-201.

## Conclusión

A través de sus textos Ana Blandiana supo plasmar la realidad de toda su nación; transcribió de manera fiel la vida del pueblo rumano durante la época comunista, y usó a modo de herramienta para su narración su propia vivencia. La prosa autobiográfica le sirvió de fundamento para crear textos híbridos: divididos entre la literatura de la memoria y el género fantástico. Cada género literario posee su propio mundo y Blandiana atribuyó a cada uno una función: el mundo real tiene por objetivo representar la vida bajo el totalitarismo comunista, mientras que el mundo ficcional sirve de espacio neutro, a través del cual Blandiana y sus personajes recobran la libertad de expresión que les arrebataron en el mundo real. El mundo ficcional destaca por pertenecer a lo onírico, y por consiguiente al insilio que Blandiana adoptó como método de resistencia frente al gobierno en vigor. Asimismo gracias a sus textos la escritora puso de relieve el uso de la imaginación y de la literatura como resistencia, y como vía de escape hacia una realidad mejor.


## 388 Bibliografía

- Blandiana, Ana, *Proyectos de pasado*, Cáceres, Periférica, 2008, traducido del rumano por Viorica Patea
- Blandiana, Ana, *Las cuatro estaciones*, Cáceres, Periférica, 2011, traducido del rumano por Viorica Patea
- Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1962
- Doležel, Lubomír, *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, 1999, Arco Libros, traducido del inglés por Félix Rodríguez
- Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Millau, Puf, 2017
- Eliade, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 2014
- Garrido Alarcón, Edmundo, «Recorrer esta distancia. Notas sobre el exilio», *Revista de Filología Románica*, Anejo VII, 2011, p. 9-17
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970

## Nota biobibliográfica

Mylène Mandart, profesora de FLE en la enseñanza secundaria obligatoria y bachillerato. Investigadora en literatura rumana, y filóloga de lenguas románicas, está realizando un estudio del corpus de obras de Ana Blandiana para la obtención del título de Doctora en Estudios Literarios con la Universidad Complutense de Madrid.

*Luca Cerullo*

Università degli Studi di Palermo  
 <https://orcid.org/0000-0002-5108-8511>  
luca.cerullo@unipa.it

## Vivir en tiempos de odio Concha Castroviejo y la ficcionalización del malestar femenino en *Vispera del odio* (1958)

### Living in a Time of Hatred Concha Castroviejo and the Fictionalization of Female Unrest in *Vispera del Odio* (1958)

**Abstract:** The purpose of this paper is to analyse the novel *Vispera del odio* (1958), by Concha Castroviejo, with special focus on its impact as a literary testimony of the female condition during the Francoist years. The central plot in the novel revolves around an unhappy marriage, with the wife experiencing violence from her husband. The dramatic situation became a common element in many novels written by women of that time, hence the paradigmatic value of a general condition of feminine struggle that defines a consequent attitude and ability of surviving to adverse historical and social circumstances.

**Keywords:** Female Literature, novel, Concha Castroviejo, francoism, patriarchy

389

## Introducción

Este texto quiere analizar, a través de la lectura de la novela *Vispera del odio* (1958) de Concha Castroviejo, el problema de la condición femenina dentro del matrimonio en la época franquista y el malestar que una relación no deseada e impuesta provoca en las mujeres. Considero esta novela un testimonio genuino de una condición general, atestada y denunciada también por un nutrido conjunto de novelas que pone en tela de juicio el carácter salvífico del matrimonio, idea medular de los preceptos más

arraigados del régimen franquista. Alrededor de la década de los cincuenta, se consolida un tipo de literatura que propone, en cambio, otra salida para la mujer, ya que esta “llega al descubrimiento del amor verdadero después de haber contraído matrimonio, por causas de uno u otro tipo, con un hombre del que no estaba enamorada”<sup>1</sup>.

La unión legal y sexual con un hombre malquerido se confirma, por tanto, como uno de los ejes temáticos sobre el que se construye un número notable de obras. Un dato que permite concluir que la idea patrocinada por una configuración machista y patriarcal de una mujer feliz solo dentro del orden doméstico-matrimonial queda no solo refutada, sino completamente subvertida, por obras que rápidamente se convierten en denuncia social y de género. Una literatura cuyo peso específico dentro del contexto en que sitúa es hoy inestimable, ya que permite vislumbrar las grietas profundas de un sistema aparentemente perfecto y, sobre todo, permite dar voz a todas aquellas mujeres que, a pesar de su voluntad, no pudieron encontrar un megáfono para expandir su grito de dolor.

## Un antes y un después

390

Tras la etapa republicana, que mucho contribuyó a la emancipación femenina, la España franquista sacude el conjunto de derechos civiles concedidos a la mujer a través de varios decretos, entre ellos, el restablecimiento del Código de 1889, que vincula la libertad femenina a la voluntad de su “dueño”: el marido, el padre o el hermano, según los casos. Los derechos de la mujer se ven radicalmente cancelados, lo que supone un momento traumático para una generación de mujeres crecida bajo los preceptos republicanos y que, súbitamente, ve su propia libertad reducida a la de una menor de edad. Nace y se refuerza el mito del “ángel del hogar” que reconfigura el papel de la mujer dentro de la sociedad y, al mismo tiempo, órganos como la Sección Femenina respaldados por una propaganda que abarca todos los ámbitos sociales, propugnan la idea de una felicidad femenina alcanzada solo a través del matrimonio. Esposa y madre perfecta, la mujer asume el sacrificio como esencia vital. A este propósito, señala Francisca López: “Los conceptos de sacrificio y abnegación son tan preponderantes como lo habían sido desde la creación de la organización. La misión de la mujer española consistirá en adelante en hacer la vida al

<sup>1</sup> F. López, *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995, p. 35.

varón lo más agradable posible –para lo cual ha de dominar el terreno de las labores domésticas y mostrarse siempre fuerte y alegre– y en educar a los hijos en el respeto a las normas de la versión más castiza de la Iglesia Católica”<sup>2</sup>.

La depuración franquista propicia un desmantelamiento paulatino que afecta también a mujeres que ocupan cargos importantes en el plano institucional, como, por ejemplo, María Moliner, que se ve degradada de su puesto en Cuerpo Facultativo de Archiveros, o Elena Soriano, a la que el gobierno le niega la licenciatura en Filosofía y Letras<sup>3</sup>.

El contragolpe psicológico de una subordinación tan radical no tarda en manifestarse también en el terreno literario. Pese a la censura y a la promoción paralela de una literatura complaciente que proponía modelos de mujeres felices en el matrimonio, como la novela rosa, la literatura femenina producida a caballo entre los años cuarenta, cincuenta y sesenta, representa hoy una estampa fiel del malestar femenino de esa época. Con distintas modalidades y estrategias, escritoras como Elena Quiroga, Carmen Laforet, Concha Castroviejo, Elena Soriano o Susana March (el índice es mucho más extenso) levantan un grito de protesta que, hoy en día, apreciamos como una declaración abiertamente feminista y como un enfrentamiento al sistema patriarcal y usurpador de la época dictatorial. La hostilidad de los ambientes literarios, en algunos casos, la dificultad de crear “desde una situación gregaria” con respecto a los colegas varones, convierte a muchas de estas escritoras en auténticas heroínas, capaces de traspasar la dimensión precaria de una escritura asfixiada para alcanzar un mundo que, para ellas, no encarna solo la consagración artística, sino también la conquista de un espacio propio, de libertad y de concienciación. A través de los personajes femeninos que toman vida en sus obras, estas escritoras quedan hoy en día como un importante testimonio de una vida dificultosa, un camino intricado que un grupo silencioso de mujeres que tuvo que afrontar sin pedir ayuda ni poder explicitar su denuncia. Este valor añadido que la escritura supone certifica la importancia de rescatar una narrativa femenina creada “desde dentro” es decir, desde el ángulo donde la mujer es relegada por una sociedad abiertamente discriminatoria. El valor de estos textos se basa, sobre todo, en la ficcionalización de un caso muy común en la época de la que se escribe. Esta técnica representa un elemento típico de la definida “novela testimonial”<sup>4</sup>, es decir, un tipo de texto que, alejándose

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>3</sup> Cf. I. De la Fuente, *Mujeres de la posguerra*, Madrid, Sílex, 2017.

<sup>4</sup> Raquel Conde define así una de las corrientes de la novela femenina de posguerra, señalando numerosas diferencias con la novela testimonial establece con la novela rea-



bastante del tono intimista, existencialista o tremendista, ofrece un tipo de realismo proclive a recalcar tanto el momento histórico como el caso especial de las desigualdades sociales. Cabe señalar que “en ocasiones el dato histórico está muy diluido en ellas, y lo que domina son las experiencias personales y el reflejo o la denuncia de vivencias privadas y particulares”<sup>5</sup>.

## Concha Castoviejo. Vida y compromiso socio-literario

392

María de la Concha Castroviejo y Blanco-Cicerón nace en 1910 en Santiago de Compostela y, como muchas mujeres de su época, no accede a estudios universitarios porque su padre se muestra reacio a la idea de que una mujer curse estudios superiores. A la muerte de este, catedrático en la Universidad de Santiago, Concha Castroviejo elige la carrera de Filosofía y Letras, finalizando el curso en la Universidad de Burdeos. En 1936, año del estallido del conflicto civil, se casa con Joaquín Seijo Alonso, con quien comparte la primera, trágica experiencia del exilio. El matrimonio viaja a México, donde ambos trabajan de profesores en centros de enseñanza y liceos. Su única hija, María Antonia, nace en la etapa mejicana.

Vuelve a España en 1949, donde empieza a colaborar con numerosas revistas, entre ellas *La Estafeta Literaria* y la *Revista de Occidente*. Sus escritos abarcan, sobre todo, la crítica literaria. Es también miembro de redacción de *La Noche* y de *Informaciones*. Su trayectoria literaria arranca en 1957, con *Los que se fueron*, “novela de talante épico sobre el exilio de los republicanos españoles, que narra con realismo y detalle las gestas de los exiliados, los problemas, las muertes, los desplazamientos desde los campos de refugiados hasta México”<sup>6</sup>. Aunque saludada con entusiasmo por la crítica, como demuestra, entre otras, la reseña que le hace Leopoldo Panero en 1958, destacando el valor testimonial inscrito en ella, la novela desaparece pronto del mapa geoliterario español, y aun hoy sigue siendo uno de los textos menos estudiado de la época. La segunda obra, *Víspera del odio* se publica en 1959 pero no consigue una repercusión di-

lista, la novela social y la novela lírica. Vease: R. Conde Peñalosa, *La novela femenina de posguerra*, Madrid, Pliegos, 2004.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 182.

ferente en la crítica y en el lectorado. Aunque galardonada por el premio Elisenda de Montcada de 1958 y objeto de algunas lecturas lisonjeras, como la que le dedica José Ramón Marra-López<sup>7</sup>, la novela cuenta con una trayectoria de corto y parcial alcance. Solo en los últimos tiempos, gracias a la operación de rescate que está invistiendo esta literatura olvidada de posguerra, *Vispera del odio* está cobrando nuevo interés en los estudios críticos, y no se excluye una aparición futura de ediciones de la novela. En 1961, la autora entra en las filas de escritoras de cuentos y novelas infantiles, etiqueta bajo la cual se ubican también autoras de realce como Elena Fortún y Ana María Matute. *El Jardín de las siete puertas* es publicado por Doncel y recibe el Premio del cuento del año. El texto “es una deliciosa pieza de teatro infantil, género en el que tan falto está el patrimonio literario español, y en el que se hace un brindis por la ilusión, que salva, frente a la condena de los que no son capaces de dejarse llevar por ella”<sup>8</sup>. Su adhesión al género infantil continúa con *Los días de Lina*, que Magisterio Español publica en 1971. El texto se centra en las aventuras de la muchacha que le da título al libro y en su apasionante y un tanto problemática relación con el mundo de los adultos. En este libro aparecen temas como la muerte o la relación de las personas con los animales, asuntos esenciales en el último libro de la autora. Inédito hasta 2020, *En las Praderas del Gran Manítú*, tiene como protagonistas algunos animales que aparecían como trasfondo en la novela anterior. En opinión de Raquel Conde:

Estamos ante un texto muy heterodoxo, híbrido. Prosa que, como en las grandes obras literarias, gira en torno a un gran símbolo “esas praderas” que tan bien conoció la autora, llanuras que ligan dos continentes, tres paisajes y dos dimensiones vitales: son los llanos queconoció en Europa y en América; praderas de la Galicia natal, de México, o las cercanas al Manzanares, paraísos de este mundo y de otro más espiritual y soñado<sup>9</sup>.

La escritora fallece en 1995 en su residencia madrileña, dejando un patrimonio literario de inmenso valor y siendo reconocida, aunque tardíamente, como persona destacada de las reivindicaciones feministas y de las letras nacionales. Actualmente, se considera una de las escritoras más importantes de Galicia.

<sup>7</sup> J. R. Marra-López, reseña a *Vispera del odio*, *Ínsula*, nº 163, junio de 1960, p. 10.

<sup>8</sup> G. Torres Nebrera, «La narrativa de Concha Castroviejo», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 35, 2012, p. 231.

<sup>9</sup> R. Conde, «Conocer la obra literaria de Concha Castroviejo. Una contribución a su novelística *En las Praderas del Gran Manítú* que acaba de publicarse con carácter póstumo», *Nós Diario*, 28.11.2020, p. 2-3.

## Víspera del odio. Un testimonio ficcionalizado<sup>10</sup>

Si “el discurso de mujer supone la ficcionalización más elocuente de la represión ejercida sobre la mujer en aquel momento de nuestro pasado”<sup>11</sup>, *Víspera del odio* es la representación ejemplar de una época de supeditación, el traslado a un texto de ficción de un problema que afecta profundamente la España de posguerra. Más allá de una realidadedulcorada que configura el matrimonio como salvación y culminación de la felicidad femenina, modelo propugnado radicalmente por la Sección Femenina y por cierta literatura desplegada en favor del régimen, el discurso femenino disidente no tarda en manifestarse en la literatura escrita por mujer. El número significativo de obras firmadas por mujeres y centradas en los problemas domésticos derivados del matrimonio es un dato importante para certificar la centralidad de una temática que, discretamente, penetra el mundo de las letras hasta afirmarse como dominante en la década de los cincuenta. Obras como *La mujer nueva* (1955), de Carmen Laforet o *A instancia de parte* (1955) de Mercedes Formica o la misma *Víspera del odio* (1958), de Castroviejo demuestran el gradual proceso de concienciación femenino respecto al fenómeno común del malestar dentro del matrimonio. Uniones matrimoniales decididas por manos ajenas, casamientos unilaterales, forzosos e incluso marcados por la violencia, configuran un escenario de pesadilla, de derechos negados y de deseos frustrados. A raíz de esta concienciación, la literatura producida en esta época se convierte en testimonio y a través de los mecanismos ficcionales, logra denunciar el atraso civil y legal en relación con el vínculo matrimonial y, sobre todo, con la separación legal y el divorcio.

A través de la técnica de un monólogo enmascarado de una carta, la protagonista de *Víspera del odio* cuenta su propia vida, desde su nacimiento, pasando por el matrimonio forzado con un hombre que Teresa no ama, hasta el enamoramiento por José, un “rojo”. La última parte está centrada en su retorno al hogar: tras la muerte de su amante, la mujer decide volver a casa, pero solo para consumir su venganza sobre el que fue su marido y usurpador. La destinataria de la carta de Teresa es Consuelo, y sus palabras, al principio y al final de la obra, explican quién es Teresa, lo que confiere verosimilitud al relato y ofrece una perspectiva distinta del personaje y del relato.

<sup>10</sup> R. Conde (*La novela femenina de posguerra...*, p. 241), hipotiza que puede haber algún parecido con la vida de Costancia de la Mora (1906-1950), nieta del político Antonio Maura. El paralelismo se encuentra también en el artículo de Ana Caballé: «Memorias y autobiografías escritas por mujeres», in *Breve Historia feminista de la literatura española*, I. Zavala (ed.), Barcelona, Anthropos, 1998. p. 127-129.

<sup>11</sup> R. I. Galdona Pérez, *Discurso femenino en la novela de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Universidad de la Laguna, 2001, p. 287.

*Víspera del odio* se desarrolla en torno al concepto de reclusión, tanto física como espiritual de que es víctima Teresa Nava. Su carta a Consuelo empieza con escenas sacadas desde el álbum de recuerdos de la infancia, donde ya la joven Teresa era objeto de vejaciones y abusos. Recordémos que, según Lagarde, el encierro de la mujer es una condición insoslayable para la mujer que nace dentro de un sistema patriarcal, asumiendo una categoría antropológica que define su estatus de subordinación<sup>12</sup>. Un padre severo y egoísta, una madre que no hace sino pensar en sus propios intereses, siete hermanas que, una tras otra, recaen en los moldes impuestos por la sociedad, a través de casamientos precoces controlados por la madre y pronto convertidos en cárceles doradas. El primer encierro de Teresa, la casa paterna donde ya se configura una vida marcada por la prohibición, es sucedido por una etapa conventual, ya que Teresa es internada en un convento de monjas. Aquí tiene lugar la primera formación de la muchacha lejos de las paredes domésticas. Una formación que no puede prescindir de una sexualidad descubierta, y reprimida. Una vez concluidos sus estudios, Teresa vuelve a casa, pero su madre no tarda en elegir a un marido para ella: Braulio Lozano. Este señor aparece en el relato con brutalidad, destacando ya sus principales defectos: prepotente, arribista, descarado, Lozano acepta el matrimonio con Teresa y la condena a un tercer encierro, el del matrimonio. El encuentro fortuito que Teresa tiene con José, un teniente republicano, es la ocasión para liberarse de las ataduras domésticas infligidas por el hombre. La mujer huye junto a su amante, sueña con una vida nueva con él. Se separa de su anterior marido, aprovechando una antigua ley republicana aun no suprimida, y decide escapar del país, lo que es imposible porque José enferma y muere. Sin recursos, se ve obligada a volver a casa, donde sufrirá la exclusión social y un profundo rechazo por su relación extramarital. La última fase de su vida es un derroche de tristeza y desesperación, un estado paliado por una sutil venganza que la mujer realiza contra su marido-carcelero, es decir, acompañarle a la muerte, ya que el hombre se encuentra muy enfermo, con insultos, reproches y torturas.

El libro, con su declarado corte delator, es un “decidido alegato feminista”<sup>13</sup>, y arroja luz sobre la condición femenina en la posguerra española. El desequilibrio entre el varón y la mujer, alimentado por la ideología que, mientras tanto, se apuntala en la península, es una preocupación constante de Castroviejo, que, junto a otras autoras, brinda un género de novela testimonial con miras a denunciar, describir, sacar a relucir las

<sup>12</sup> M. Lagarde, *Cautiverio de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Ciudad de México, UNAM, 1990.

<sup>13</sup> G. Torres Nebrera, *op. cit.*, p. 224.

enormes contradicciones del sistema matrimonial propugnado por el régimen. La escritura como salvación, o vehículo de denuncia, la conciencia de género y la búsqueda de un lenguaje nuevo, “devirilizado” se imponen como ejes de una poética que hereda los preceptos republicanos (1931-1936, años de formación de la autora) para luego asistir a su disolución durante el franquismo. En detalle, la limitación del poder de la mujer, de su libertad de movimiento y de elección y de su malestar consiguiente de esta usurpación, se convierten, para la autora, en una inquietud ya insalvable. Es oportuna, a este propósito, la reflexión de Lucía Montejo, cuando asevera que la autora, a través de esta novela “muestra su rechazo contra los hombres que son los únicos dueños de su libertad, mientras que la mujer debe regirse por el estricto canon de la obediencia y ser dominada, o si se rebela, la única salida es huir y convertirse, como Teresa, en la víctima social de su propia iniciativa”<sup>14</sup>.

De hecho, el periplo de Teresa no hace sino remarcar el fenómeno de la subordinación al varón y de los abusos que este perpetra a la mujer. Casada muy joven por decisión ajena, “Me casé o me casaron”<sup>15</sup>, Teresa percibe la idea de ser propiedad del hombre. Es más, con el casamiento, la entera familia de Braulio Lozano empieza a ejercer sobre ella su yugo.

396

Puedo decir que me casé con Braulio y con sus hermanas porque quedé bajo el dominio de todos. La casa en la que entré, la que tú viste, estaba llena del espíritu de ellos y de su miseria. Era oscura y triste de por sí, y se veía que allí vivía gente sin alegría y sin gusto de nada<sup>16</sup>.

La toma de conciencia de Teresa de haber pasado de un encierro a otro, aún más patético, no tarda en llegar. El malestar profundo que la mujer siente llega de inmediato, sobre todo en lo que concierne la dimensión sexual, un aspecto sobre el que el personaje muestra cierta reticencia que, sin embargo, no impide apreciar la falta de implicación sentimental y la sordidez de relaciones unilaterales.

Lo malo para mí era eso: no que me quisiese, porque no era aquello cariño ni amor, sino que le gustase como le gustaba, que le apasionase y despertarse en él lo único que él era capaz de sentir. Para él casarse fue tomar un derecho sobre mi piel. Este era su límite: hasta ahí llegaba y esto le bastaba. No tenía nada para mí. Pero ese derecho yo lo sufría<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> L. Montejo Gurruchaga, «Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género», in *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, P. Nieva de la Paz, (ed.), Rodopi, Amsterdam / Nueva York, 2009, p. 197.

<sup>15</sup> C. Castroviejo, *Víspera del odio*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1976, p. 99.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 115.

Proyectada dentro de un universo claustrofóbico y abusador, Teresa encuentra una felicidad escondida gracias al caso. El encuentro fortuito con José hace explotar en ella los deseos reprimidos, hasta llegar a un enamoramiento auténtico por su amante. Y más allá de la dimensión erótico-pasional, lo que Teresa encuentra es, sobre todo, la libertad individual de elección, aunque dentro de un contexto hostil como puede ser la guerra civil. Por un lado, el país sufre el conflicto fratricida, por otro, Teresa renace como mujer y emprende un camino de emancipación sostenido por el amor y una sexualidad consciente. Si aceptamos la idea de que la novela testimonial escrita en la época franquista se atestigua como testimonio o como denuncia, podemos entrever en las relaciones de Teresa un matiz paradigmático dentro de la dimensión sexual de las relaciones domésticas de la época. La frustración, la supeditación o el malestar debido a la obligación sexual de la mujer desembocan en una felicidad y una plenitud que esta busca fuera de la unión marital. De hecho, no es casual la cantidad notable de adulterios femeninos que aparece en las novelas escritas a caballo entre los años cincuenta y sesenta. Teresa encuentra en José una felicidad inédita, regida sobre los conceptos de libertad y de elección según el propio deseo y gusto. Es lo que señala Raquel Conde cuando afirma que:

La confesión que hace Teresa le permite levantar un testimonio desde dentro, desde lo que una mujer puede ver, contando aspectos que se omitían o se silenciaban en lo documentos oficiales del momento, y lo hace desde una perspectiva feminista<sup>18</sup>.

La segunda parte de la novela se desarrolla sobre el eje temático la enfermedad y la muerte. Teresa, alcanzada la libertad, ve que su nueva vida se desmorona poco a poco debido a la enfermedad y a la reclusión de su amante, con el que, mientras tanto ha contraído matrimonio, aprovechando una ley todavía vigente sobre el divorcio que le ha permitido separarse de Braulio Lozano:

El recorrido vital de Teresa es un camino que parte del desamor, toca las mieles del amor, para caer en su pérdida de nuevo; pero también un camino de concienciación que parte de la falta de libertades y que consigue la recuperación de la conciencia y de la voz, pese a que todo la conduzca a la degeneración y a la muerte<sup>19</sup>.

La última parte de la novela, los capítulos XVI, XVII y XVIII, merecen una mención aparte, porque suponen un radical cambio de tono y una orientación evidente hacia lo brutal y, en ocasiones, lo tremendo. La mujer,

<sup>18</sup> R. Conde, *La novela femenina de posguerra...*, p. 255.

<sup>19</sup> R. Conde, «Vispera del odio, de Concha Castroviejo: una crítica a los roles de género de la primera mitad del siglo XX», in *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo*, L. Cerullo, Y. Romero Morales, (ed.), Madrid, Eolas, 2020, p. 247.

consciente de la enfermedad degenerativa de su marido, decide acudir a su antigua casa para cuidar de él y consumir su sádica venganza.

Ahora me tienes a tu lado. ¿No piensas para qué? ¿No quieres saber para qué he vuelto? Para esto: para contemplar tu vida miserable, y si Dios me conserva la mía, contemplar tu muerte. No te voy a matar yo, no temas: te voy a dejar vivir, que hay muchas maneras de vivir. Yo te voy a dejar morir cuando llegue tu hora, que te va a llegar pronto. Vas a vivir sin médico, sin medicinas y sin alivio, y vas a morir sin sacerdote y sin confesión. Estás aquí como una rata en una trampa. Una rata, eso eres tú<sup>20</sup>.

Subvirtiendo el orden, ahora es Teresa la que tiene encerrado a Lozano. Asiste a su enfermedad ensañándose con insultos y una sutil violencia psicológica. Se trata de unas páginas de despiadado rencor, donde se percibe claramente la explotación de una mujer a la que ha sido negado el acceso a la felicidad. Braulio Lozano, débil y próximo a la muerte, es el chivo expiatorio de una vida constantemente amenazada y perjudicada por un poder ajeno sobre una mujer que buscaba un camino posible a la felicidad. El acceso negado, la turbación de un camino deseado, suponen la liberación de sentimientos como el odio y la venganza, sentimientos parcialmente sanados por una confesión final que Teresa hace en presencia de un cura, Manuel, al que relata todo lo sucedido.

398

Alzándose como heroína símbolo de todas aquellas mujeres martirizadas pero invisibles, Teresa Nava conquista su libertad a través de la violencia perpetrada sobre el que fue responsable de tanta desdicha.

La reacción rencorosa de Teresa representa un elemento que supone cierta novedad en las novelas sobre el encierro doméstico femenino. Es un tipo de reacción que linda el sadismo. En ningún momento, la mujer siente compasión por su marido, ni tampoco se aprecia un arrepentimiento debido a la fe católica, que de hecho condenaría la actitud. Aunque durante su confesión al cura Manuel, Teresa queda bastante firme sobre la necesidad de perpetrar sobre Lozano un tipo de violencia tan declarada, una venganza necesaria para que la justicia se cumpla: “—No estoy arrepentida. Haría otra vez lo que hice... me parece a mí que lo haría otra vez... y me parece que, solo viéndolo, a Braulio Lozano, dentro del infierno, se me calmaría este odio que llevo dentro”<sup>21</sup>.

Para concluir, el sistema patriarcal que se impone en España desde 1939 supone una serie de cambios traumáticos para la condición de la mujer. El retroceso cultural provocado por la degradación del poder femenino afecta a larga escala todos los ámbitos, desde lo institucional hasta el doméstico. La literatura, que muy a menudo capta la atmósfera que se

<sup>20</sup> C. Castroviejo, *op. cit.*, p. 224.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 249.

respira dentro del país, se alza como testimonio de una condición difícil, cuando no imposible, en la que se ven las trabas para alcanzar la libertad en las mujeres. La novela testimonial interviene como vehículo de denuncia y de reacción a un sistema que ha expulsado a las mujeres, negando a estas la posibilidad de lanzar un grito de protesta. El malestar que procede de esta condición prevé diversas estrategias de adaptación a las nuevas circunstancias. Así, el personaje de Teresa Nava elige, primero, la huida del hogar y luego la venganza. Tan solo asumir estos dos conceptos, a pesar del escándalo que estos pueden producir en la sociedad y el consecuente rechazo social, es una demostración de valor y de concienciación. El personaje de Teresa Nava encarna, por tanto, una condición general de mujeres que asumieron esta forma de sobrevivencia y que merecen, hoy en día, un reconocimiento por su coraje y su fuerza.

## Bibliografía

- Caballé, Ana, «Memorias y autobiografías escritas por mujeres», in *Breve Historia feminista de la literatura española*, Iris Zavala (ed.), Barcelona, Anthropos, 1998, p. 127-129
- Castroviejo, Concha, *Vispera del odio*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1976
- Conde, Raquel, «*Vispera del odio*, de Concha Castroviejo: una crítica a los roles de género de la primera mitad del siglo XX», in *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo*, Luca Cerullo, Romero Morales, Yasmina (ed.), Madrid, Eolas, 2020, p. 244-259
- Conde, Raquel, «Conocer: La obra literaria de Concha Castroviejo. Una contribución a su novelística *En las Praderas del Gran Manítú* que acaba de publicarse con carácter póstumo», *Nós Diario*, 28.11.2020, p. 2-3
- Conde, Raquel, *La novela femenina de posguerra*, Madrid, Pliegos, 2004
- De la Fuente, Inmaculada, *Mujeres de la posguerra*, Madrid, Sílex, 2017
- Formica, Mercedes, *A instancia de parte*, Madrid, Castalia, 1955
- Galdona, Pérez, Rosa, Isabel, *Discurso femenino en la novela de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Universidad de la Laguna, 2001
- Lagarde, Marcela, *Cautiverio de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Ciudad de México, UNAM, 1990
- Laforet, Carmen, *La mujer nueva*, Barcelona, Destino, 1955
- López, Francisca, *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995
- Marra-López, José Ramón, reseña a *Vispera del odio*, *Ínsula*, n° 163, junio de 1960, p. 10
- Montejo Gurruchaga, Lucía, «Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género», in *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Nieva de la Paz, Pilar (ed.), Rodopi, Amsterdam / Nueva York, 2009, p. 187-204
- Torres Nebrera, Gregorio, «La narrativa de Concha Castroviejo», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 35, 2012, p. 215-233



## Nota biobibliográfica

Luca Cerullo es Doctor en Literaturas Romances (Nápoles, 2013) y Profesor Ayudante Doctor por la universidad de Palermo. Sus principales intereses versan sobre la novela femenina de posguerra, la narrativa del exilio y los estudios culturales. Ha publicado *Cuerpos insensibles y almas huidizas. El personaje en Carmen Laforet* (Benilde, 2019), y ha coordinado, junto con Yasmina Romero Morales, *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo* (Eolas, 2020).

**À travers l'art et la littérature**

**Attraverso l'arte e la letteratura**

**A través del arte y la literatura**



**Davide Artico**

Uniwersytet Wrocławski

 <https://orcid.org/0000-0002-5644-4861>

davide.artico@uwr.edu.pl

## L'ebrea errante. Uso popolare della *Megillat Ester* a Roma dopo Shoah e Liberazione

### The Wandering Jewess: Post-Holocaust Popular Use of the Scroll of Esther in Rome

**Abstract:** The paper main theme is Esther in Purim parodies. As a study case, the Jewish community in Rome is taken into consideration. In spite of the relatively small numbers of Holocaust victims among the Italian Jews, the traumatic memories of persecution were well present in the survivors' awareness. In the early post-war years, they felt a pressing need to pass on their knowledge of the Holocaust to the younger. Apart from academic papers and literary works of import, a number of popular texts appeared. One example is a version of the *Tale of Purim* written around 1950. The narration carries on the Italian tradition of Aggadah-style literature, and its language makes it one of the latest documents featuring idioms of the now forgotten Jewish-Roman dialect. In the tale, the Holocaust is referred to by equating Hitler to the persecutor of the Jews as of Megillath Esther. In that fashion, Esther as a literary character wanders from the ancient religious discourse to the extra-literary actuality.

**Keywords:** Scroll of Esther, Jews in Rome, Italian dialects, Holocaust memory.

403

### Alcune considerazioni su lingua, periodizzazione e generi letterari

Parlando di letteratura ebraica, occorre innanzitutto specificare che cosa s'intenda con il termine. Secondo una classificazione di massima, possono farne parte i testi scritti da ebrei, quelli che riguardano argomenti ebraici, le opere letterarie scritte nelle varie lingue di cui gli ebrei

si servono o si servivano<sup>1</sup>. Nel caso di specie, il testo di cui si andrà a trattare soddisfa tutti e tre i criteri.

Più problematici risultano essere i vari tentativi di periodizzazione. Essendo la letteratura un fenomeno essenzialmente sociale, non è separata dalle vicende della società in cui appare. Nel caso della letteratura ebraica si può parlare in genere di un lungo medioevo, che va in pratica dal consolidamento del canone talmudico all'inizio del VI secolo dell'era corrente fino alla metà del Settecento e al cosiddetto "illuminismo ebraico", cioè *haskalah*. Il Rinascimento non rappresenta, nemmeno in Europa, una cesura tanto importante quanto per le culture cristiane di maggioranza<sup>2</sup>. L'Italia si distingue invero da questo punto di vista, vuoi per la rapidissima diffusione della stampa<sup>3</sup>, vuoi per il clima umanistico che, almeno fino alla Controriforma, vi regnava anche fra alcuni rappresentanti dell'alto clero, come dimostrano fra l'altro l'amicizia e la collaborazione fra il cardinale Egidio da Viterbo e il prestigioso filologo ashkenazita Elia Levita quando quest'ultimo, fra il 1514 e il 1527, soggiornò a Roma<sup>4</sup>.

Questa particolarità tutta italiana non cambia tuttavia il fatto che, forse con l'eccezione del *Bovo-Bukh* dello stesso Levita, scritto invero a Padova nel 1507, ma pubblicato in Germania soltanto nel 1541, la letteratura ebraica continuò senza soluzione di continuità a incentrarsi quasi esclusivamente su temi di carattere religioso. I testi relativi comprendevano ovviamente grammatiche e glossari, saggi esegetici, opere filosofiche, ma anche, cosa che maggiormente c'interessa, poesia didattica<sup>5</sup>.

La poesia didattica di argomento religioso aveva, fra gli ebrei italiani, una lunga tradizione. Uno dei testi più antichi e, a parte le glosse salentine alla Mishna dell'XI secolo, uno dei pochi tramandatici in lingua giudeo-italica risale addirittura al Duecento. Si tratta di una elegia composta per le osservanze di *tisha beav*, il nono giorno del mese di Av (luglio o agosto nel calendario gregoriano), data della distruzione del Tempio di Gerusalemme<sup>6</sup>. Le terzine in senari doppi tendono a imitare i modelli delle composizioni giullaresche di carattere religioso cristiano. Pur con tutte le difficoltà di ricostruzione fonetica dipendenti dall'uso di caratteri ebraici senza notazione vocalica, vi appaiono presenti elementi dei dialetti

<sup>1</sup> K. Pilarczyk, *Literatura żydowska od epoki biblijnej do haskali*, Cracovia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006, p. 225.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> La prima versione a stampa del Pentateuco ebraico fu pubblicata da Daniel Bomberg a Venezia nel 1517; I. Zinberg, *A History of Jewish Literature*, Hebrew Union College Press, Cincinnati (OH), 1974, vol. IV, p. 49.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>5</sup> K. Pilarczyk, *op. cit.*, p. 225-226.

<sup>6</sup> G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. I, p. 35-36.

mediani, marchigiani o romaneschi<sup>7</sup>. Ciò che più c'interessa è però il suo contenuto: la storia di due giovani, fratello e sorella, che vengono venduti schiavi rispettivamente a una lenona e a un oste, i quali poi tentano di combinarne il matrimonio. Reincontratisi fortuitamente, i giovani si lamentano a vicenda del loro tragico destino di esuli. Se la *fabula* è originale, il tema della *galuth* susseguente alla distruzione del Tempio è di chiara ispirazione religiosa, si rifà infatti al clima delle Lamentazioni (איכה)<sup>8</sup>, benché il componimento poetico non presenti elementi di raffinatezza formale come, ad esempio, gli acrostici presenti nel testo biblico<sup>9</sup>.

Fatte queste premesse, risulterà forse più chiaro di quale opera si andrà a trattare sotto. È un testo in prosa, non in versi, ma che procede lungo le linee della poesia didattica medievale di argomento religioso; ed è un testo che ritiene ancora alcuni elementi linguistici giudeo-italici di area mediana, nello specifico romanesca.

## Il Libro di Ester e la celebrazione di Purim

Pur parte anch'esso dei *ktuvim*, al pari delle Lamentazioni, il Libro di Ester è un'antitesi al clima di cataclismo storico presente nel primo. È un racconto abbastanza breve da occupare una sola pergamena (*megillah*), ambientato nella Persia dei tempi di Serse (486-465 prima dell'era corrente) ma, quel ch'è più importante, non contiene nessun accenno a interventi divini diretti, anzi il Nome non vi appare nemmeno una volta. A salvare gli ebrei dalla persecuzione sono i loro stessi sforzi e l'ingegnosità della giovane protagonista. Ne deriva che la celebrazione della relativa festa di Purim è anch'essa antitetica rispetto alla tristezza di *tisha beav*, benché anche qui entri in gioco un digiuno (*tanit*) della vigilia. L'allegria a Purim è tuttavia quasi un obbligo. Persino ubriacarsi è considerato una *mitsvah* (buona azione)<sup>10</sup>.

L'allegria associata a Purim si riflette nei peritesti che si aggiungono alla lettura cantillata della *megillah*. In tradizioni diverse da quella italiana, ad esempio fra gli ashkenaziti polacchi, questi testi non canonici assumevano

<sup>7</sup> B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 2001, p. 106.

<sup>8</sup> Tradizionalmente la *megillah* è intitolata secondo il suo *incipit*, *eykha yashvah baddad ha'ir* – “come siede solitaria la città”. Il titolo Lamentazioni è la traduzione letterale di *kinoth*, termine usato nel Talmud Bavli per descriverne il contenuto.

<sup>9</sup> Cf. C. Hayes, *Introduction to the Bible*, New Haven-London, Yale University Press, 2012, p. 315-319.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 391-394.

spesso la forma di rappresentazioni giullaresche più o meno estemporanee dette *purimshpiln*. Queste commedie a canovaccio non erano diffuse in Italia. In generale non lo erano al di fuori della cerchia culturale ashkenazita, forse a causa della diffidenza intrinseca verso tutte le rappresentazioni teatrali che emerge in più punti del Talmud, molti dei cui commentatori le ritenevano quanto meno una perdita di tempo o, nella peggiore delle ipotesi, qualcosa di peccaminoso, in quanto gli attori comici bestemmiano, dicono parolacce e deridono il prossimo. L'ostilità verso tutto quanto risultasse parodistico si è del resto mantenuta fino ad almeno un secolo fa<sup>11</sup>.

Paradossale è che il termine stesso *purimshpil* fu documentato per iscritto per la prima volta nel 1555 nel testo di un *melamed* polacco che si trovava allora a Venezia<sup>12</sup>. Ebbe dunque origine proprio in Italia, benché il tipo di testo teatrale non venisse poi qui recepito.

Ciò nondimeno circolavano anche in Italia testi da leggersi a margine delle celebrazioni ufficiali. In accordo con lo spirito della festa, erano testi linguisticamente non ieratici, spesso ironici. Il loro tema principale erano le lodi del vino e dell'ubriachezza, non solo consentite ma addirittura incoraggiate a Purim, come visto sopra. Uno dei primi documentati a stampa apparve a Pesaro a inizio Cinquecento, anche se era stato scritto probabilmente a Roma a cavallo fra il XIII e il XIV secolo. Degno di nota è che l'autore di questo *Masseket Purim* era pur'egli ashkenazita, anche se di origini provenzali: Kalonymus ben Kalonymus ben Meir<sup>13</sup>.

Abbiamo dunque un ulteriore elemento distintivo del testo che andremo a esaminare: oltre ad essere, come visto sopra, un testo dialettale con scopi didattici d'ambito religioso, esso si iscrive in una lunga tradizione di testi ironici e parodistici tipici della festa di Purim.

## La Storia di Purim in dialetto giudaico romanesco di Nonno Rodolfo

Questo è il titolo del manoscritto battuto a macchina che costituisce l'unica testimonianza rimastaci del testo composto da Rodolfo Di Cori intorno al 1950. Il manoscritto, di proprietà della famiglia, è stato gentil-

<sup>11</sup> Cf. I. Davidson, *Parody in Jewish Literature*, New York, Columbia University Press, 1907, p. 273.

<sup>12</sup> Ch. Shmeruk, *Machazot mikraiiim beyiddish 1697-1750*, Gerusalemme, ha-Akademia haleumit haisraelit lemada'im, 1979, p. 103.

<sup>13</sup> URL: <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/9173-kalonymus-ben-kalonymus-ben-meir> (accesso 08.07.21).

mente messo a disposizione del pubblico sul sito torah.it (ultimo accesso: 7 luglio 2021) ed è consultabile liberamente.

L'inizio del testo s'inserisce perfettamente nella tradizione della trasmissione orale parallela ai testi canonici. Il racconto deve svolgersi infatti "come m'a ricordo d'avella [la storia] intesa arracontà quann'era regazzino". Vale la pena di notare, già dal principio, che il riferimento intertestuale alle *aggadoth* che l'autore ascoltava da bambino ci rivela un retroterra culturale profondamente diverso da quello ashkenazita. I succitati *purimshpiln* erano infatti infarciti talvolta di battute crasse, anche se mai apertamente volgari. Benché non ci fossero limiti rigidi d'età rispetto alla composizione del pubblico, queste commedie a canovaccio non erano comunque destinate specificatamente ai bambini. Più che letteratura pedagogica, erano testi divulgativi nel *mame loshn*, quell'yiddish in cui comunicavano le persone (teoricamente le sole donne, ma in pratica sia maschi sia femmine) prive della cultura formale della *yeshivah*. La trasmissione orale ai bambini, uso consolidato fra gli ebrei romani a quanto emerge dalle parole introduttive di nonno Rodolfo, era dunque una peculiarità tutta locale.

Dopo la descrizione delle condizioni ideali di vita sotto Assuero (nome di Serse volgarizzato dal latino Assuerus) viene introdotto l'antagonista principale, inizialmente non chiamato per nome. Tipico della festa di Purim, ivi comprese le celebrazioni ufficiali come la lettura della *megillah*, è che alla citazione del nome dell'antagonista segua uno strepito di tutti gli astanti, talvolta accompagnato anche da raganelle e battito dei piedi. Data la probabile tendenza dei giovani destinatari della lettura a far confusione a ogni occasione possibile, il testo limita per quanto possibile la lettura del nome. Lo descrive invece come "ministro", aggiungendo un epiteto giudeo-italico di estremo interesse filologico: "Era un vero rascianghe".

Il termine deriva direttamente dall'ebraico משר, usato oggi soprattutto come aggettivo nel significato di "cattivo, perfido, malvagio". L'aspetto più interessante, oltre ovviamente all'uso contestuale come sostantivo, è la pronuncia. Nell'ebraico contemporaneo la lettera *ain* è muta o, per dirla tecnicamente, funziona da *mater lectionis*. In antichità invece rappresentava una occlusiva velare-nasale. Il mantenimento del gruppo *-ng-* nel giudeo-romanesco sta a indicare un conservatorismo fonetico che è tipico delle lingue soltanto parlate.

Il cattivo o, per attenersi al testo, "sto mascarzone de Ministro" viene nominato soltanto a metà della prima pagina. Il nome è scritto tutto maiuscolo per i motivi d'interazione con gli astanti cui si accennava sopra. Di Haman si narra che "je venne in testa de fa un dispetto all'Ebrei concittadini suii". Anche in questo caso il sottotesto è latore di significato. Il termine "concittadini" indica chiaramente un senso di appartenenza comunitaria repubblicana che è tipico dell'ebraismo italiano e si colloca



in opposizione alle diatribe che avevano diviso l'universo ashkenazita già dalla fine dell'Ottocento e fino all'inizio delle persecuzioni degli anni Trenta, opponendo i sionisti della prima ora a chi invece, come ad esempio il Bund, rifiutava il concetto stesso di *galuth*, esilio in terra straniera, postulando invece per gli ebrei lo status di cittadini uguali di fronte alla legge. Le polemiche, anche accese, che avevano scosso Russia e Polonia prima della Shoah non erano che un'eco lontana in un'Italia in cui invece, sin dall'Unità, gli ebrei si erano prevalentemente considerati innanzitutto italiani, assegnando alle questioni identitarie un ambito confessionale e culturale, non di nazionalità separata ed avulsa dalla maggioranza cristiana; non per scelta propria, perlomeno.

L'aspetto della post-memoria appare immediatamente dopo il richiamo al "Sor Amanne". Appare infatti il paragone con Hitler, anche lui descritto con due epiteti di origine ebraica. Uno è il già ricordato "rasciang", l'altro figura come "manzer".

Il secondo termine deriva da מְזַרְזֵר, che nell'ebraico contemporaneo ha un significato quasi positivo di persona furba, anche se senza troppi scrupoli. Il significato biblico è invece quello di "figlio illegittimo", dunque contestualmente Hitler risulta essere, oltreché malvagio, pure un gran bastardo. La trasmissione della coscienza della Shoah alle nuove generazioni non può però esulare dal contesto festivo di Purim. Ecco dunque che, subito dopo aver assegnato a Hitler gli epiteti che si meritava, il testo prosegue su note positive: "Ma er Signore Dio nostro, che è granne e ce vo' bene ha dimostrato sempre che chi perseguita l'Ebreo, fa na brutta fine, fa". Linguisticamente non c'è nulla di particolarmente rilevante se non la traduzione letterale di *adonai eloheinu* con il possessivo finale, che però non è tipica soltanto del giudeo-italico.

La riduzione al noto, cioè l'attualizzazione del racconto di Purim attraverso l'introduzione di elementi di riferimento alla contemporaneità, appare evidente nel momento in cui si presenta l'eroina della *megillah*. Prima di citare per nome Ester, l'autore crea un po' della *suspense* tipica della narrazione orale: "Ecchete che tra le più belle ragazze dell'Impero ce ne era una che oggi potrebbe riescì eletta miss der mondo".

In effetti la ricerca di una nuova moglie da parte di Assuero potrebbe essere assimilata a un concorso di bellezza. Essenziale è però qui che, nonostante la natura religiosa del racconto, non esistono scrupoli nel paragonare la protagonista a una miss. Lungi dall'essere blasfemo, questo modo di procedere è coerente con lo scopo didattico e divulgativo dei peritesti per Purim. È anche adeguato allo spirito della *megillah* che, come si ricordava sopra, non riguarda l'intervento divino diretto, ma celebra le qualità degli ebrei come esseri umani. Ecco dunque che Ester non soltanto non è una santa ascetizzante, ma raggiunge il suo nobilissimo scopo facendo

leva proprio sul suo *sex appeal*. È non soltanto umana, ma persino troppo umana: bellissima come una miss odierna, cosciente di esserlo e dispostissima a sfruttare queste sue qualità ai propri fini. Trasmetterlo in un testo didattico di argomento religioso è quanto mai accettabile, ed anzi assai coerente con lo spirito del testo biblico.

Sulla seconda pagina del manoscritto troviamo un prestito dal ladino sefardita. Si parla del giorno “più negro ner quale tutti l’Ebrei dovevano muri”. Il termine *negro* nel significato di “brutto” è usato contestualmente proprio nella sua accezione giudeo-ispánica, nonostante che il giudeo-italico avesse il suo equivalente in *sciachòr*, derivato direttamente dall’ebraico שחור, letteralmente “nero”. Il termine romanesco però era più collegato alla bruttezza fisica che a una bruttezza astratta, come risulta del resto anche dal sostantivo derivato *scechoranza*. La scelta lessicale di optare per il prestito da un altro volgare giudeo-europeo pare perciò del tutto logica e motivata ai fini di colmare il *gap* di vocabolario.

Un’ultima considerazione lessicale riguarda i “bei dolci a forma d’orecchie d’amann”. È una traduzione letterale dall’ebraico *oznei Haman*, che però non è ovvia come parrebbe. Benché esista anche in giudeo-ispánico il termine consimile *orejas de Haman*, in Yiddish questi stessi dolci sono chiamati *homentashn*, cioè “tasche” di Haman. Che non ci fosse alcuna traccia di questa alternativa lessicale nel dialetto della comunità ebraica di Roma pare suggerire che questa non mantenesse contatti stretti con le comunità ashkenazite, a dispetto della lunga storia di soggiorni romani di personalità ashkenazite, cui si è accennato sopra.

409

## La speciosità di Ester al di fuori della *Megillah*

Qui s’impone innanzitutto una puntualizzazione lessicale circa l’aggettivo “specioso”. Contestualmente non verrà attribuito ad esso che il suo significato etimologico, come spiegato in modo chiarissimo ed erudito da Giorgio Agamben<sup>14</sup>.

L’odierno significato collegato alle false apparenze sta in aperto conflitto con l’origine latina del termine, che invece ricordava la bellezza. La radice di *speciosus* è la stessa di *species*, vale a dire “apparenza”, “aspetto”. È strettamente correlata alla visione, come dimostrano molti altri derivati, da *speculum* a *spectaculum*. Ecco dunque che il latino *speciosus* è qualcosa che vale la pena di guardare, cioè il bello.

<sup>14</sup> G. Agamben, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, p. 59-66.

Caratteristico della *species*, prima che il termine passasse a tradurre il platonico εἶδος e dunque a indicare un'idea astratta sempre uguale a se stessa, era la sua incidentalità. Lunghi dal costituire un principio eterno che si manifesta di volta in volta in un singolo "campione" (cf. il latino *spēcīmĕn*), *species* era dipendente dal soggetto. Per spiegare l'immagine nello specchio, la filosofia medievale sottolineava la mancanza di un suo radicamento nel luogo: *quod est in speculo ut in subiecto*. Ciò che appare nello specchio non risiede nello specchio, ma deriva (come suggerisce chiaramente la preposizione *ut*) dal soggetto che va a riflettercisi.

La *species* dunque non ha sostanza e, ciò che ne consegue, non può spostarsi. È generata di continuo dal soggetto, sempre nuova, *semper noua generatur*. La sua insostanzialità comporta altresì che non può essere quantificata né misurata. Le sue dimensioni non sono intrinseche, ma dipendono dall'atteggiamento del soggetto generante: *habitus uel dispositiones*, ma anche *intentio* nel suo significato primario di *intus tensio*, cioè "tensione interna" a rendersi visibile ed a comunicarsi agli altri. La *species* insomma mostra la tendenza di ogni essere vivente a perseverare nella sua esistenza sociale.

410

Perché dunque Ester è speciosa? Veramente ne esistono due: quella canonica della *megillah* e quella *semper noua generatur* delle varie parodie del racconto di Purim che sono state e forse ancora verranno tramandate parallelamente alla declamazione rituale della *megillah* stessa.

Sarà opportuno, a questo punto, ricostruire anche l'etimo di "parodia". Nel teatro greco il termine era strettamente collegato alla parabasi, cioè al momento in cui gli attori uscivano di scena e il coro, spostatosi in avanti (*parabaino*) verso il *logeion*, il "luogo in cui si parla", si rivolgeva direttamente agli spettatori. Tale movimento, anche fisico, dissolveva in pratica la rappresentazione, annullando il limite fra palcoscenico e pubblico, ma anche quello fra testo teatrale e scambio dialogico nell'ambito di una semplice conversazione fra persone<sup>15</sup>.

L'Ester canonica non è già di per sé troppo canonica, se è consentito un gioco di parole. Appare nel canone del Tanakh, ma non nella Torah, bensì in uno dei *ktuvim*. Non si annovera fra le *arba imaoth*, le quattro matriarche cui si rivolgono preghiere del *siddur* riformato, ma che godono di altissima considerazione anche nel rito ortodosso. Anche per la giovane età, ha ben poco della matriarca degna di dulia, ricordando piuttosto una versione femminile dei *wuzara* islamici, gli "aiutanti del Messia". Come questi ultimi appaiono fra gli stranieri, i non arabi, così Ester si comporta da buona ebrea, ma è fondamentalmente persiana, anzi deve diventare persino Regina dei Persiani.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

Al di là di questa sua originalità, è comunque *bruchà*, una donna benedetta. È parte integrante di un rito, la cantillazione della *megillah*, che è quanto mai ieratico, non foss'altro perché preceduto immancabilmente dalla benedizione al Nome "che compì miracoli per i nostri padri in quei giorni di questo periodo" (il 14 del mese di Adar).

Altra è l'Ester delle parodie. Questa è speciosa perché è *species*, un'immagine senza misure proprie, generata di volta in volta dall'*intento* di chi svolge il racconto di Purim, cioè dalla sua tensione a persistere nell'oggi. Questa Ester dunque, come nel caso assai significativo di Nonno Rodolfo, sveste i panni della nipote di Mordehai della Scrittura, e può assumere anche l'aspetto di Miss Mondo. Ai suoi antipodi sta Haman, anche lui *species*, però negativa: da guardarsi, ma non perché bello, bensì per guardarsene, perché pericoloso. Egli, dal canto suo, nella parodia può persino avere i baffetti di Hitler; similmente a come, per il lettore di Isaac Bashevis Singer, lo stesso Haman doveva essersi reincarnato in Stalin<sup>16</sup>.

È questa seconda Ester *ut in subiecto*, il riflesso di quanto esiste nel soggetto che si specchia nella storia. Bene lo coglie la parodia Di Cori, che ne personalizza l'agire. Gli ebrei di Persia stanno per essere sterminati per ordine di Haman, tuttavia "a sto punto entra in scena un'artra vorta la bella Estere che te crea na situazione speciale per sarv'è er popolo suo". Fondamentale è qui il pronome "te", che non ha affatto funzione pleonastica: Ester crea la situazione "a te", "per te", personalmente. Ed è una situazione, non a caso, "speciale". Bellissima da vedersi. L'immagine del tuo *habitus* a sopravvivere alle persecuzioni, bambino ebreo.

411

## Conclusioni?

L'interrogativo è d'obbligo. La storia di Ester, che è già passata attraverso venticinque secoli rinnovandosi ogni volta che di lei raccontava qualcun altro, è la storia di una *ewige Jüdin*, una ebrea errante perché eterna. Questa storia non si concluderà finché esisteranno le *dispositiones* di chi desidera rispecchiarsi. Nella parodia qui esaminata quale *study case* gli atteggiamenti riscontrati sono essenzialmente due: la memoria della Shoah cui si è sopravvissuti, intrinseca all'identificazione fra Haman e Hitler; e il senso di appartenenza alla Repubblica nata dalla Resistenza meno di quattro anni prima, che emerge dall'egualitarismo dei "concittadini".

<sup>16</sup> I. B. Singer, *Anime perdute*, trad. Mario Biondi, Milano, TEA, 2000.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005
- Contini, Gianfranco (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. I
- Davidson, Israel, *Parody in Jewish Literature*, New York, Columbia University Press, 1907
- Hayes, Christine, *Introduction to the Bible*, New Haven-London, Yale University Press, 2012
- Migliorini, Bruno, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 2001
- Pilarczyk, Krzysztof, *Literatura żydowska od epoki biblijnej do haskali*, Cracovia, Wydaw. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006
- Shmeruk, Chone, *Machazot mikraim beyiddish 1697-1750*, Gerusalemme, ha-Akademia ha-leumit haisraelit lemada'im, 1979
- Singer, Isaac Bashevis, *Anime perdute*, Milano, TEA, 2000
- Zinberg, Israel, *A History of Jewish Literature*, Hebrew Union College Press, Cincinnati (OH), 1974, vol. IV

## Nota biobibliografica

Davide Artico è titolare di Abilitazione Scientifica Nazionale italiana (2017), è dottore di ricerca in Storia contemporanea (Torino 2004) e dottore di ricerca in Discipline umanistiche a indirizzo letterario (Wrocław 2007). Ha pubblicato tre monografie ed oltre quaranta articoli in collettanee e riviste scientifiche in Polonia, Italia, Germania, Slovenia e Stati Uniti. Da 23 anni insegna al Dipartimento di Lingue e letterature romanze dell'Università di Breslavia. È stato relatore o controrelatore di oltre 50 tesi di laurea.

**Beata Baczyńska**

Uniwersytet Wrocławski

 <https://orcid.org/0000-0003-2777-8376>

[beata.baczyńska@uwr.edu.pl](mailto:beata.baczyńska@uwr.edu.pl)

***Esta primavera fugitiva* de Alberto Conejero (2021). *El príncipe constante* de Calderón de la Barca como el arte de vivir, sobrevivir y revivir**

REY DE FEZ Darete muerte.

DON FERNANDO Esa es vida.

Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante* (II, 497)

DON FERNAND Śmierć jest żywotem.

Juliusz Słowacki, *Książę Niezłomny* (II, 567)

413

***Esta primavera fugitiva* by Alberto Conejero (2021)  
*El príncipe constante* by Calderón de la Barca as the Art of Living  
Surviving and Reviving**

**Abstract:** The article studies a theatrical project staged at Teatro de la Comedia in Madrid by Alberto Conejero, with Susi Sánchez y José Troncoso, based on *El príncipe constante* by Calderón: *Esta primavera fugitiva* (*Varaciones sobre «El príncipe constante» de Calderón de la Barca*). The performance was commissioned by Compañía Nacional de Teatro Clásico and staged on 17th of March 2021. The playwright converged several voices in his personal recast to manifest the strength and universality of *El príncipe constante*. The *mise-en-abyme* effect is stressed by the presence of Alberto in his play, as well as the mention of Jerzy Grotowski, Ryszard Cieślak and Juliusz Słowacki, the author of the Polish version of *The Constant Prince*. Different testimonies confirm the fundamental function of theater as *ars vitae*.

**Keywords:** Spanish theater, Calderón, *El príncipe constante*, Alberto Conejero, Polish theater, Juliusz Słowacki, Jerzy Grotowski, rewriting, autofiction, metatheater

“Y muero un tres de abril de 1849. Mi nombre es Julius Slowacki: poeta, exiliado, traductor de *El príncipe constante*”. Son palabras que se escuchan a partir del segundo 58 del tráiler de *Esta primavera fugitiva*<sup>1</sup>, estrenada el 17 de marzo de 2021 en la Sala Tirso de Molina del Teatro de la Comedia en Madrid, un mes después del estreno de *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca en la Sala Principal de la sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico<sup>2</sup>. Las pronuncia el autor, Alberto Conejero, quien está en el escenario junto a los actores, Susi Sánchez y José Troncoso. La función –que llevaba por subtítulo *Variaciones sobre «El príncipe constante» de Calderón de la Barca*– se representó durante cinco tardes consecutivas, del 17 al 21 de marzo de 2021 a las 17.30<sup>3</sup>. Se trata de la apuesta del nuevo director de la CNTC de hacer dialogar lo clásico con lo contemporáneo. Lluís Homar –en la primera temporada, 2020-2021, al frente de la CNTC– decidió hacer el papel de don Fernando en la puesta en escena de *El príncipe constante* dirigida por Xavier Albertí y al mismo tiempo encargarle a Alberto Conejero una personal lectura del drama calderoniano, reconocido mundialmente y casi desconocido en España. Desde la perspectiva polaca resulta increíble que el montaje de Xavier Albertí sea la primera puesta en escena de *El príncipe constante* en la larga historia de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, fundada por iniciativa de Adolfo Marsillach en 1986 con el fin de preservar y promocionar la herencia teatral Siglo de Oro español. Xavier Albertí –treinta y cinco años después– no ha dudado en introducir el estreno de *El príncipe constante* con el ostensivo epígrafe “Calderón, constructor de nuestra idea de Europa” para ponderar en el programa de mano que:

Son tantos, tan fascinantes, tan heterogéneos, tan fundacionales, los elementos que construyen la constelación de ideas filosóficas, teológicas o ideológicas de *El príncipe constante* que no me sorprende la admiración que esta obra mayor –yo diría enorme– de Calderón ha provocado en la tradición cultural europea a lo largo de los casi cuatrocientos años transcurridos desde que fuera estrenada en 1629. Ha sido evocada en épocas donde se han producido grandes tensiones entre razón de estado y libertad individual, porque ella abre radicales ventanas a esas tensiones. [...] Los tiempos que

<sup>1</sup> A. Conejero, *Esta primavera fugitiva (Variaciones sobre «El príncipe constante» de Calderón de la Barca)* [tráiler], CNTC 2021, disponible en YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VwFX1HWLrS8>, fecha de consulta 28.07.2021.

<sup>2</sup> P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, dirección versión y música X. Albertí, CNTC, Madrid, Teatro de la Comedia, 17 de febrero de 2021, ver más URL: <http://teatroclasico.mcu.es/2020/09/09/el-principe-constante/>, fecha de consulta 28.07.2021.

<sup>3</sup> A. Conejero, *Esta primavera fugitiva (Variaciones sobre El príncipe constante de Calderón de la Barca)*, texto y dirección A. Conejero, CNTC, Madrid, Teatro de la Comedia (Sala Tirso de Molina), 17 de marzo de 2021, ver más, URL: <http://teatroclasico.mcu.es/2020/09/09/esta-primavera-fugitiva/>, fecha de consulta 28.07.2021.

vivimos nos han obligado a hacer un viaje interior no siempre fácil. Calderón escribió su *Príncipe constante* para estos tiempos y para nosotros<sup>4</sup>.

La noticia del inminente estreno de *El príncipe constante* por la CNTC me llegó por correo electrónico el 28 de diciembre de 2020 en el mensaje que cito a continuación:

Mi nombre es Alberto Conejero, soy dramaturgo y poeta. En estos momentos preparo una refundición-reescritura de *El príncipe constante* para la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Se va a representar en la sala grande una versión más canónica o preceptiva y en la sala pequeña esta “apropiación” o lectura íntima del texto de Calderón [“la relación que existe entre una variación y el tema musical original”, a la que se refería Grotowski]. Se titulará *Esta primavera fugitiva*. [...] Le escribo porque estudiando uno de sus trabajos, la edición bilingüe de *El príncipe* que publicó en 2009, he encontrado en la introducción un material que me ha apasionado y que me gustaría emplear en mi *variación*: se trata de las cartas que Slowacki le envió a su madre durante el proceso de traducción y de algunos fragmentos de su diario. Son hermosísimos. [...] Me haría enormemente feliz, casi rozando la linde del prodigio, si me dijera que tiene algún fragmento más traducido al castellano, por breve que sea, y pudiera proporcionármelo. También busco el poema *Testamento*. Esto es una corazonada<sup>5</sup>.

Fue el inicio de una hermosa convivencia a distancia que culminó en “el arrebató y el éxtasis”<sup>6</sup> del estreno de *Esta primavera fugitiva* en el cual –por razones pandémicas– no pude estar, aunque escribí el prólogo para el texto de Alberto Conejero publicado por la CNTC y contribuí al programa de mano escribiendo una versión abreviada: “Calderón, nuestro dramaturgo europeo”. El título se hace eco de la reseña que Lourdes Ortiz publicó en *Primer Acto* después de ver *La vida es sueño* representada por actores polacos en el Festival de Teatro de Madrid en 1987: “Calderón:

<sup>4</sup> X. Albertí, «Calderón, constructor de nuestra idea de Europa», in [programa de mano] P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, dir. X. Albertí, Madrid, CNTC, 2021, s.n.; disponible en línea, URL: <http://teatroclasico.mcu.es/2020/09/09/el-principe-constante/>, fecha de consulta 28.07.2021.

<sup>5</sup> Alberto Conejero se refiere a la edición bilingüe del drama calderoniano traducido por el romántico polaco Juliusz Słowacki que salió impreso en 2009, cuando el Año UNESCO de Jerzy Grotowski coincidió con el doscientos aniversario del nacimiento del traductor de *El príncipe constante*. El Instituto Polaco de Cultura en Madrid apoyó la iniciativa del Instituto Grotowski: el libro fue presentado el 26 de noviembre de 2009 en las Naves del Español – El Matadero, en el marco del Festival de Otoño de Madrid; desde 2014 la edición es disponible también en formato digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn8944>, fecha de consulta 28.07.2021.

<sup>6</sup> J. Vallejo, «Calderón, el arrebató y el éxtasis», in *El País* [La Babelia], 20.03.2021, disponible en línea URL: <https://elpais.com/babelia/2021-03-20/calderon-el-arrebató-y-el-extasis.html>, fecha de consulta 28.07.2021.



¿nuestro contemporáneo?”<sup>7</sup>. Se trataba del memorable montaje dirigido por Jerzy Jarocki, estrenado el 30 de abril de 1983 por la compañía del Teatr Stary de Cracovia<sup>8</sup>. El *performance* ideado por Alberto Conejero remite a otro –aun más notorio– director teatral polaco de la misma generación, Jerzy Grotowski, cuyo montaje de *El príncipe constante* con el Teatr Laboratorium, estrenado en 1965, no solo hizo patente el carácter profundamente antropológico del teatro calderoniano, sino “condujo a una de las más importantes transformaciones en el arte de actor de la segunda mitad del siglo XX”<sup>9</sup>. Este año se cumplen 55 años desde la presentación del montaje polaco de *El príncipe constante* durante la décima temporada del festival *Théâtre des nations* en París, los días 21-25 de junio de 1966, que potenció la fama de Jerzy Grotowski cuyas “expériences à la foix réputées et mal connues –según advertía *Le Monde* con fecha del 23 de junio de 1966– sont en train de bouleverser toutes les recherches de ces dernières années sur le jeu de l’acteur et la nature même de la communication théâtrale”<sup>10</sup>.

Desde siempre me han parecido iluminativas las palabras de José Monleón quien –en 1968– al presentar a Grotowski y su forma de hacer teatro en *Primer Acto*, en la entrega dedicada casi exclusivamente al montaje polaco de *El príncipe constante*, constataba: “Lo que resulta totalmente admirable es el poder estimulante que ha sido transferido al viejo texto calderoniano”<sup>11</sup>. Como polaca e hispanista, me he sentido obligada a intentar desvelar el fenómeno de la recepción polaca de ambas obras maestras de Calderón que forman una importante estela en la historia del teatro polaco: *La vida es sueño* y *El príncipe constante*. No cabe duda de que son dos los príncipes calderonianos –el “polaco” Segismundo y el infante portugués don Fernando– quienes en Polonia disputan el protagonismo con el Hamlet shakespeariano:

El infante portugués, el protagonista de *El príncipe constante*, constituye uno de los más importantes paradigmas de la cultura polaca desde el año 1844, cuando Juliusz Słowacki –uno de los más grandes poetas románticos– sacó a la luz en París, donde re-

<sup>7</sup> L. Ortiz, «Calderón: ¿nuestro contemporáneo?», *Primer Acto*, 1987, marzo-abril, p. 16-17.

<sup>8</sup> P. Calderón de la Barca, *Życie jest snem* [*La vida es sueño*], dir. J. Jarocki, trad. J. M. Rymkiewicz, Cracovia, Teatr Stary im. Heleny Modrzejewskiej, 30 de abril de 1983, ver más, URL: <https://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/9273/zycie-jest-snem>, fecha de consulta 28.07.2021.

<sup>9</sup> B. Baczyńska, “Introducción”, in P. Calderón de la Barca, J. Słowacki, *El príncipe constante. Książę Niezłomny*, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2009, p. 44.

<sup>10</sup> «*Le Prince Constant*, de Calderon par le Théâtre-Laboratoire de Wrocław», *Le Monde*, 23.06.1966, disponible en línea URL: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1966/06/23/le-prince-constant-de-calderon-par-le-theatre-laboratoire-de-wroclaw\\_2677180\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1966/06/23/le-prince-constant-de-calderon-par-le-theatre-laboratoire-de-wroclaw_2677180_1819218.html), fecha de consulta 28.07.2021.

<sup>11</sup> J. Monleón, «Grotowski, o el teatro límite», *Primer Acto*, 1968, n° 95, p. 7.

sidía exiliado, su versión de “la tragedia de Calderón de la Barca”. *El príncipe constante* polaco resulta anómalo desde el punto de vista de la pragmática teatral, que suele potenciar traducciones en serie de los clásicos para que correspondan a la cambiante realidad de modas y usos escénicos. De hecho, *El príncipe constante* polaco, en la versión decimonónica de Słowacki, originó en pleno siglo XX, gracias a Jerzy Grotowski y su emblemático montaje del drama calderoniano, una nueva vía en la historia del teatro europeo. El caso de *La vida es sueño* es diferente. El drama, con el príncipe polaco Segismundo como protagonista, cuenta con seis versiones polacas: la más temprana fue estrenada en el año 1826 y la más reciente, en 2013<sup>12</sup>.

Los dos son dramas formativos por excelencia. Lo constató de una manera concisa y eficaz el gran hispanista inglés Edward M. Wilson: “*El príncipe constante* is a study of how a good man becomes a saint, as *La vida es sueño* is a study of how an animal man becomes a good man”<sup>13</sup>. El teatro áureo español era bien consciente de su *ethos* – de ser “instrumento de hacer bien a la república”<sup>14</sup>. Calderón –el joven autor de *La vida es sueño* y *El príncipe constante*, porque ambas comedias las compuso antes de cumplir la treintena– apostó por una nueva calidad del arte dramático en tiempos que no despertaban mucha confianza<sup>15</sup>.

El desengaño es la clave de lo metateatral. En caso de la dramaturgia calderoniana queda patente su fuerte valor ético, porque no solo moral, como podríamos esperar de un autor de su época. La impronta neostoica y neoplatónica, a la vez, determinan el perfecto engranaje de su universal proyecto teatral. Recordaré las palabras del filósofo Antonio Regalado sobre *La vida es sueño*: “Sólo de esta obra salen casi todos los Calderones: el ateo, el católico, el escéptico, el rebelde, el conformista, el inmoral, el determinista, el estoico, el pelagiano, el maniqueo y hasta un Calderón kantiano, sustentador del imperativo categórico”<sup>16</sup>. Al escribir sobre *El príncipe*

<sup>12</sup> B. Baczyńska, “En busca del príncipe polaco calderoniano. Las traducciones polacas de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y la presencia del teatro clásico español en Polonia”, in *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, eds. C. Demattè, E. Maggi, M. Presotto, Venezia, Edizioni Ca’Foscari, 2020, p. 225-242; disponible en línea: <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5>, fecha de consulta 28.07.2021.

<sup>13</sup> E. M. Wilson, «Calderón’s *Príncipe constante*: Two Appreciations», *Modern Language Review*, 1939, n° XXXIV, p. 217.

<sup>14</sup> Remito a las palabras que don Quijote dirige a Sancho Panza (II, cap. XII), ver M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, dir. F. Rico, Barcelona, Crítica / Instituto Cervantes, 1998, p. 719; disponible en línea: URL: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap12/default.htm>, fecha de consulta 28.07.2021.

<sup>15</sup> Cf. B. Baczyńska, *Calderón de la Barca: dramaturgo en el gran teatro de la historia*, trad. J. C. Nowicka y B. Baczyńska, rev. T. Marín Villora, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016; disponible en línea <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck37r2>, fecha de consulta 28.07.2021.

<sup>16</sup> A. Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, I, p. 179. Wojciech Sadurski, un crítico polaco, en 1996 recurrió a *La*

*constante* Regalado se refirió ampliamente al montaje polaco del Teatr Laboratorium:

El personaje [de Fernando] estaba cortado a la medida para el director polaco Jerzy Grotowski, que más de tres siglos después de su estreno en Madrid puso en escena en la Polonia comunista de 1965 el martirio del príncipe constante. Para Grotowski el actor tiene que partir de una predisposición espiritual cimentada en un acto de autopenetración, un sentido de humildad que rechace el exceso y afirme el sacrificio. La doctrina del director polaco coincide extrañamente con la caracterización calderoniana del príncipe constante cuya virtud esencia es la humildad. La interpretación de la obra de Calderón por Grotowski logró acercarse al espíritu de la época barroca y a la vez hacer presente en la representación una problemática contemporánea. [...] El planteamiento de Grotowski en su puesta en escena de *El príncipe constante* con el ojo puesto en el morir del protagonista se esforzó por hacer presente al espectador la reprimida necesidad de lo sagrado que aflige al hombre moderno, carencia sepultada en el olvido de su propia condición. [...] Si existe algún paradigma en el teatro europeo que pueda servir de guía para ese teatro sagrado que buscan algunos hoy día, cuando la “muerte de Dios” se ha convertido en un tópico, sería el teatro religioso de Calderón<sup>17</sup>.

418

Es significativa la amarga constatación con la cual Regalado –en su magno libro *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*– concluía, en 1995, con las siguientes reflexiones sobre *El príncipe constante*: “Sin embargo, la tradición que Calderón representa ha hecho poca mella en nuestros directores y dramaturgos. No ha surgido en nuestro país un Paul Claudel, un T. S. Eliot, un Hugo Hofmannsthal, un Antonin Artaud o un Grotowski”<sup>18</sup>. Un cuarto de siglo después, en 2021, podemos decir que desde aquel entonces ha habido un Calixto Bieito, un Juan Mayorga, un Ernesto Caballero y –ahora– es Alberto Conejero quien de una manera muy personal ha confesado en escena su fuerte vínculo con el legado calderoniano poniendo en tela de juicio –con un guiño irónico tan inmanente al teatro calderoniano– el discurso oficialista que centra el interés en la búsqueda de los huesos de Calderón perdidos en la tiniebla de los sucesos relacionados con la Guerra Civil.

La carta de Alberto Conejero –un reconocido dramaturgo español que me invitaba a colaborar en su proyecto dedicado a *El príncipe constante* para rescatar la figura de su traductor polaco– me devolvió todo el cariño que durante años le había dedicado a Juliusz Słowacki para conocer

---

*vida es sueño* para hablar de la postmodernidad en un texto titulado «Calderón también fue posmodernista», cf. W. Sadurski, „Calderón też był postmodernistą”, *Rzeczpospolita* [Plus Minus], 16.03.1996, disponible en línea: URL: <https://archiwum.rp.pl/artykul/84293-Calderon-tez-byl-postmodernista.html>, fecha de consulta 28.07.2021.

<sup>17</sup> A. Regalado, *op. cit.*, p. 517-518.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 537.

y comprender cómo leía a Calderón y –de esa manera– acceder a la forma de pensar, de crear y de vivir de uno de los más grandes genios de la literatura polaca.

Calderón es guía infalible: el texto español de *El príncipe constante* hace posible un detallado examen basado en contraste. El estudio comparativo permite captar al vuelo el “caballo desbocado” (*rozhukany koń*) del discurrir del pensamiento en Słowacki<sup>19</sup> y también escuchar su propia voz maravillosamente conservada en la prosodia determinada por la métrica de *Książę Niezłomny*. El poeta polaco reprodujo de una manera muy fiel la estructura rítmica del original español<sup>20</sup>: se trata de una partitura que engloba el fluir de acentos y tonos en relación con el movimiento y con el espacio que supo potenciar Jerzy Grotowski a través del cuerpo y la voz de Ryszard Cieślak<sup>21</sup>. Sin embargo, ya antes hubo toda una serie de importantes intérpretes del papel de don Fernando en el teatro polaco: Bolesław Ładnowski, Michał Tarasiewicz, Andrzej Mielewski, Juliusz Osterwa<sup>22</sup>.

Diferentes testimonios confirman que Słowacki vivió el proceso de traducción como una entrega total al identificarse con el infante santo don Fernando. La edición bilingüe ofrece la oportunidad de observar en detalle las formas teatrales en el texto polaco al confrontarlo con el original español. Permite percibir la fuerte impronta de la lectura recitativa y actoral del mismo poeta y traductor quien plasmó sus vivencias y prefiguró hasta su propia muerte en la figura del infante portugués. Por eso, me emocioné tanto al escuchar a Alberto Conejero decir: “Y muero un tres de abril de 1849. Mi nombre es Juliusz Slowacki: poeta, exiliado, traductor de *El príncipe constante*”.

Estas palabras no figuran en la versión impresa de *Esta primavera fugitiva (variaciones sobre «El príncipe constante» de Calderón de la Barca)* cuyo collage performático nos enfrenta con la memoria y las lecturas del dramaturgo, quien al principio declara tener que hacer una reescritura de *El príncipe constante*<sup>23</sup>. Lo acompañan los actores Susi Sánchez y José Troncoso:

<sup>19</sup> Sigo la comparación que empleó Ryszard Przybylski en su ensayo dedicado al pensamiento de Juliusz Słowacki: R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 1999.

<sup>20</sup> B. Baczyńska, “La función de la métrica en el teatro calderoniano: *El príncipe constante* y *Książę Niezłomny* de Juliusz Slowacki”, in *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. I. Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, p. 195-207.

<sup>21</sup> Cf. B. Baczyńska, *Książę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002, p. 190-193.

<sup>22</sup> B. Baczyńska, “*El príncipe constante* de Calderón y los actores polacos (1874-1965)”, in *Teatro español e Hispanismo polaco*, eds. T. Eminowicz, U. Aszyk, J. G. Maestro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007, p. 21-33.

<sup>23</sup> A. Conejero, *Esta primavera fugitiva (Variaciones sobre «El príncipe constante» de Calderón de la Barca)*, Madrid, CNTC, 2021.

además de representarse a sí mismos, interpretan a Isabel (S) y Manuel (T), los padres de Alberto; a Muley (T), Fernando (S y T) y Fénix (S); Ryszard Cieślak (T) y su entrevistadora (S). Así lo recoge el texto publicado por la CNTC<sup>24</sup>. La presencia de Alberto produce un efecto de abismación. El hilo conductor de aquel metateatral palimpsesto –que recoge tan diferentes testimonios– es *El príncipe constante*. Así lo explica el dramaturgo en el programa de mano:

En *Esta primavera fugitiva* se entrecruzan tres universos: el de Calderón y los personajes de su obra; el montaje de Grotowski – desde la traducción al polaco de Slowacki en el XIX hasta llegar al cuerpo incandescente del actor Ryszard Cieślak –; y, por último, los de mi propia familia. Estas tres esferas coinciden en las páginas de un viejo ejemplar de *El príncipe constante* que encontré en casa de mis padres, lleno de anotaciones y subrayados<sup>25</sup>.

420

El fragmentarismo y la autoficción son herencia del drama romántico europeo. Tal como lo concibieron Johann Wolfgang Goethe y el joven polaco Słowacki en su drama *Kordian* (publicado anónimamente en polaco en París en 1834): una amarga y muy personal crónica de sus tiempos que Jerzy Grotowski estrenó en una polémica puesta en escena en 1962. Como dice Serge Ouaknine, uno de los fieles discípulos de Jerzy Grotowski, autor del estudio testimonial «*Le Prince Constant*» *scénario et mise en scène par Jerzy Grotowski d'après l'adaptation par J. Słowacki de la pièce de Calderón*: “el teatro consiste en hacer público lo íntimo”<sup>26</sup>. Goethe al leer en voz alta *El príncipe constante* en la versión alemana de August Wilhelm Schlegel en el salón de Johanna Schopenhauer, en Weimar en el año 1807, “se emocionó a tal punto con la belleza de los versos que lanzó el libro con fuerza sobre la mesa y éste cayó al suelo”<sup>27</sup>. Słowacki también solía entregar el alma, mientras recitaba su traducción.

El carácter icónico de don Fernando encarnado por Ryszard Cieślak, que figura en todos los compendios del teatro del siglo XX, era fruto de una larga presencia de *El príncipe constante* en la cultura polaca. Alberto Conejero en su “conferencia-performática autoficcional”<sup>28</sup> *Esta primavera*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>25</sup> A. Conejero, «Silencio», in [programa de mano] idem, *Esta primavera fugitiva (Variaciones sobre «El príncipe constante» de Calderón de la Barca)*, dir. A. Conejero, Madrid, CNTC, 2021, s.n.; disponible en línea: URL: <<http://teatroclasico.mcu.es/2020/09/09/esta-primavera-fugitiva/>>, fecha de consulta 28.07.2021.

<sup>26</sup> S. Ouaknine, „Narysować język niewidzialnego”, in *Słowacki/Grotowski. Rekontesktualizacje*, ed. D. Kosiński, W. Świątkowska, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2010, p. 131 (traducción de la autora del artículo).

<sup>27</sup> H. W. Sullivan, *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, trad. M. Grass, Frankfurt a. Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998, p. 261.

<sup>28</sup> A. Conejero, «El silencio».

*fugitiva* hace que Cieślak de un consejo a jóvenes actores: “Que no mientan. Mentimos tanto en nuestra vida que el teatro hoy solo puede consistir en una ausencia de mentira”<sup>29</sup>.

Estas palabras –pronunciadas por José Troncoso– también se escuchan en el tráiler de *Esta primavera fugitiva*. La frase en la cual Alberto Conejero se identifica con Juliusz Słowacki “fue una incorporación de última hora. Finalmente, esa escena se convirtió en un monólogo, sin la intervención de Susi y de Troncoso. Sólo yo, leyendo los fragmentos que con tanta generosidad me hiciste llegar”<sup>30</sup>.

\*

Gracias, Alberto, por *Esta primavera fugitiva* – singular homenaje a Juliusz Słowacki que hizo de *El príncipe constante* su arte de vivir y del buen morir. El poeta polaco descubrió en el drama calderoniano un ejemplo del perfeccionamiento del espíritu a través del sacrificio de la muerte y, en el personaje de don Fernando, la encarnación de un exaltado intérprete de la verdad eterna en una época de muchas turbulencias en Europa. El teatro polaco ha aprendido a acogerse a ese singular testimonio. “Los poetas son unos grandes desenterradores de las palabras de los espíritus – porque estos se las dicen... y estas palabras, si están empleadas con rima, tienen un poder revelador, resuenan con un misterioso recuerdo en cada espíritu”<sup>31</sup>. Xavier Albertí tiene razón: “Calderón escribió su *Príncipe constante* para estos tiempos y para nosotros”<sup>32</sup>.

421

## Bibliografía

- Albertí, Xavier, «Calderón, constructor de nuestra idea de Europa», in [programa de mano] Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, dir. Xavier Albertí, Madrid, CNTC, 2021; disponible en línea, URL: <http://teatroclasico.mcu.es/2020/09/09/el-principe-constante/>, fecha de consulta 28.07.2021
- Baczyńska, Beata, *Calderón de la Barca: dramaturgo en el gran teatro de la historia*, trad. Justyna C. Nowicka y B. Baczyńska, rev. Trinidad Marín Villora, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016; disponible en línea, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck37r2>, fecha de consulta 28.07.2021

<sup>29</sup> A. Conejero, *Esta primavera fugitiva*, p. 65-66.

<sup>30</sup> Cito por B. Baczyńska, “Introducción”, p. 12.

<sup>31</sup> A. Conejero, carta a B. Baczyńska, correo electrónico del 24.07.2021.

<sup>32</sup> X. Albertí, *op. cit.*

- Baczyńska, Beata, «*El príncipe constante* de Calderón y los actores polacos (1874-1965)», in *Teatro español e Hispanismo polaco*, ed. Teresa Eminowicz, Urszula Aszyk, Jesús G. Maestro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007, p. 21-33
- Baczyńska, Beata, «En busca del príncipe polaco calderoniano. Las traducciones polacas de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y la presencia del teatro clásico español en Polonia», in *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, ed. Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, p. 225-242; disponible en línea, URL: <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5>, fecha de consulta 28.07.2021
- Baczyńska, Beata, *Książę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002
- Baczyńska, Beata, «La función de la métrica en el teatro calderoniano: *El príncipe constante* y *Książę Niezłomny* de Juliusz Słowacki», in *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, p. 195-207
- Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*; Słowacki Juliusz, *Książę Niezłomny (Z Calderona de la Barca)*, ed. Beata Baczyńska, Wrocław, The Grotowski Institute, 2009; disponible en línea, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm8944>, fecha de consulta 28.07.2021
- Cervantes, Miguel (de), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica / Instituto Cervantes, 1998
- Conejero, Alberto, *Esta primavera fugitiva (Variaciones sobre «El príncipe constante» de Calderón de la Barca)*, Madrid, CNTC, 2021
- Conejero, Alberto, *Esta primavera fugitiva (Variaciones sobre «El príncipe constante» de Calderón de la Barca)* [tráiler], CNTC 2021, disponible YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VwFX1HWLrS8>, fecha de consulta 28.07.2021
- Conejero, Alberto, «Silencio», in [programa de mano] idem, *Esta primavera fugitiva (Variaciones sobre «El príncipe constante» de Calderón de la Barca)*, dir. Alberto Conejero, Madrid, CNTC, 2021; disponible en línea, URL: <http://teatroclasico.mcu.es/2020/09/09/esta-primavera-fugitiva/>, fecha de consulta 28.07.2021
- Monleón, José, «Grotowski, o el teatro límite», *Primer Acto*, 1968, n° 95, p. 6-7
- Ortiz, Lourdes, «Calderón: ¿nuestro contemporáneo?», *Primer Acto*, 1987, marzo-abril, p. 16-17
- Ouaknine, Serge, „Narysować język niewidzialnego”, in *Słowacki/Grotowski. Rekontekstualizacje*, ed. Dariusz Kosiński, Wanda Świątkowska, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2010, p. 135-151
- Przybylski, Ryszard, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 1999
- Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995
- [s. a.], «*Le Prince Constant*, de Calderon par le Théâtre-Laboratoire de Wrocław», *Le Monde*, 23.06.1966, disponible en línea, URL: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1966/06/23/le-prince-constant-de-calderon-par-le-theatre-laboratoire-de-wroclaw\\_2677180\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1966/06/23/le-prince-constant-de-calderon-par-le-theatre-laboratoire-de-wroclaw_2677180_1819218.html), fecha de consulta 28.07.2021
- Sadurski, Wojciech, „Calderón też był postmodernista”, *Rzeczpospolita [Plus Minus]*, 16.03.1996, disponible en línea, URL: <https://archiwum.rp.pl/artykul/84293-Calderon-tez-byl-postmodernista.html>, fecha de consulta 28.07.2021
- Sullivan, Henry W., *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, trad. Milena Grass, Frankfurt a. Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998

Vallejo, Javier, «Calderón, el arrebato y el éxtasis», *El País* [Babelia], 20.03. 2021, disponible en línea, URL: <https://elpais.com/babelia/2021-03-20/calderon-el-arrebato-y-el-extasis.html>, fecha de consulta 28.07.2021

Wilson, Edward M., Entwistle, William J., "Calderón's *Príncipe constante*: Two Appreciations", *Modern Language Review*, 1939, n° XXXIV, p. 207-222

## Nota biobibliográfica

Beata Baczyńska (Uniwersytet Wrocławski) es hispanista y especialista en estudios teatrales. Ha participado en la edición crítica de los *Autos sacramentales completos* de Calderón (GRISO, Universidad de Navarra). Actualmente forma parte del Grupo PROTEO y colabora en la edición de las *Comedias* Agustín Moreto (PROTEO, Universidad de Burgos). Es autora de numerosos trabajos dedicados al teatro español y polaco, en especial, a la presencia de la dramaturgia hispánica áurea en la tradición teatral polaca; es colaboradora de *The Grotowski Institute* en Wrocław. En 2019, el rey Felipe VI le otorgó la Encomienda de la Orden del Mérito Civil.





*Valérie Cavallo*

Chercheuse associée  
Laboratoire Arts des images et art contemporain, Paris 8  
valerie.cavallo@icloud.com

## Entre vivre et survivre, la rencontre d'*Hiroshima mon amour*<sup>1</sup>

### Between Living and Surviving, the Encounter of *Hiroshima mon amour*

**Abstract:** Written by Marguerite Duras and directed by Alain Resnais, the movie *Hiroshima mon amour* is set in the immediate post-war period, precisely in the Japanese city destroyed by the first nuclear bombardment while life is trying to begin again. Considering the immense wounds inflicted on the anonymous people of all nations during the Second World War, the scenario proposes to oppose this unprecedented catastrophe with a romantic encounter in which the authors attempt to identify the irreducibility of affects and feelings as a condition for renewing the living of a fractured humanity that is more sensitive than ever.

425

**Keywords:** War, *Hiroshima*, disaster, pain, irreducible life, encounter, resilience

### Introduction

Dans sa présente approche d'une phénoménologie de la vie, Renaud Barbaras<sup>2</sup> démontre les difficultés d'en saisir l'essence, en ce qu'elle résiste à la pensée, s'y perdant et s'y reconnaissant tout à la fois et se donnant toujours pour autre chose. Fort de ce constat, et considérant le sujet qui vit, il s'engage néanmoins à interroger ce qui semble constituer un sens d'être irréductible, depuis lequel le vivre se

<sup>1</sup> M. Duras (scénario), A. Resnais (réalisation), *Hiroshima mon amour*, Paris, Argos films, (1959), [DVD], Paris, Argos films et Arte France Développement, 2004].

<sup>2</sup> R. Barbaras, *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris, J. Vrin, 2008.

caractériserait comme désir et comme ouverture à une conscience de soi et de l'autre. À l'orée de cette étude, située au cœur des éprouvés et les reconnaissant comme mouvements intensifiant les adhésions du *bios* à la psyché, nous tenterons de questionner en quoi la vie se donne comme rencontre. Pour ces raisons, nous nous attacherons à une œuvre induite par la situation extrême d'une frappe de guerre. Il s'agira d'observer suivant quelles formes, *Hiroshima mon amour*, écrit et réalisé par Marguerite Duras et Alain Resnais, cerne la vie en tant qu'elle gronde, souffle, souffre, se diffuse ou se voile effectivement d'*autre chose*, en deçà et au-delà de la survie, animée par un « malgré tout », parfois périphérique et indistinct : la vie.

## Chocs et contacts du vivre et du vécu

426

Réalisé dans le contexte du lourd bilan de la Seconde Guerre mondiale, *Hiroshima mon amour* annonce en son titre l'oxymore d'une collision et d'une rencontre : une collision mortifère qui fissure l'entière humanité, et une rencontre marquant la possibilité d'union des êtres, dans l'énergie vitale d'un devenir où le sensible rejoint une nécessaire renaissance issue du rapport, des rapports entre les êtres.

Le mobile de ce film, tel le « *pas au-delà* »<sup>3</sup> de Maurice Blanchot, entre ainsi dans l'interstice douloureux d'un traumatisme individuel et collectif pour espérer un dépassement. En ce sens, et en contrepartie de ce vertige tendu vers l'ultime, *Hiroshima mon amour* propose de vivre le ressaut d'une rencontre amoureuse, dont il s'agit d'observer le paradigme – lequel intègre l'enjeu d'une superposition de rencontres, où l'histoire sentimentale croise l'histoire universelle, où le présent fait ressurgir le passé (tout comme le passé y entame le présent), où les visages singuliers s'étreignent et font face aux figures anonymes des survivants, où le travail de l'écrivain et celui du réalisateur se rejoignent, puis se situent à l'intersection aiguë de plusieurs régimes d'images qui constituent les empreintes éphémères des passages du vivant.

Entre collision et rencontre s'interpénètrent donc en profondeur images mentales et images matérielles, images fabriquées de la fiction narrative et images documentaires, images fixes et images-mouvements, images souffrant de la perte venue ou à venir et images de corps enclins au rapprochement de la sensualité la plus tendre. La rencontre de ce film,

<sup>3</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

parce qu'elle intègre la force d'un amour absolu reliant chaque sujet du couple à la néantisation de toutes les fins, comme à la vulnérabilité de l'existence, semble poser d'emblée la vie, en ce qu'elle serait soumise, d'une part, à une ontologie de la mort, et d'autre part, à une dimension du vivre comme survie.

C'est ce que la scène du début agence efficacement en un prologue d'images sans paroles, qui charpente la trame entière du film au creux d'une étreinte endossant la catastrophe. En effet, alors qu'entre macrocosme et microcosme, le générique trace sur fond noir l'informe énigmatique d'un effet et d'une cause, d'un destin et d'une origine, *Hiroshima mon amour* commence, dans l'obscurité, par l'émergence de deux corps enlacés, cadrés en gros plan, campant l'ambiguïté d'un couple premier ou dernier, questionné dans le rapprochement d'une rencontre qui demeure la condition de toute vie sur terre. Au ralenti, un emmêlement tendre ou macabre de bras et de jambes se distingue ensuite doucement en clair-obscur, puis s'évanouit à l'écran pour réapparaître et se réduire au néant. Entre apparition et disparition, quatre fondus enchaînés se succèdent ainsi pour construire une séquence métaphorique démultipliant des corps sans visages ; des corps montrés dans une étreinte de protection, sous une pluie de sable, dont les brillances illusoires saturent la pellicule de merveilleux et parallèlement d'effets d'altération de peau. Cet enlacement reprend formellement, corporellement, le titre du film et passe, à double sens, d'un désir partagé à une douleur crue, d'une chair de cendre à une peau transpirante de sueur, d'une poussière étoilée à la plus vive des brûlures. Car les images brûlent et fondent successivement les unes dans les autres, tandis que ces corps jouissent. Elles s'abandonnent au déni d'une souffrance muette et d'un impossible à dire, un impossible à voir, un impossible à montrer, dont témoignent les premières paroles de l'amant : « Tu n'as rien vu à *Hiroshima* »<sup>4</sup>.

Ces premières minutes insupportent le projet documentaire, comme vestige de l'indicible, de même que le tableau suivant insupportera la reconstitution. Ce film propose, de la sorte, non pas de composer puis d'ériger une mémoire fantomale, mais de revenir sur l'oubli. Car, l'oubli, en accueillant le vécu de l'avant depuis celui de l'après – et non en commémorant –, s'inscrit davantage dans le processus du vivant. Dans *Hiroshima mon amour*, c'est la vie qui est choisie, en son épreuve et son éprouvé.

<sup>4</sup> Dès la troisième minute du film, *op. cit.*

## Rencontre des images entre document et fiction

C'est probablement la précédente et douloureuse expérience de *Nuit et brouillard*<sup>5</sup> qui incline Alain Resnais à choisir d'inscrire la réalisation d'*Hiroshima mon amour* sous la forme d'une fiction, et de faire reculer de cette façon toute dénonciation qui passerait par la statique radicalité du document. Pour cette raison, le dispositif de communication visuelle du mémorial d'*Hiroshima* est, à l'entrée de la narration, sévèrement mis en échec, de même que la photographie donnée « aux regards pensifs [...] faute d'autre chose »<sup>6</sup>. L'image photographique est donc ici réfutée, à la fois dans son incapacité à relater ce que vivent les irradiés dans leur chair et en ce qu'elle excède la cruauté faite au sujet photographié à *Hiroshima*, tracé à la lumière de sa disparition.

428

Ce refus de la suspension et de la tension de l'image fixe n'est pas pour autant refus des archives audiovisuelles, dont le mouvement se trouve emboîté dans la fiction. S'il assure une compensation au déni de l'amant japonais, ce mouvement donne validité à ce mélange d'angoisse, de colère et d'impuissance que les rythmes et simultanités du quotidien de l'après-guerre imposent au travers d'une masse humaine frémissante et résistante, alors que l'état du monde demeure sous l'égide de pouvoirs outrepassant les intentions des êtres quant à leurs aspirations de vie. Ces images d'actualités affirment en outre une esthétique du montage des temporalités visant à explorer différentes strates d'existences : 1) le déroulement de la liaison inattendue qui se vit et se récite dans les rues d'*Hiroshima*, selon une prise de vue dont les travellings apparentent parfois le film à du cinéma de reportage ; 2) le présent différé des images d'information, dont le mélange des sources étire l'instant depuis le choc de l'impact atomique jusqu'au moment du tournage du film ; 3) enfin, le passé de la jeune femme, dont progressivement les souvenirs surgissent, tels des signaux subliminaux, précis reliquats de mémoire qui viennent perturber le présent. Un lourd vécu revient dès lors par le truchement d'une deuxième fiction narrative, dont le déroulement mémoriel appelle la guerre dans un autre espace-temps : à Nevers, en France, son premier amour a été un soldat allemand. À cause de cela, il est mort, et pour cela, elle a été tondu.

<sup>5</sup> Alain Resnais indique dans un entretien : « Dans la salle de montage [...] J'avais une impression étrange de manipuler des documents de cadavres ou ce qui est pire, même, de gens vivants – quand ils sont morts c'est moins grave que quand ils sont vivants – et d'essayer de faire des recherches formelles, quoi ». Cf. A. Resnais, *in* *Nuit et brouillard*, (1956), [DVD], Paris, Argos film et Arte vidéo, 2003, partie publication non paginée.

<sup>6</sup> Idem, *Hiroshima mon amour*, [DVD]..., 4e minute.

Ainsi, le passé telescope-t-il le présent, par le biais de plusieurs fonds enchaînés et de fréquentes rimes visuelles<sup>7</sup>, comme par le montage de différents récits et séquences temporelles. Parallèlement, de longs plans-séquences viennent coudre les aspects fragmentaires du film, tout en relevant sur un plan symbolique la blessure originelle sur laquelle il repose : de nombreuses scènes montrant les déambulations des habitants d'*Hiroshima* au moment du tournage – de même que l'intérêt porté aux flux de la rivière Ôta ou de la Loire – explorent de cette manière autant un lien qu'une séparation entre deux territoires. Ces plans entrent dans la profondeur de l'espace perspectif ou en suivent un défilement horizontal. En cela, ils véhiculent ou écoulent une transformation qui se vit dans l'environnement naturel et dans les corps, comme dans la psyché, tandis que la liaison amoureuse d'*Hiroshima* enlace toujours plus solidement celle du document à la fiction, et que de l'écrit à l'image, en écho aux existences et aux travaux respectifs de Marguerite Duras et d'Alain Resnais, une vie plurielle prend forme, fait sens, vient nous regarder et offrir réponse à ce « tu n'as rien vu à *Hiroshima* ».

Or, plus récemment, dans *Notre musique*, Jean-Luc Godard investit précisément cette relation entre images d'archives et construction imaginaire, par un film interrogeant la notion de conflit et sa possible issue. Structurée selon la remontée d'un enfer de guerre, puis le passage d'un purgatoire jusqu'à un paradis, cette référence argumente notre réflexion, en ce qu'elle conduit la vertu d'une conscience arrimée à la balance des rapports entre vie et mort. Le réalisateur s'y montre sous les traits d'un professeur de cinéma intervenant à *Sarajevo*. Il y présente les photogrammes de visages ou de lieux articulés à la notion de point de vue, puis indique comment, sous le couvert du champ et du contrechamp, le document et la fiction se confondent en une « même chose »<sup>8</sup>. Ainsi, qu'elle soit inventée ou qu'elle diffère l'attestation partielle d'un vécu, il est probable que cette chose imagée corresponde au sens que nous cherchons et que nous donnons à nos existences précaires, comme à leurs agissements. Et, pour reprendre le réquisitoire posé antérieurement par Pasolini dans *La Rabbia*, il est possible que cette chose ait à se demander : « Pourquoi notre vie est-elle dominée par le mécontentement, l'angoisse, la peur de la guerre, et la guerre »<sup>9</sup> ?

<sup>7</sup> Comme à su le remarquer Luc Lagier. Cf. L. Lagier, *Hiroshima mon amour*, Paris, *Les Cahiers du cinéma*, 2007, p. 45 et p. 84 et 85.

<sup>8</sup> J.-L. Godard, *Notre musique*, (2003), [DVD], Optimum releasing Ltd, 2005.

<sup>9</sup> P. P. Pasolini, *La Rabbia*, (1963), [DVD], Paris, MK2 éditions et Allerton films, 2004. Notons que *La Rabbia* (*La Rage*) est aussi un montage d'images d'actualités auquel s'associe la parole poétique de l'auteur, ainsi que des choix musicaux qui appuient les images dans la gravité d'un pathos et d'une critique profonde de l'état du monde de l'après-guerre.

## Un couple et des passants anonymes en survie

*Hiroshima mon amour* affronte cette question en choisissant justement de juxtaposer une histoire particulière à la portée universelle d'une décision arbitraire « posée en principe par certains peuples contre les autres peuples »<sup>10</sup>, de façon absolument inégale et irréparable. De ce fait, cet homme et cette femme qui ont vécu la guerre à chaque extrémité de la terre et à distance de la catastrophe atomique se rencontrent dans un ici et un maintenant, où se rejoignent leurs points de vue et leurs psychismes, construits pour chacun en fonction d'une expérience humaine unique, singulière et, parallèlement, à l'aune d'une relation au collectif. Les aspects biographiques de cet homme et de cette femme sont donc profondément investis et détaillés dans la trame du scénario, car il s'agit de camper des personnages pleins et mûrs ; des personnages qui ont affirmé leur être dans leur rapport au monde et qui se sont dégagés du futile, comme de toute velléité de séduction. Ils assument, en effet, leur attirance réciproque, quand bien même celle-ci les bouscule avec violence et les entraîne dans l'enchaînement des affects. Ils sont authentiques et en même temps quelconques. Ils se situent dans le vide de l'exemple, dans son exposition, ainsi que le formule Giorgio Agamben : « Non pas l'être absolument non posé et sans relation (*athesis*), ni l'être posé, relatif et factice, mais une exposition et une facticité éternelles : *aeisthesis*, une sensation éternelle »<sup>11</sup>.

430

L'homme et la femme d'*Hiroshima mon amour* sont cependant bien plus que des antihéros ou que des identités sans nom : ce sont des existants auratiques appartenant au domaine des idées. De même, les hommes, les femmes, les adolescents, les enfants, les vieillards d'*Hiroshima mon amour* sont bien plus que les passants anonymes du quotidien qui se déplacent dans la ville ou patientent sur un lit d'hôpital : ce sont les récepteurs passifs de l'innommable condamnés à survivre au lieu de vivre. Et, plus que les visages escamotés des visiteurs du mémorial, plus que les regards absents du défilé contre l'armement nucléaire, c'est le manque d'interaction des anonymes à chacune des figures du couple qui est saisissant, c'est l'indifférence prise entre l'attente et l'errance, qui nous interpelle par défaut de présence. Car, les sans nom d'*Hiroshima mon amour* forment la « communauté négative » définie par Maurice Blanchot, en ce qu'elle est fondée sur la conscience de la mort d'autrui par celui qui vit<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> M. Duras, *Hiroshima mon amour : Scénario et dialogue*, Paris, Gallimard, 1960, p. 31.

<sup>11</sup> G. Agamben, *La Communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 110.

<sup>12</sup> M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 22, « Il ne saurait y avoir de communauté, si ce n'était commun l'événement premier et le dernier qui en chacun cesse de pouvoir l'être (naissance / mort) ».

## Éros contre Thanatos et le corps comme support

En effet, la mort rôde dans *Hiroshima mon amour*. Celle du soldat allemand relie la bombe d'*Hiroshima* à l'origine de la Seconde Guerre mondiale et à une justice divine tirée du ciel par un vengeur invisible. Toute logique de vengeance plurielle marquée du sceau de la haine et de l'agressivité est donc fortement dénoncée et prend acte d'une perte incommensurable, où ce qui est perdu l'est doublement, de deux côtés à la fois.

Rien d'étonnant alors que l'écriture filmique procède à la représentation d'un corps fictif, figurant une mort symbolique en place d'une multiplicité de corps pulvérisés. Au cœur du film, en l'unicité originaire du malaise, menace ainsi une entropie qui contient le spectre de *Nuit et brouillard*, dans des images où le corps est support : support de jouissance sadique et support de trauma au sens d'un *supporter*. C'est pourquoi la fiction s'appuie sur une rhétorique d'analogies et de répétitions, par des motifs obsessionnels, où Thanatos erre entre la limitation d'un futur et un passé qui refait surface via les images mentales du souvenir personnel, comme sur les documents donnés à voir à la collectivité.

De *Nuit et Brouillard* à *Hiroshima mon amour*, les images d'Alain Resnais se retournent avec fermeté contre la maltraitance et l'expérimentation des corps. Rappelons que les images de *Nuit et brouillard* font état de la perversité nazie, jusqu'à la mise à nu, le dépouillement organique, c'est-à-dire une réification de l'autre, puis sa transformation en une matière. Rappelons aussi que celles d'*Hiroshima mon amour* soulèvent le problème des essais nucléaires<sup>13</sup> qui se poursuivent dans le Pacifique après la guerre – le caractère expérimental de ces essais sur les populations, rejoignant les observations médicales des irradiés par les militaires américains. Est ici incessamment réitérée la terrifiante question que pose l'espèce humaine quand elle est encline au pouvoir de détruire, d'amenuiser ou de circonscrire la vie.

Pour autant, à côté de Thanatos, et parfois devant cette pulsion de mort, apparaît et s'oppose, pour Freud, un instinct de vie qui se manifeste dans l'énergie de la libido<sup>14</sup>. Depuis sa définition de l'Éros, comme

<sup>13</sup> On remarquera avec M. Duras, *op. cit.*, p. 21 que « le film s'ouvre sur le développement du fameux champignon de BIKINI ». Or, cette image, effectuée par le télescope d'un avion qui observe le lâché du projectile, est aussi reprise par Pasolini dans *La Rabbia*.

<sup>14</sup> Nous nous référons à l'écrit de S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), in *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XV, 1916-1920, Paris, PUF, 1996, p. 323, où, l'auteur théorisant sur les névroses d'après-guerre, émet l'hypothèse d'une pulsion de vie comme pendant à une situation extrême. Pour lui, cette « pulsion sexuelle est l'incarnation de la volonté de vivre ». Citons également *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF,



principe inné et ancré dans la sexualité, il semble intéressant de nous concentrer désormais sur la liaison du couple d'*Hiroshima mon amour* et de tenter de comprendre comment les images et la construction cinématographique articulent le désir. Car c'est tout de même un rapport sexuel que le début du film évoque. En ce rapport s'esquisse un « *Il y a* » de perpétuelle reconduction du vivre, ouvert au paradoxe ambigu d'un plaisir duel, que le texte de Marguerite Duras souligne dans la réplique : « Tu me tues. Tu me fais du bien »<sup>15</sup> qui calque le caractère nécrophage de Thanatos sur la fraîche découverte d'Éros. Néanmoins, cet « *Il y a* », pour reprendre les propos de Jean-Luc Nancy<sup>16</sup>, ne se réduit certes pas à la seule chair, mais « ouvre l'entre-deux par lequel il y a deux », c'est-à-dire qu'il marque une distinction et ouvre ainsi – depuis la rencontre – l'espace d'un rapport « de l'intimité de l'infini et de l'infinité de l'intime [qui] contient – et libère – la puissance de l'impossible »<sup>17</sup>. Celle, effectivement, d'une jouissance peut-être « impossible », en tant qu'elle vient à terme et que frôlant le mortifère, elle ne peut que s'en remettre au désir.

C'est à cet impossible que se confrontent les deux protagonistes du rapport d'*Hiroshima mon amour*, dont les corps fusionnent en premier lieu, mais dont les regards se rejoignent si peu lorsqu'ils apparaissent ensemble à l'écran. Toutefois, s'il conduit au seuil de cette aporie, ce rapport contient aussi – et malgré tout – une force désirante et irréductible qui attire chacun vers l'autre, selon un élan transcendant, en lequel il convient de cerner l'incursion des sentiments qui animent les êtres et donnent sens à leur vie. Cela infiltre les images par un regard à la fois tourné vers l'intérieur – qui vient puiser la force immanente de la personne – et un regard qui, par le travail des contrechamps, vient chercher le visage de l'autre pour le considérer. Il s'agit là d'une approche qui trouve son inscription sur un plan formel en quittant le corps pour se polariser sur le visage – un visage permettant « de cristalliser en lui toutes les composantes de l'amour »<sup>18</sup> et que le philosophe Edgar Morin analyse en termes de potentiel régénérant.

(1948), 2007, où Freud montre combien les pulsions d'Éros et Thanatos sont imbriquées et combien, p. 60, « l'action conjuguée et antagoniste des deux permet d'expliquer les phénomènes de la vie ».

<sup>15</sup> M. Duras, *op. cit.*, p. 35. Notons que cette réplique s'inscrit dans l'étirement d'un monologue récité en voix off en vertu d'une recherche de distanciation.

<sup>16</sup> J.-L. Nancy, dans *L'« Il y a » du rapport sexuel*, Paris, Galilée, 2001, revisite la fameuse provocation de Lacan, selon laquelle « il n'y [aurait] pas de rapport sexuel », non pas pour la contrer, mais pour en supposer les enjeux et surtout tenter d'appréhender ce qu'il en est de cet « *il y a* » qui ne se résume pas au « rapport » et pourtant s'ancre en lui.

<sup>17</sup> J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 44.

<sup>18</sup> E. Morin, *Amour, poésie, sagesse*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 27-29.

## Survivance et résilience en discernement

*Aimer* et, en cette acception, *le désir d'aimer* – quand bien même ici pris dans le tourment d'une passion éphémère<sup>19</sup> – semble, dans cet élan, constituer le moteur d'une résilience autant individuelle que collective, puisque cet homme et cette femme valent pour « mille autres », comme l'indique le scénario<sup>20</sup>. Revoir les corps étreints du début du film sous cet éclairage revient à lire la sexualité des corps, comme lien de protection mutuelle et de survie, au plus fort du désir de l'espèce humaine et probablement dans la plus ténue des réparations.

Notons, corrélativement que, grâce à l'entremise d'un transfert, se joue dans le film la possibilité de reconduction de l'amour ; un amour qui ne fait certes pas l'économie de la douleur, car il est tout entier investi par la personnalité de Marguerite Duras et l'expérience d'un arrachement sentimental reconduit plusieurs fois au cœur de sa propre vie<sup>21</sup>. Cet amour est, cependant, mis au travail suivant un modèle analytique qui témoigne de l'intérêt d'Alain Resnais pour les fonctionnements de l'inconscient (comme l'atteste par ailleurs une filmographie articulant régulièrement le glissement des processus mentaux des personnages au sein des structures narratives<sup>22</sup>). Cet élan amoureux, qui semble inscrire de prime abord ce qu'Alain Resnais qualifie de « minuscule petite histoire<sup>23</sup> », repose de la sorte sur un phénomène de répétition et d'amplification : située en écho aux vécus de guerre des auteurs d'*Hiroshima mon amour*<sup>24</sup>, la trame romanesque du film offre ainsi aux spectateurs une capacité d'identification accrue et leur permet de participer à un vaste mouvement de réception impliquant des formes transférentielles à dimensions plurielles. Du particulier à l'universel, viennent alors ici s'entrecroiser les intensités affectives qui fondent le rebond d'un vouloir-vivre. Ces intensités, par un effet de saturation, entraînent la puissance d'un dépassement tendu vers l'extrême, mais également distancié, dans la mesure où le film de Duras et Resnais

<sup>19</sup> M. Duras indique que si elle est campée comme telle, elle n'en connaît pas l'issue. Voir le scénario, *op. cit.*, p. 16, en note.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 37. Dans la scène de la rencontre, il lui dit : « tu es comme mille femmes ensemble ».

<sup>21</sup> Comme le relate *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

<sup>22</sup> On pense notamment à *Mon oncle d'Amérique*, sous l'égide des recherches du professeur Laborit, mais pas seulement. Cf. A. Resnais, *Mon oncle d'Amérique* (1980), Paris Potemkine films, 2018.

<sup>23</sup> Qui, ajoute-t-il, « nous est renvoyée à travers Hiroshima, comme la lueur de la bougie est renvoyée grossie et inversée par la lentille ». A. Resnais, extrait de *Cinéma 59*, n° 38, in *Nuit et brouillard*, DVD..., publication non paginée.

<sup>24</sup> Relatons tout particulièrement, M. Duras, *La Douleur*, (1985), Paris, Gallimard, 1993.

amène à l'observance et au discernement des forces qui enracinent la vie dans les structures de l'âme.

Il semble désormais opportun d'émettre un distinguo entre la notion de résilience et celle de survivance.

En effet, le film de Resnais, nous l'avons déjà remarqué, centré sur la rémanence du trauma, engage le champ des images – qu'elles soient représentation narrative, représentation mentale, ou corpus documentaire – au cœur d'une survivance qui reporte dans l'œuvre et à travers elle un vécu inconscient, singulier et pluriel. Dématérialisé au cours de l'effilement du temps, ce vécu relie ces images à une logique de réminiscence en déplacement. C'est d'ailleurs probablement pour cette raison qu'elles sont d'autant appropriables au collectif.

La notion de résilience nous semble d'une tout autre nature : elle est, en quelque sorte, détachée de la mémoire, au sens où elle n'est pas sous son joug, mais exige plutôt un mouvement d'adaptation, comme en témoigne Boris Cyrulnik<sup>25</sup>.

Sous le couvert d'une survivance fabriquée par le récit, *Hiroshima mon amour* paraît ainsi davantage pivoter vers une entrée en résilience. Cette résilience<sup>26</sup> nous semble posée par le motif de la rencontre qui est toujours reconduction de l'altérité et de la pulsion de vie, alors qu'une survivance vient des profondeurs du passé, selon une force décuplée à la hauteur du recul provoqué par le refoulement. Les deux concepts n'ont pas la même dynamique. Le premier esquisse un devenir depuis une mémoire à laquelle il s'est adapté dans le don à l'oubli<sup>27</sup>, alors que le second vient paralyser le présent ou du moins le suspendre. Pour le dire autrement, dans la résilience, il y a conscience que la mémoire est rendue partielle par la pulsion de vie, cela afin qu'Éros illumine Thanatos.

Ajoutons que même s'il la suggère, Alain Resnais n'est pas maître de la survivance à l'œuvre dans son film. Fantomale et spectrale, cette survivance échappe à celui qui l'incante, même si celle-ci semble faire acte de présence au moment de sa convocation. Dans *Hiroshima mon amour*, les images d'archives de la Grande Guerre agissent en effet davantage de façon souterraine que dans les rimes formelles dessinées par le réalisateur.

<sup>25</sup> B. Cyrulnik, *Je me souviens*, Paris, L'Esprit du temps, 2009, p. 16.

<sup>26</sup> Nous employons ce concept en vertu de l'analyse problématique de S. Tisseron dans *La Résilience*, Paris, PUF, 2007.

<sup>27</sup> Ce que nous confirme l'issue du film in Marguerite Duras, *ibid.* p. 118 : « [petite] histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli, petite tondue de Nevers, je te donne à l'oubli ». Ce qui est donné à l'oubli, ce n'est pas l'amour. L'énoncé du renoncement vise le trauma. Et c'est parce que la jeune femme constate sa faculté à oublier, qu'elle peut revenir sur la blessure enfouie dans sa mémoire et entamer le possible d'une ouverture de son existence.

Par leur mouvement de tension, elles constituent le long fil d'une interrogation sur l'existence qui traverse les travaux du cinéaste. En les donnant à voir, Alain Resnais en connaît l'impact conscient et inconscient. Bien plus – parce qu'il fait œuvre – il rejoint l'idée que Freud développe à propos d'une nécessité de la culture, vouée « au service de l'Éros »<sup>28</sup> et seule capable de palier les pulsions agressives naturelles et innées de l'homme – la culture constituant pour Freud, le seul possible combat de l'humanité : « car, le combat entre Éros et Thanatos est le contenu essentiel de la vie en général et c'est pourquoi le développement de la culture doit être, sans plus de détours, qualifié de combat pour l'espèce humaine »<sup>29</sup>. Dans cette perspective, les films de Resnais font résistance et contiennent les germes de sa propre résilience, mais aussi, par extension celle des acteurs et des spectateurs liés à la pluralité des hommes.

## Rencontrer, se rencontrer, envisager, reconstruire

Mais revenons à cette rencontre qui sillonne le film de part en part et en laquelle réside le *nœud* du problème que nous tentons de cerner. Issue du chaos, cette rencontre figure autant la plénitude du rapport qu'une atomisation des sentiments. Maurice Blanchot mettant Marguerite Duras à l'étude, en confirme l'impasse, au fond de laquelle s'incline « le mourir interminable [...] d'une erreur sans fin »<sup>30</sup> qui inscrit délibérément la rencontre dans la douleur d'une collision incontournable des principes de vie et de mort. Citant *La Maladie de la mort*, écrit par Marguerite Duras en 1982, il retient ce passage : « Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. Elle vous répond : peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers. Elle dit par exemple d'une erreur. Elle dit : jamais d'un vouloir. D'où pourrait venir le sentiment d'aimer, de tout, de l'approche de la mort »<sup>31</sup>. Ajoutons qu'entre la propension de Duras à ouvrir cette faille et celle que représente le film d'*Hiroshima mon amour*, est recherché l'écart de tessiture qui va de l'image muette au cri. Par là même est donc embrassée la proportion d'une intensité extrême qui tend l'arc du ressentir, où le désir espère supplanter la souffrance, mais parfois s'y enlise pourtant. Or, précisément, dans cet écart terrible, voisinant avec un

<sup>28</sup> S. Freud, *Le Malaise dans la culture...*, p. 64.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>30</sup> M. Blanchot, *La Communauté inavouable...*, chap. II, « La communauté des amants », p. 69.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 68.

« se sentir mourir », réside dans l'écriture et le cinéma de Duras un « se sentir vivre » que celle-ci s'emploie tantôt à jeter en avant ou au contraire à étouffer du feutre de la quotidienneté.

Soulignons donc à quel point la liaison d'*Hiroshima mon amour* engage un absolu, en lequel se dessine le déploiement réversible d'une énergie à la fois descendante et ascendante, dont le ressort sentimental, demeure une qualité humaine, vitale, que l'on ne saurait réduire. Remarquons encore combien la question de la rencontre est récurrente dans l'œuvre durassienne, et comment, en place des corps, le visage en trace la transformation. Repérons enfin que l'écrivain donne à ce dernier une dimension particulière, le visage ouvrant sur un paysage mental signifiant quant à l'état de vie de ses personnages.

Dès lors, pouvons-nous procéder à une nouvelle lecture d'*Hiroshima mon amour*, puisqu'à la forte image d'étreinte originaire, se substituent de nombreux plans rapprochés sur les visages du couple. Il semble même qu'une sollicitation haptique des images nous fasse passer d'une caresse des corps à celle des visages et plus particulièrement de celui de l'actrice, dont l'absentement doit revenir des tourments qui en sillonnent les contours et marquent le départ éperdu du regard.

436

Ainsi, un retour s'opère-t-il doucement, par le transfert de l'ancienne rencontre sur la nouvelle et grâce à une attention accrue du japonais à son amante que nous pourrions retrouver dans ces mots d'Agamben : « Comment tu es – ton visage – c'est ce qui constitue ton supplice et ta source »<sup>32</sup>. Fabriquée au montage par une subtile alternance des champs / contrechamps, la constance de cette attention instaure une présence et un envisagement ; envisagement qu'accentue la tactilité d'une caresse à l'effleurement des joues ou par apposition des paumes de mains de l'amant japonais à l'appel des traits de la femme occidentale<sup>33</sup>.

Encore s'agit-il désormais de relater les nombreuses *scènes au miroir* du visage féminin : il ne s'y regarde pas, privé qu'il est d'accès à sa psyché. Pourtant, les mains viennent tantôt le toucher ou le purifier, l'aspergeant et l'inondant sous l'eau. Ces mains disent la quête d'une personne qui se cherche, à tâtons, totalement aveugle à l'apparente construction de l'image spéculaire. Plus encore, leurs gestes semblent vecteurs d'une volonté d'éveil et d'une capacité à concevoir la promesse d'un flux vital.

<sup>32</sup> G. Agamben, *op. cit.*, p. 107.

<sup>33</sup> Cette caresse du visage se déplace du début de la liaison (16e minute), au milieu du film alors qu'elle relate son histoire (42e minute), puis à la fin (123e minute). Sans doute est-il utile de préciser que cette scène – et c'est là sa force – transfère également le vécu de Marguerite Duras.

C'est ensuite, par la subtilité des éclairages modelant doucement les visages dans la pénombre, que Resnais appréhende la lenteur d'une reconstruction amenée à former le dessein de la relation qui s'instaure, comme un souffle encore contenu et prêt à s'échanger d'une personne à l'autre. En cette scène, le visage de l'homme apparaît constant, en clair-obscur ou bien absorbé dans l'ombre et entièrement à l'écoute de son interlocutrice. À l'inverse, celui de la jeune femme traverse des variations instables et passe, tour à tour des lumières saturées de la journée (lesquelles gênent parfois ses possibilités de distinguer) à une demi-obscurité changeante et à un masquage partiel de traits inquiets, emmurés, entièrement clos sur eux-mêmes. Sur ce visage dansent les ombres qui sans cesse le menacent à l'absorption du néant. Mais, parallèlement, tandis que l'environnement nocturne du présent de la ville d'*Hiroshima* clignote aux faibles lueurs des néons, des zones lumineuses allument le regard enfoui du passé et lui révèlent l'éclat du vivre<sup>34</sup>.

Quand la gifle vient, violente et double, telle une brûlure, le visage est revenu à la clarté. Il a ramené à l'éveil un trauma enfoui. Il peut redevenir visage. Il peut dès lors, à l'ouverture de l'autre tenter de le nommer : « *Hiroshima*, c'est ton nom ». Il peut à son tour recevoir les prémices d'une identité et dénouer le « *nœud vers* » d'une renaissance et d'un devenir.

Dans cette scène dernière, relevons que tous les sans visages de toutes les guerres sont appelés à cette « échelle de l'illumination » que François Soulages désigne<sup>35</sup>, et ce par-delà les meurtrissures humaines les plus désolantes. *Envisager* semble donc acter le possible passage d'un souffle qui, du toucher à la parole, puis à l'image des vacuités apparaissantes, incarne la relation aimante de l'un à l'autre et de l'autre à l'un, selon le fil sans fin de l'existant des hommes<sup>36</sup>. De cet attachement dépend l'accès à « la vie sage »<sup>37</sup> d'un visage, dont il s'agit de protéger le face à face depuis les plus graves dévisagements du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux lissages de nouveaux effacements de vie.

<sup>34</sup> Nous renvoyons ici le lecteur à la séquence qui va de la 47<sup>e</sup> à la 49<sup>e</sup> minute dans le chapitre « *C'était mon premier amour* » du DVD ; *ibid.*

<sup>35</sup> F. Soulages, « Du visage à la vie sage », *Art thérapie* n° 42-43, Juin 92, *Le visage dévisagé : De la séduction humaine à la représentation divine*, p.103.

<sup>36</sup> À cet égard, il convient de citer ici nos recherches de doctorat. Cf. V. Cavallo, *Le dépassement du portrait, Visage & rencontre*, 2014, 2 volumes (939 pages), Thèse de doctorat en esthétique, Paris 8, 2014.

<sup>37</sup> Rappelons ici les enjeux que pose F. Soulages, *op. cit.*, p. 93, selon lesquels « le visage serait une des conditions offertes à l'homme pour accéder à cette autre vie qu'est la vie autre ou "la vie sage", et la sagesse serait grâce au visage un des réels possibles de la vie humaine ».

\*

*Hiroshima mon amour*, en confrontant une rencontre et un amour absolu, face à une catastrophe humaine absolue, revient ainsi aux pulsions premières qui conditionnent l'énonciation d'un principe de vie imbriqué à la dimension de l'ultime. Dans cet écart, se formulent les passages bouleversants de la vie, mais aussi ses parts d'insignifiance qui semblent bien rétives à toute saisie conceptuelle : « et ça passe », écrit Duras, « comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus sauf elle, la vie »<sup>38</sup>. Car la vie, en sa plénitude comme en son vide, ne se capture pas. En témoigne peut-être cette « photographie absolue »<sup>39</sup> que l'auteur laisse suspendue à l'imagination de son lecteur : photographie non prise, absente et distanciée de l'événement de la rencontre qui sera contée dans *L'Amant* bien des années après *Hiroshima mon amour*.

Et si, par une écriture où point le quotidien de la survie, se donne une force vitale irréductible accrochée à l'élan d'un désir confronté à la souffrance, le cadre dialogique du scénario, à l'appui des images d'Alain Resnais, structure et révèle dans ce même mouvement non pas une absorption fusionnelle de la rencontre, mais une ouverture à autrui et à son envisagement. Le film accède ainsi à une conscience du vivre qui réclame la reconstruction de soi à l'invitation de l'autre. Alors, par la caresse, entre immanence et transcendance, sommes-nous conduits à discerner, dans l'opacité, l'horizon infini de la relation, car comme le souligne Emmanuel Levinas : « la caresse consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir »<sup>40</sup>.

438

## Bibliographie

Agamben, Giorgio, *La Communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Le Seuil, 1990

Barbaras, Renaud, *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris, J. Vrin, 2008

Barbé-Petit, Marguerite, *Marguerite Duras : Au risque de la philosophie*, Paris, Éditions Kimé, 2010

<sup>38</sup> M. Duras, *Écrire* (1993), Paris, Gallimard, 1995 p. 53, citée par M. Barbé-Petit, *Marguerite Duras : Au risque de la philosophie*, Paris, Éditions Kimé, 2010, p. 176.

<sup>39</sup> Il s'agit du titre abandonné pour *L'Amant* selon S. Loignon, *Marguerite Duras : L'Amant*, Paris, Hatier, 2006, p. 9, et p. 43-45.

<sup>40</sup> E. Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de poche, 1971, p. 288. À propos de la caresse, le lecteur est une nouvelle fois renvoyé à nos recherches de thèse. Cf. V. Cavallo, *op. cit.*, et notamment p. 316 et p. 523.

- Blanchot, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983
- Blanchot, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973
- Cavallo, Valérie, *Le Dépassement du portrait, Visage et rencontre*, Thèse de doctorat en esthétique, Paris 8, 2014
- Cyrułnik, Boris, *Je me souviens*, Paris, L'Esprit du temps, 2009
- Duras, Marguerite (scénario), Resnais Alain (réalisation), *Hiroshima mon amour*, (1959), [DVD], Paris, Argos films et Arte France Développement, 2004.
- Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour : Scénario et dialogue*, Paris, Gallimard, 1960
- Duras, Marguerite, *La Maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982
- Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984
- Duras, Marguerite, *La Douleur*, (1985), Paris, Gallimard, 1993
- Duras, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993
- Freud, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », (1920), in *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XV, 1916-1920, Paris, PUF, 1996
- Freud, Sigmund, *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF, (1948), 2007
- Godard, Jean-Luc, *Notre musique*, (2003), [DVD], Optimum releasing Ltd, 2005
- Lagier, Luc, *Hiroshima mon amour*, Paris, *Les Cahiers du cinéma*, 2007
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, 1971
- Loignon, Sylvie, *Marguerite Duras : L'amant*, Paris, Hatier, 2006
- Morin, Edgar, *Amour, poésie, sagesse*, Paris, Éditions du Seuil, 1997
- Nancy, Jean-Luc, *L'« Il y a » du rapport sexuel*, Paris, Galilée, 2001
- Pasolini, Pier Paolo, *La Rabbia*, (1963), [DVD], Paris, MK2 éditions et Allerton films, 2004
- Resnais, Alain, *Nuit et brouillard*, Paris, Argos film, 1956, [DVD], Paris, Argos film et Arte vidéo, 2003, partie publication non paginée
- Resnais, Alain, *Mon oncle d'Amérique*, (1980), Paris Potemkine films, 2018
- Soulages, François, « Du visage à la vie sage », *Art thérapie* n° 42-43, Juin 92, *Le visage dévisagé : De la séduction humaine à la représentation divine*
- Tisseron, Serge, *La Résilience*. Paris, PUF, 2007

## Notice bio-bibliographique


Valérie Cavallo est docteure en esthétique, sciences et technologies des arts de l'université Paris 8 et chercheuse associée au laboratoire *Arts des images et art contemporain*, ainsi qu'au labex ArtsH2H de l'université Paris Lumières. À travers la photographie, l'image-mouvement et la littérature, ses travaux portent sur le sensible, dont elle approche une poétique de l'intime et une condition esthétique de l'exister. Résolument transdisciplinaires, ses recherches s'intéressent aux subjectivités contemporaines et à leurs modes d'expression.





*Anna Miller-Klejsa*

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0003-4120-7035>

[anna.miller@uni.lodz.pl](mailto:anna.miller@uni.lodz.pl)

## La ricezione dei film di Roberto Rossellini nei periodici cinematografici polacchi dal 1946 al 1956

### The Reception of Roberto Rossellini's Films in Polish Film Journals, 1946-1956

**Abstract:** In this article I focus on examining the reception of Roberto Rossellini's films in Polish film journals (period: 1946-1956) and cultural magazines. The analysis shows that while Rossellini's first post-war film – *Roma città aperta* – was positively received in the People's Republic of Poland until 1949, from the early 1950s onwards – i.e. during the Stalinist period – there was a rather critical turn, as Soviet cinema and the poetics of socialist realism came to the fore. From this moment on, Italian neo-realism was accused of pessimism and of having lost its “great revolutionary prospects”. This critical attitude changed during the so-called thaw period, when neorealism became a kind of reference model. However, because of their explicit religious themes, some neo-realist films were not allowed by the censorship in the Polish film circuit; as a consequence, some Rossellini's films were never screened in cinemas in the People's Republic of Poland.

**Keywords:** Italian cinema, neorealism, Roberto Rossellini

La politica della Repubblica Popolare di Polonia ha condizionato diversi contesti siano loro politici, sociali ed economici. Questo è stato particolarmente evidente dopo la Seconda guerra mondiale, quando il partito comunista ha dapprima mantenuto una parvenza di partecipazione al gioco democratico (fino al 1948), per poi monopolizzare gran parte della vita sociale attraverso la creazione di uno stato totalitario sulla falsa riga del modello sovietico di Stalin. Per approfondire il contesto attraverso ulteriori considerazioni è importante ricordare che uno degli elementi di

questa struttura di potere fu il monopolio statale della cultura cinematografica – sia in termini di produzione, distribuzione che cinema. Come risultato di un decreto del novembre 1945, tutte e tre le sfere di attività sono state concentrate in un'unica impresa statale – “Film Polski” (Film Polacco fino al 1950) e “Centralny Urząd Kinematografii” (fino al 1957). Una delle sue unità, cioè “Centrala Wynajmu Filmów” (Agenzia Centrale di Cinematografia) fu l'unica in Polonia a poter importare film, così come produrre e distribuire pellicole. Centrala Wynajmu Filmów sorvegliava la rete dei cinema di proprietà statale (i proprietari privati erano stati espropriati), mentre Filmowa Agencja Wydawnicza tutelava le pubblicazioni legate al cinema: riviste e altri materiali promozionali.

Anche se gli addetti della politica culturale di Stalin erano contrari ai film cosiddetti “degenerati” dei paesi dell'Europa occidentale, allo stesso tempo erano in grado di notare che alcuni film “progressisti”, specialmente quelli di produzione francese o italiana, “non contenevano necessariamente una carica ostile che avrebbe impedito il processo di formazione della coscienza umana”<sup>1</sup>. Come dimostrano le cifre, tale approccio ebbe a condizionare le decisioni sull'importazione: su un totale di 70 titoli provenienti dai paesi capitalisti per la distribuzione in Polonia tra il 1949 e il 1954, ben oltre la metà erano film prodotti in Italia o in Francia (26 francesi e 15 italiani più alcune coproduzioni). Così, si può dire che entrambe le cinematografie sono state trattate piuttosto favorevolmente, come se fossero capitaliste, ma “sulla strada del progresso”<sup>2</sup>. Gli spettatori polacchi potevano non solo guardare i film neorealisti, ma anche familiarizzare con molti dei postulati teorici di questa tendenza, che venivano pubblicati spesso nella stampa cinematografica.

In questo saggio affronterò il tema della ricezione polacca dei film di Roberto Rossellini (fino al 1956), concentrandomi principalmente – e non esclusivamente – su recensioni e altri articoli pubblicati su *Film*, la più importante rivista cinematografica dell'epoca, oltre che su *Gazeta Filmowa* e *Kwartalnik Filmowy*. Il caso dei film di Rossellini mi sembra particolarmente importante perché le opinioni su di essi cambiarono con il passare degli anni (così come la valutazione di tutta la tendenza neorealista), e la maggior parte delle produzioni realizzate da Rossellini fino al 1956 furono sospese dalla censura.

Per quanto riguarda il primo decennio del dopoguerra, si possono distinguere tre momenti principali della ricezione di questa specifica tendenza

<sup>1</sup> Verbale della riunione degli attivisti Film Polski del 28.01.1950. AAN, MKiS, GDFP, t. 141, k. 9. Se non indicato diversamente, tutte le citazioni sono da intendersi come a cura dell'autore.

<sup>2</sup> Per saperne di più, cf. K. Klejsa, „Świat, który przezwycięzamy i pozostawiamy za sobą. Import, rozpowszechnianie i widowia filmowa z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949-1956 w świetle badań archiwalnych”, *Kwartalnik Filmowy* 2019, n° 108, p. 29-52.

italiana strettamente connessi alla politica culturale del Paese. Questa politica era una delle manifestazioni della politica della “guerra fredda” e delle sue varie dinamiche. Il periodo tra il 1946 e il 1948 è stato un periodo di relativa libertà per quanto riguarda la politica culturale. Un lasso di tempo in cui i cinema polacchi hanno proiettato un numero considerevole di film provenienti dai paesi capitalisti. Dopo il dicembre del 1948, quando il Partito Operaio Polacco (PPR) e il Partito Socialista Polacco (PPS) si sono uniti per formare il Partito Operaio Unito Polacco (PZPR), i comunisti hanno dominato completamente la vita politica in Polonia. La direzione del partito intensificò le attività di propaganda, insieme all’assunzione del controllo sui successivi segmenti della vita pubblica e l’espansione della censura. Dal 1949 alla fine del 1954, il repertorio cinematografico in Polonia è stato costruito quasi esclusivamente sui film importati dei paesi della democrazia popolare. Il disgelo – che in Polonia è iniziato alla fine del 1954, un anno dopo che morisse Stalin – ha dato il via ad un graduale afflusso di nuovi film dai paesi capitalisti, anche se la vera svolta nella politica di repertorio si è compiuta dopo il 1956.

Il neorealismo italiano è stato uno di quei fenomeni del cinema del dopoguerra che il sistema politico della Repubblica Popolare di Polonia ha permesso di far circolare in una forma relativamente completa. Tra il 1946 e il 1956, più di 20 lungometraggi neorealisti sono stati proiettati nei cinema polacchi, su un totale di 30 lungometraggi italiani – un numero relativamente alto rispetto alle produzioni di altri paesi europei. La prima notizia sul film neorealista nella stampa polacca compare sul 7° numero di *Film*. Jerzy Toeplitz, nel suo servizio dal festival di Cannes, fa riferimento ad “un grande film sul movimento della Resistenza, ovvero *Roma, città aperta*”<sup>3</sup>. L’anno seguente, ancor prima che i primi film italiani fossero apparsi sugli schermi polacchi, la stessa rivista ha pubblicato articoli più lunghi sull’argomento in questione. Facendo uso del termine “realismo italiano”, Toeplitz ha sottolineato la riduzione delle scene girate in atelier come una caratteristica dei nuovi film italiani, ma infine diede più spazio al soggetto dei film: “Dopo la lunga prigionia del fascismo, quando si doveva costantemente mentire e spiegare che le cose andavano più che bene, è arrivato un momento di verità. [...] La miseria delle masse proletarie, i disordini morali, le difficoltà politiche – tutto questo viene mostrato vividamente sul grande schermo”<sup>4</sup>.

I primi film neorealisti italiani sono apparsi in Polonia nel 1948, quindi nell’ultimo anno in cui le nuove produzioni dei paesi occidentali potevano essere viste su un maggior numero di schermi. Sia *Sciuscià* che *Il sole sorge*

<sup>3</sup> J. Toeplitz, „Cannes 1946”, *Film*, 1946, n° 7, p. 8-9.

<sup>4</sup> J. Toeplitz, „Linie rozwojowe sztuki filmowej”, *Film*, 1947, n° 31-32, p. 7.

*ancora* uscirono in Polonia in un momento cruciale – quando la cortina di ferro si stava formando, e la dottrina del realismo socialista (formulata da Andrei Zhdanov nel 1934) veniva introdotta nella cultura polacca come unico modello accettabile di rappresentazione del reale. Era di natura normativa – presupponeva che i conflitti presentati nei film di finzione non solo dovessero rappresentare il mondo in termini di lotta di classe, ma anche mostrare la via per sconfiggere l'ideologia “reazionario-borghese” attraverso il lavoro collettivo dei membri del movimento operaio. L'annuncio dell'introduzione dell'estetica socialista-realista è stato delineato nel discorso tenuto dal primo segretario del partito, Bolesław Bierut, nel dicembre 1948 al già menzionato congresso di unificazione dei partiti dei lavoratori. Il congresso è stato un evento importante per la ricezione polacca del neorealismo, anche perché uno degli eventi è stata la proiezione del film *Il sole sorge ancora*, definito da Jerzy Płazewski come “un eccellente esempio di realismo socialista”<sup>5</sup>.

Questo e altri esempi illustrano che i film italiani, quando apparivano sugli schermi polacchi, erano visti e apprezzati soprattutto sotto il punto di vista politico. Le innovazioni legate all'originalità dello stile visivo sono state talvolta menzionate, ma marginalmente. Forse perché sarebbe piuttosto difficile identificare caratteristiche applicabili a tutti i film inclusi nel neorealismo senza far eccezione. Si è scritto molto anche sulla complessità di questa tendenza in Italia. Nel 1951 Luigi Chiarini ha osservato scherzosamente che: “Il neorealismo di Zavattini non è quello di De Santis, e questo non ha nulla a che vedere con quello di Germi, che d'altronde non ha punti di contatto con Rossellini, come questi si differenzia nettamente da Visconti, e tutti insieme non rispondono al concetto che del neorealismo ha Barbaro”<sup>6</sup>. Negli articoli polacchi sul neorealismo, i film neorealisti non venivano descritti secondo la chiave d'autore. Il modello interpretativo più importante divenne la ricerca di somiglianze e differenze con i film dell'URSS, visti come modello da seguire dagli altri paesi comunisti.

## Roma, città aperta

Nello stato comunista, il simbolo della “reazione borghese” era la Chiesa cattolica – non solo un simbolo, ma anche un nemico reale, dato che dopo l'eliminazione dell'opposizione politica, la Chiesa era l'unico nemico inter-

<sup>5</sup> J. Płazewski, „Dwugłos o filmie Słońce wschodzi”, *Odrodzenie*, 1948, n° 51-52, p. 14.

<sup>6</sup> L. Chiarini, «La crisi c'è», *Filmcritica*, 1951, n° 5, p. 148. Cit. S. Parigi, «Neorealismo: le avventure di una parola», in *Storia del cinema italiano*, vol. VII 1945 / 1948, C. Cosulich, Marsilio (ed.), Edizioni di Bianco & Nero, Roma – Venezia, 2003, p. 95.

no per le autorità della Polonia popolare. Aveva la capacità organizzativa e finanziaria di opporsi alla propaganda del Governo, almeno in una certa misura, e per gran parte della società (oltre il 90% dei polacchi si definiva cattolico) era una sorta di garanzia di libertà. La stampa e la radio di Stato hanno ripetuto vari slogan sul "volto anti-polacco del Vaticano" e sulle attività "ostili alla Polonia" da parte di preti e vescovi. Il conflitto si è intensificato nel 1953, dopo la morte di Stalin e prima del disgelo. Nel maggio 1953 i vescovi hanno inviato una lettera al Governo della Repubblica Popolare di Polonia chiamata "Non possumus", in cui hanno descritto le manifestazioni della lotta del Governo contro la Chiesa – rimozione della religione dalle scuole, costringendo i preti a giurare fedeltà allo stato e liquidazione delle pubblicazioni cattoliche. In risposta, le Autorità hanno arrestato il Primate Stefan Wyszyński, che è stato rilasciato dopo tre anni, nel 1956.

La stampa cinematografica ha pubblicato con entusiasmo le dichiarazioni dei critici, che suggerivano che il clero rappresentasse una minaccia alla libertà artistica e alla libertà di espressione. Umberto Barbaro, in un'intervista del 1948 (rilasciata dopo le elezioni di aprile in Italia e il suo licenziamento dal Centro Sperimentale), scriveva: "Il futuro del cinema italiano sembra minacciato. La situazione economica dell'Italia è difficile, la pressione americana sta aumentando, e ora si aggiunge l'influenza degli ambienti clericali e del clero"<sup>7</sup>. Nello stesso anno Jerzy Toeplitz ha osservato:

445

Lo sviluppo della cinematografia italiana è osteggiato da Hollywood, con l'etichetta Universalia del Vaticano come alleato [...]. Di nuovo, come nei tempi fascisti, c'è un ritorno alla ricetta del monumentalismo, alle decorazioni e ai costumi romani. Appaiono anche storie di evasione, frutto di propagandisti sentimentali finanziati dal clero. Quello che prima era un rapido flusso di arte si sta trasformando in un'acqua frizzante di produzione di massa<sup>8</sup>.

È caratteristico che in entrambe le dichiarazioni Hollywood e il Vaticano siano presentati sia come alleati che come oppressori dell'arte cinematografica.

Poiché alcuni dei registi considerati neorealisti erano contro la politica della Democrazia Cristiana (che ha vinto le elezioni italiane nel 1948), i loro film potevano essere un utile strumento di propaganda anti-Chiesa. Una sorta di problema per i recensori polacchi, tuttavia, erano le trame stesse dei film, soprattutto il fatto che in molti dei film neorealisti (tra cui *Roma, città aperta*, *In nome della legge*, *Il sole sorge ancora*) il protagonista era un prete, che si rivelava un eroe positivo e che moriva per la sua patria insieme a un comunista.

<sup>7</sup> U. Barbaro, *Film*, 1948, n° 17, p. 9-10.

<sup>8</sup> J. Toeplitz, „Realizm włoski”, *Film*, 1948, n° 23 / 24, p. 5.

Quest'ultimo motivo – la morte comune di un comunista e di un cattolico per mano dei fascisti – è apparso in diversi film neorealisti, esponendo il mito della brava gente – l'“unità” degli italiani contro i tedeschi (tutti combattono contro l'occupante indipendentemente dalle loro opinioni). Naturalmente, il più famoso di questi film è *Roma, città aperta*. In Italia diverse fazioni politiche hanno sottolineato l'importanza di altri personaggi nelle loro interpretazioni di questa produzione<sup>9</sup>. Nella Polonia Popolare, dove il film è uscito solo nel 1949, quasi tutti i critici si sono sentiti obbligati a fare riferimento al personaggio del prete. Leon Bukowiecki pone con maestria gli accenti dell'interpretazione: pur citando Don Pietro (“Padre Pietro muore per la dottrina della vita, che lui e i suoi compagni considerano giusta”), espone la figura di un altro sacerdote –

Un altro prete, che [...] secondo le istruzioni della capitale apostolica è d'accordo con il regime, può camminare liberamente tra gli uomini della Gestapo e accompagnare Padre Pietro alla morte. Perché la Sede Apostolica ha un concordato con lo stato italiano fascista e i preti che sono d'accordo con la politica di distruzione di intere nazioni non subiscono alcun danno. Solo chi si oppone al fascismo viene ucciso. Nessuna protesta verrà dal Vaticano silenzioso [...] nessuna scomunica, nessuna maledizione<sup>10</sup>.

446

Bukowiecki interpreta con spirito anti-Chiesa anche l'ultima sequenza del film che presenta il panorama di Roma con la Basilica di San Pietro al centro. Il recensore scrive: “[Rossellini] mostra nell'ultima scena la cupola di San Pietro che sovrasta la città, sottolineando con questo che l'altro prete appartiene al partito della riconciliazione con il fascismo, quindi sarà difficile per lui vivere bene”<sup>11</sup>. Si tratta di un'interpretazione intrigante, poiché all'ultima scena viene solitamente attribuito un significato completamente diverso: quello di un barlume di speranza di pace e di un domani migliore, simboleggiato dai bambini del gruppo di Romoletto<sup>12</sup>.

Il tono di altre recensioni nella stampa statale era simile. Probabilmente l'unica eccezione è stata la pubblicazione nel *Tygodnik Powszechny*. In un lungo articolo che metteva *Roma, città aperta*, al centro dell'attenzione si poteva leggere:

Cercare e trovare la verità – la verità su noi stessi – è, a quanto pare, il risultato più prezioso e duraturo del neorealismo italiano. Questo non significa affatto che i registi italiani abbiano inventato una nuova verità che nessuno conosceva prima; al contra-

<sup>9</sup> T. Craign, “Conflicting interpretations of Rome, Open City in 1945 Italy”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2017, n° 37, p. 203-219.

<sup>10</sup> L. Bukowiecki, „Rzym, miasto otwarte”, *Gazeta Filmowa*, 1949, n° 45, p. 5.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> P. Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 60.

rio, hanno trovato una verità molto vecchia, solo che l'hanno espressa in modo nuovo. È la stessa verità che la Rivelazione e la filosofia cattolica proclamano [...] Così, anche se molti sceneggiatori e registi italiani si oppongono alla Chiesa, la loro opera è di un tipo tale da poter essere chiamata «naturaliter christiana»<sup>13</sup>.

All'epoca, i critici legati alla stampa cinematografica ignoravano questa traccia interpretativa, anche se doveva essere notata. Lo dimostra il fatto che quattro anni dopo Krzysztof Teodor Toeplitz ha citato l'articolo di Ogulewicz in un contesto negativo, come "un tentativo di scontare le conquiste ideologiche e artistiche del cinema italiano con fattori clericali"<sup>14</sup>. L'autore ricorda l'atteggiamento "corretto" nei confronti del film *Roma città aperta*: "il compromesso che vi si fa tra l'atteggiamento di un comunista e quello di un prete cattolico è il risultato della mancanza di visione del mondo di Rossellini, quella mancanza che lo ha portato a film come *Germania anno zero* o *Stromboli* essendo una deviazione dalla lotta dalla parte del popolo"<sup>15</sup>.

## Non solo *Roma*...

I due titoli citati dal critico non sono stati acquistati per la distribuzione in Polonia e sono stati conosciuti solo da pochissime persone che disponevano del permesso di vedere i film nelle proiezioni di qualificazione. Alla fine del 1956, nessun altro film di Rossellini è uscito nelle sale polacche. Né le parti successive della cosiddetta trilogia di guerra sono state proiettate – né *Paisà* (a causa del soggetto – cioè la liberazione dell'Italia da parte delle truppe americane; inoltre, il quinto episodio è ambientato in un monastero) né *Germania, anno zero* (forse per la possibilità di evocare simpatia per i protagonisti tedeschi). Per ovvie ragioni né *Francesco, giullare di Dio* né *Stromboli, terra di Dio*, sono stati distribuiti. La stampa polacca non ne ha scritto nemmeno – forse perché alle sceneggiature di entrambi i film ha collaborato il domenicano Félix Morlión, un ecclesiastico che presumibilmente, in accordo con Andreotti, votava per il "neorealismo cattolico"<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> H. Ogulewicz, „Tajemnica filmu włoskiego”, *Tygodnik Powszechny*, 1950, n° 25.

<sup>14</sup> K. T. Toeplitz, „Komentarz do filmu Rzym, godzina 11”, *Kwartalnik Filmowy*, 1954, n° 2, p. 23.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>16</sup> T. Subini, “The failed Project of Catholic Neorealism: On Giulio Andreotti, Felix Morlion and Roberto Rossellini”, in *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, D. Biltereyst, D. Treveri Gennari (ed.), New York, Routledge, 2015. Vedi anche: E. Dagrada, “A Triple Alliance for Catholic Neorealism: Roberto Rossellini According to Felix Morlion, Giulio Andreotti and Gian Luigi Rondi”, in *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, D. Biltereyst, D. Treveri Gennari (ed.), New York, Routledge 2015.



In *Stromboli*, un ulteriore ostacolo potrebbe essere stato tra gli altri, il personaggio femminile interpretato da Ingrid Bergman, una cittadina della Lituania (un Paese che è diventato “repubblica” dell’URSS dopo la guerra). Anche gli altri due titoli con la svedese nel ruolo principale risultavano inaccettabili. La stampa ha scritto di *Europa 51* in termini di scandalo: “Il film più pubblicizzato di Rossellini, *Europa 51*, ha subito la sua più grande sconfitta. *Europa 51* è chiaramente espressione della propaganda anticomunista. La proiezione è stata interrotta da fischi e uscite. Per quasi tutti il fatto che Rossellini – l’autore del bellissimo film *Roma città aperta* – avesse tradito i suoi eroi di *Roma* in *Europa 51* è stato profondamente scandaloso”<sup>17</sup>. Il fatto che il film abbia ricevuto il premio internazionale è stato commentato come segue: “la decisione della giuria testimonia quanto i giurati veneziani si siano sottomessi agli ordini del Vaticano e dell’America”<sup>18</sup>. A sua volta, una probabile ragione dell’assenza di *Un viaggio in Italia* dagli schermi polacchi era il tema metafisico suggerito nel film. I protagonisti, che prima erano giunti alla conclusione di dover divorziare, in seguito a uno strano lampo di illuminazione scoprono il sentimento che li unisce in fondo. Lo scenario di questo episodio è una processione i cui partecipanti eccitati gridano “miracolo, miracolo” mentre gli sposi professano il loro amore l’uno per l’altro.

È sorprendente che la stampa polacca non avesse dato molta attenzione allo scandalo legato a Rossellini e Ingrid Bergman, che era famosa in Occidente, scrivendo con una certa superiorità:

Prima della guerra, anche in Polonia avevamo giornali e riviste che si sarebbero buttati a capofitto nel soggetto Bergman-Rossellini-Lindström, martellando nella testa dello spettatore polacco che era l’evento più importante nella vita della cinematografia europea. Le ragazze del collegio si imbrattavano. Ma le nostre ragazze del collegio sono diverse. [...] sanno, per esempio, quali film combattono per la pace o la dignità umana<sup>19</sup>.

L’approccio ai successi cinematografici di Rossellini durante il periodo stalinista in Polonia è colto al meglio in una dichiarazione del critico “progressista” Ugo Casiraghi, citato su *Film*: “Quello che aspetta i registi italiani se si dovessero sottomettere alle richieste degli agenti del Governo è raccontato dall’esempio di Rossellini, la storia della sua caduta dal momento in cui ha abbandonato la strada del realismo”<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Minotaur, „Festiwal Filmowy w Wenecji”, *Film*, 1952, n° 42, p. 5.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> J. Płażewski, „Nasze pensjonarki są już inne”, *Film*, 1949, n° 14, p. 12.

<sup>20</sup> U. Casiraghi, „O prawo do swobodnej twórczości artystycznej”, *Film*, 1952, n° 44, p. 6.

Durante il disgelo, raramente appaiono sulla stampa professionale riferimenti all'opera di Rossellini, e per di più sempre in toni e modalità incidentali<sup>21</sup>. Anche in un numero speciale di *Film* pubblicato nel 1956, interamente dedicato al neorealismo, Rossellini viene citato solo nella prefazione (della redazione) come regista di... *Roma città aperta*. Il numero di aprile della rivista, che testimonia la nuova valutazione – inequivocabilmente positiva – del neorealismo italiano (l'introduzione al numero è intitolata "In omaggio alla grande arte!"), presenta i testi di Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, oltre a interviste ad Alberto Lattuada, Luchino Visconti e Aldo Fabrizi.

A causa dei chiari temi religiosi presenti nei film di Rossellini, l'opera di questo regista, figura chiave del neorealismo italiano, è stata nel migliore dei casi passata sotto silenzio o svalutata dalla critica polacca nella Polonia comunista. Un'eccezione è stata la trama inizialmente lodata di *Roma, città aperta*. Questo film è stato, come ho già sottolineato, l'unico ad ottenere l'autorizzazione alla distribuzione nella Polonia popolare fino al 1956. Solo nel 1957 è stata proiettata *la Paura* (1954), seguita dieci anni dopo dal *Generale della Rovere* (inoltre, due film in cui Rossellini ha diretto degli episodi, *Siamo donne* e *RoGoPag*, sono stati acquistati per la distribuzione). Durante il periodo di accentuata sovietizzazione, Rossellini è diventato un simbolo di "degrado artistico e cosmopolitismo"<sup>22</sup> ed è stato spesso citato come esempio di un cineasta "che si è spostato [...] verso posizioni decisamente arretrate"<sup>23</sup>. Durante il periodo del disgelo, la valutazione del lavoro di Rossellini è un po' cambiata – Rossellini è stato presentato come un regista talentuoso, responsabile di solo un film, cioè... *Roma, città aperta*. Così, si può scherzare sul fatto che tutti i percorsi interpretativi dell'opera di Rossellini intrapresi dai critici polacchi portino solamente a... *Roma, città aperta*.

## Bibliografia

- Barbaro, Umberto, *Film*, 1948, n° 17, p. 9-10  
Biltreyst, Daniel, Treveri Gennari Daniela (ed.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, New York, Routledge, 2015  
Bondanella, Peter, *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993  
Bukowiecki, Leon, „Rzym, miasto otwarte”, *Gazeta Filmowa*, 1949, n° 45, p. 5

<sup>21</sup> Cf. *Film*, 1956, n° 19, p. 14 e *Film*, 1956, n° 27, p. 12.

<sup>22</sup> Z. Pitera, „Film włoski broni się”, *Kuźnica*, 1949, n° 49, p. 9-10.

<sup>23</sup> B. Michałek, „Neapolitańczycy w Mediolanie”, *Przegląd kulturalny*, 1955, n° 28, p. 8.


- Casiraghi, Ugo, „O prawo do swobodnej twórczości artystycznej”, *Film*, 1952, n° 44, p. 6
- Chiarini Luigi, «La crisi c'è», *Filmcritica*, 1951, n° 5, p. 148
- Cosulich, Callisto (ed.) *Storia del cinema italiano*, vol. VII 1945 / 1948, Marsilio, Edizioni di Bianco & Nero, Roma – Venezia 2003
- Craign, Thomas, “Conflicting interpretations of Rome, Open City in 1945 Italy”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2017, n° 37, p. 203-219
- Dagrada, Elena, “A Triple Alliance for Catholic Neorealism: Roberto Rossellini According to Felix Morlión, Giulio Andreotti and Gian Luigi Rondi”, in *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (ed.), New York, Routledge, 2015, p. 114-134
- Klejsa Konrad, „Świat, który przewycięzamy i pozostawiamy za sobą. Import, rozpowszechnianie i widownia filmowa z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949-1956 w świetle badań archiwalnych”, *Kwartalnik Filmowy*, 2019, n° 108, p. 29-52
- Michałek, Bolesław, „Neapolitańczycy w Mediolanie”, *Przegląd kulturalny*, 1955, n° 28, p. 8
- Minotaur, „Festiwal Filmowy w Wenecji”, *Film*, 1952 n° 42, p. 5
- Ogulewicz, Hanna, „Tajemnica filmu włoskiego”, *Tygodnik Powszechny*, 1950, n° 25
- Parigi, Stefania, «Neorealismo: le avventure di una parola», in *Storia del cinema italiano*, vol. VII 1945 / 1948, C. Cosulich, Marsilio (ed.), Edizioni di Bianco & Nero, Roma – Venezia 2003, p. 82-97
- Pitera, Zbigniew, „Film włoski broni się”, *Kuźnica*, 1949 n° 49, p. 9-10
- Płażewski, Jerzy, „Dwugłos o filmie Słońce wschodzi”, *Odrodzenie*, 1948, n° 51-52, p. 14
- Płażewski, Jerzy, „Nasze pensjonarki są już inne”, *Film*, 1949, n° 14, p. 12
- Subini, Tomaso, “The failed Project of Catholic Neorealism: On Giulio Andreotti, Felix Morlion and Roberto Rossellini”, in *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (ed.), New York, Routledge 2015, p. 173-185
- Toeplitz, Jerzy, “Cannes 1946”, *Film*, 1946, n° 7, p. 8-9
- Toeplitz, Jerzy, „Linie rozwojowe sztuki filmowej”, *Film*, 1947, n° 31-32, p. 7
- Toeplitz, Jerzy, „Realizm włoski”, *Film*, 1948 n° 23 / 24, p. 5
- Toeplitz, Krzysztof Teodor, „Komentarz do filmu Rzym, godzina 11”, *Kwartalnik Filmowy*, 1954, n° 2, p. 22-43

## Nota biobibliografica

Anna Miller-Klejsa laureata in Film Studies e filologia italiana; è docente all'Università di Lodz (Dip. di Italianistica). La sua tesi di dottorato si è concentrata sulle rappresentazioni della storia italiana del XX secolo nel cinema di finzione. Recentemente ha co-editato un volume sul cinema italiano dopo il 1980 (*Kino włoskie po 1980 roku*) e sta attualmente realizzando un progetto sulle relazioni cinematografiche polacco-italiane.

Joanna Warmuzińska-Rogóż

Université de Silésie

 <https://orcid.org/0000-0001-8195-0099>  
joanna.warmuzinska-rogoz@us.edu.pl

## L'histoire de la Pologne revisitée ou le jeu de l'implicite et de l'explicite dans la traduction française de *Jak zawsze* de Zygmunt Miłoszewski

### The History of Poland Revisited or the Play of Implicit and Explicit in the French Translation of *Jak zawsze* by Zygmunt Miłoszewski

451

**Abstract:** The present article analyzes the French translation of Zygmunt Miłoszewski's novel *Jak zawsze* (*As usual*) into French (translation: Kamil Barbarski, title: *Tu souviendras-tu de demain?*) and focuses particularly on the play between implicit and explicit elements related to the history and culture of Poland. The protagonists of the novel travel back in time fifty years to Poland, where it occurs that history unfolded completely differently than in reality. They have the opportunity to relive their lives in a different world, but it occurs that although their private lives will turn out differently, the history of Poland will end as usual. Miłoszewski uses stereotypes and allusions which, without explication in translation, will be incomprehensible or will lose their *raison d'être*. The author analyzes the translator's strategies and the ability to understand the text by the recipient of the translation.

**Keywords:** literary translation, culture, implicit, explicit, Zygmunt Miłoszewski

*Les écrivains font la littérature nationale  
et les traducteurs font la littérature universelle.*

José Saramago ([www.attlc-ltac.org/fr](http://www.attlc-ltac.org/fr))

Les propos de l'écrivain portugais, placés en exergue de la présente analyse, ouvrent le débat sur la question du rôle du traducteur par rapport au texte qu'il traduit mais également par rapport à l'auteur du texte.

De plus, Saramago suscite la réflexion sur une dimension de la littérature dans sa version originale et en traduction. Dans les lignes qui suivent, nous essaierons de regarder de plus près cette problématique et ceci en liaison avec la présence des éléments culturels qui subissent un jeu constant entre l'implicite et l'explicite. Notre réflexion concernera le roman *Jak zawsze* de Zygmunt Miłoszewski traduit vers le français par Kamil Barbarski et paru sous le titre *Te souviendras-tu de demain ?*. A partir des deux textes nous tenterons de démontrer à quel point les propos de Saramago acquièrent une dimension nouvelle et inattendue grâce au jeu que l'écrivain polonais entretient avec son lecteur.

## Les polars et l'engagement social

452

Né à Varsovie en 1976, Zygmunt Miłoszewski est un écrivain, journaliste et scénariste polonais. Son premier livre d'horreur, *Interphone*, paraît en 2005, mais il est connu avant tout grâce à la série des romans d'horreur remarquables, avec le procureur Teodore Szacki comme personnage central (*Uwikłanie*, 2007 ; *Ziarno prawdy*, 2011 ; *Gniew*, 2014). La série de Szacki a été récompensée deux fois par le prix du Gros Calibre, décerné au meilleur roman policier en Pologne. L'écrivain a été finaliste du Grand Prix des lectrices d'ELLE, du prix du Polar à Cognac et du prix du polar européen du Point. Les romans de Zygmunt Miłoszewski sont traduits vers une quinzaine de langues. Décidément, c'est la trilogie du procureur Szacki qui est traduite le plus souvent (les traductions en tchèque, anglais, français, allemand, japonais, espagnol, slovaque, ukrainien), ou bien des parties distinctes de la série (biélorusse, croate, hébreux, grec, italien, turc)<sup>1</sup>.

Il est à noter que Miłoszewski ne se limite pas dans son œuvre à inventer une histoire d'horreur ou de crime. Selon Macha Séry, l'écrivain a « pris des leçons d'ironie chez l'Américain Kurt Vonnegut, (1922-2007), de construction dans les thrillers de Pierre Lemaitre et a découvert la bureaucratie à la française dans *Glacé* (Pocket, 2012), de Bernard Minier »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Nous devons toutes les traductions vers le français à Kamil Barbarski : *Les Impliqués* (*Uwikłanie*), Bordeaux, Mirobole Éditions, 2013 ; *Un Fond de vérité* (*Ziarno prawdy*), Bordeaux, Mirobole Éditions, 2015 ; *La Rage* (*Gniew*), Paris, Fleuve noir, 2016 ; *Inavouable* (*Bezcenny*), Paris, Fleuve noir, 2017 ; *Te souviendras-tu de demain?* (*Jak zawsze*), Paris, Fleuve noir, 2019 ; cf. [www.institutksiążki.pl](http://www.institutksiążki.pl).

<sup>2</sup> M. Séry, « La Noire Pologne de Zygmunt Miłoszewski », *Le Monde*, 16.03.2015 ; URL : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/05/15/la-noire-pologne-de-zygmunt-miloszewski\\_4596517\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/05/15/la-noire-pologne-de-zygmunt-miloszewski_4596517_3260.html)

De plus, il est très attaché à la littérature qui s'engage dans les questions préoccupant la société d'aujourd'hui : la crise climatique, la position des femmes, la situation actuelle en Pologne et dans le monde, etc. Il faut dire que l'écriture engagée a tellement enchanté l'écrivain qu'après la publication du dernier volet de la trilogie sur Szacki, il a décidé de quitter les polars en argumentant qu'il y a trop de cruauté et de meurtres dans la littérature, ainsi que dans le monde contemporain, et qu'il se sent mal à l'aise en gagnant de l'argent grâce à eux. Il opte alors pour le thriller et le roman d'espionnage avec le roman *Bezcenny* (2013). Pourtant, il sait en même temps utiliser une « jonglerie intertextuelle des schémas connus d'ailleurs »<sup>3</sup> à laquelle il recourra aussi en 2020 dans son roman *Kwestia ceny* dans lequel se chevauchent des trames historiques, sociales et sensationnelles et tout cela assaisonné d'un grain d'humour.

## Retour dans le futur à la Miłoszewski

Dans son avant-dernier livre paru en 2017 intitulé *Jak zawsze* (littéralement *Comme d'habitude*), Zygmunt Miłoszewski change un peu de veine en ce sens qu'il quitte complètement le polar et la sensation, mais en même temps, on dirait comme d'habitude, il se penche sur ses thèmes de prédilection, à savoir l'histoire, la société et la mentalité, avec la Pologne au centre d'intérêt. L'écrivain recourt au concept de revivre la vie en replaçant ses personnages, Grażyna et Ludwik, dans la Pologne des années 60 du XX<sup>e</sup> siècle. Le couple d'octogénaires qui fête le cinquantième anniversaire de leur mariage, se réveille un jour dans la Varsovie d'après-guerre qui ne ressemble guère à la ville qu'ils connaissent. Miłoszewski construit une réalité alternative dans laquelle la Pologne ne se trouve pas sous le joug communiste mais elle s'avère être presque une colonie française. Le roman abonde donc en références à la culture française qui imprègne la vie quotidienne des Polonais en commençant par la langue polonaise et la cuisine jusqu'à la vie politique et sociale. Or, ce qui semble être le plus intéressant, c'est une histoire alternative dans laquelle la Pologne, tel un îlot parmi des pays communistes, constitue un espace de liberté qui a su éviter la domination soviétique. Surpris, les personnages principaux découvrent cette nouvelle histoire de la Pologne en apercevant en même temps les

<sup>3</sup> R. Ostaszewski, cité par L. Szura, « Zygmunt Miłoszewski », *Culture.pl* ; URL : <https://culture.pl/pl/tworca/zygmunt-miloszewski> . La traduction vers le français des citations polonaises - J.W.-R.

prémisses d'un danger, que tout finira *comme d'habitude*. Le lecteur polonais trouvera dans le livre de Miłoszewski plusieurs allusions à l'histoire ainsi qu'à l'actualité politique polonaises.

Il va sans dire que le roman s'inscrit aussi dans la veine humoristique propre à Miłoszewski ce que l'éditeur souligne à la quatrième de couverture en constatant que c'est « une comédie ironique et romantique sur un couple qui a reçu une chance de revivre leur amour ». Or, il s'agit aussi d'« une comédie sur la nation qui a reçu une chance de revivre son histoire », nous avons donc affaire à une histoire personnelle qui s'inscrit profondément dans les aléas de l'Histoire. Le cadre du roman témoigne sans aucun doute des prétentions plus grandes de l'écrivain qui ne se limite pas à produire une petite histoire facile, un roman populaire, mais qui sait placer son texte dans la réalité contemporaine en le dotant de plus d'une composante journalistique, voire sociologique. Par ailleurs, Miłoszewski le dit d'une manière tout à fait explicite :

Je n'ai jamais nié que mon écriture est très actuelle, journalistique, que je ne me sépare pas de la politique ou de la contemporanéité [...] J'encourage [ceux qui me le reprochent – J. W.-R.] qu'ils regardent – toutes proportions gardées – de plus près l'œuvre de Prus ou de Żeromski [des grands classiques polonais – J. W.-R.] qui décrivaient ce qui se passait ici et maintenant, d'une manière très journalistique. Ils croyaient que si leur voix est entendue, il faut en faire l'usage [...]. Pour moi, c'est la plus belle tradition de la littérature polonaise<sup>4</sup>.

454

Il va sans dire que le roman en question suit cette conception de la littérature : les allusions à l'histoire, à la politique, à la société sont présentes dans tout le texte. Ainsi, l'écrivain fait des clins d'œil à son lecteur et l'invite aux jeux des explicites et des implicites cachés dans les allusions et connotations qui constituent le noyau même du projet de Miłoszewski.

## ***My Way*, ou une voie différente**

Commençons par le concept qui constitue en effet le cadre du roman et qui reflète bien la conception du jeu des implicites et explicites. Miłoszewski s'est décidé à intituler son livre *Jak zawsze* (*Comme d'habitude*) ce qui est une allusion à la chanson française (les paroles de Gilles Thibaut et Claude François, la musique composée par Jacques Revaux et Claude François) de 1967. Originellement interprétée en France par Claude François, elle gagnera une réputation internationale grâce à Paul Anka, auteur

<sup>4</sup> L. Szura, *op. cit.*

d'une adaptation anglaise, et surtout grâce à Frank Sinatra qui en fera un succès planétaire en 1969 sous le titre *My Way*.

Or, le lien entre le titre du roman et la chanson originale de Claude François ne sera pas évident pour tous les lecteurs polonais vu que l'écrivain ne l'explique pas. Un lecteur plus attentif et possédant un savoir plus approfondi sur la chanson française<sup>5</sup> pourra le soupçonner après la lecture du fragment suivant :

À la radio, on annonça le tube de la journée et retentit dans le haut-parleur une reprise française de *My Way* de Frank Sinatra. Dans le temps, il adorait cette chanson. Maintenant, chaque fois qu'il l'entendait, il songeait que c'était malheureusement le morceau le plus joué lors des enterrements aux États-Unis et qu'il devrait peut-être en choisir un lui aussi pour son dernier voyage (*T*, 13)<sup>6</sup>.

Il faut souligner que Miłoszewski fait son personnage penser qu'il s'agit de la reprise française de la chanson américaine, tandis qu'en réalité c'est l'inverse. Par ailleurs, l'écrivain s'explique de ce malentendu dans « Le mot de l'auteur à ses lecteurs français » : « Enfin, je voudrais remercier mes lecteurs français d'avoir enduré la méprise de Ludwik au sujet de la chanson *Comme d'habitude* de Claude François. Je sais bien que c'est Frank Sinatra qui l'a reprise et non le contraire. Mais Ludwik, lui, ne le sait pas » (*T*, 547). Le choix du titre ne semble pas anodin car l'expression éponyme « *jak zawsze* » (comme d'habitude) apparaît sans cesse dans le roman. Qui plus est, la conception même du roman repose sur ce concept : même si la vie des personnages principaux change après le retour vers le passé, il s'avère que tout est « comme d'habitude ».

Il est évident que nous avons ici affaire au premier jeu d'explicite et d'implicite : le titre ne sera pleinement compris que par les lecteurs polonais qui connaissent la chanson originale et qui apercevront un lien entre *Comme d'habitude* et *My way*. On pourrait donc s'attendre à ce que les lecteurs français soient confrontés à une tâche beaucoup moins exigeante. Rien de semblable. La traduction française du roman a paru sous le titre *Te*

<sup>5</sup> Suivant la terminologie de Lederer on pourrait dire qu'il s'agit du lecteur qui a un savoir préétabli sur les implicites. (M. Lederer, « Le rôle de l'implicite dans la langue et le discours : – les conséquences pour la traduction et l'interprétation », *FORUM Revue internationale d'interprétation et de traduction / International Journal of Interpretation and Translation* 1(1), 2003, p. 1-12).

<sup>6</sup> „W radiu zapowiedzieli przebój dnia i puścili francuską przeróbkę *My Way* Franka Sinatry. Kiedyś uwielbiał tę piosenkę. Teraz za każdym razem gdy ją słyszał, myślał o tym, że to podobno najczęściej grany na amerykańskich pogrzebach utwór i być może on sam powinien już wybrać jakiś kawałek na swoją przejażdżkę w trumnie” (*O*, 9). Tous les fragments en version originale et en traduction proviennent des éditions indiquées dans la bibliographie. Désormais, les références au roman seront indiquées par le sigle *O* (original) et *T* (traduction), suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.



*souviendras-tu de demain?* ce qui reflète bien la trame du livre mais ce qui en même temps n'a rien à voir avec la chanson de Sinatra. Il est plutôt hors de question qu'il s'agit d'un manque de compétences de la part de Kamil Barbarski, traducteur du roman vers le français. Par ailleurs, dans la postface déjà évoquée, Miłoszewski remercie Barbarski, « l'homme qui a traduit tous mes romans en français et qui devrait en avoir sincèrement marre de moi, mais qui a malgré tout accepté de discuter sans fin d'une réalité alternative franco-polonaise » (*T*, 547). Il se peut que ce soient des raisons éditoriales et commerciales qui ont eu un impact sur la décision finale<sup>7</sup>.

En général, tout ce qui précède reflète bien ce jeu constant qui est propre au projet de Miłoszewski et à la traduction vers le français. Ainsi, dans l'original, nous avons affaire à plusieurs allusions qui concernent aussi bien la culture polonaise que la culture française. Or, une lecture complète ne sera possible que si le lecteur connaît bien les deux cultures et aperçoit les clins d'œil de l'écrivain, un amateur passionné de l'histoire et en même temps de la langue et de la culture françaises. La réception du roman changera sans aucun doute dans le cas de la traduction française dans laquelle non seulement ce qui est étranger dans l'original (en l'occurrence les allusions à la France) deviendra familier, et ce qui est proche et bien connu car renvoie à la culture polonaise, deviendra lointain et plus difficile voire impossible à comprendre. En fait, Miłoszewski nous propose le retravail des deux cultures par le biais des filtres qui servent à montrer la culture perçue à travers une autre culture. Réfléchissons donc comment l'auteur place les accents entre l'implicite et l'explicite et à quels moyens il recourt pour faire revivre l'histoire des personnages principaux qui à leur tour revivent leur vie différemment mais en même temps *comme d'habitude*.

456

## Les références à l'histoire de la Pologne

Le roman de Miłoszewski abonde en références à l'histoire et à la culture polonaises. Il va sans dire que la qualité et l'étendue de la compréhension du texte dépendra du savoir préétabli du lecteur, et ceci déjà au niveau de l'original. Analysons quelques exemples :

<sup>7</sup> À ce propos, il convient de rappeler la conception d'André Lefevere qui décrit le rôle des patrons, c'est-à-dire ceux qui ont une influence majeure sur le produit final, soit la traduction (cf. A. Lefevere, *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, London, Routledge, 1992).

<p>1. Wstał i ruszył do łazienki, po drodze włączając radio i dowiadując się dzięki temu, że właśnie dziś mija okrągła sto pięćdziesiąta rocznica powstania styczniowego i pięćdziesiąta podpisania traktatu elizejskiego o przyjaźni polsko-francuskiej (O, 8).</p>	<p>Il se leva et marcha vers la salle de bains, allumant au passage la radio qui lui annonça qu'on célébrait en ce jour précis le cent cinquantième anniversaire de l'Insurrection de janvier et le cinquantième de la signature du traité de l'Élysée sur l'amitié franco-allemande (T, 40).</p>
<p>2. Sześć albo siedem, to zaraz po grudniu było (O, 25).</p>	<p>Six ou sept, c'était pile après décembre (T, 32).</p>
<p>3. Czyli powstanie było. Szkoda (O, 78).</p>	<p>Donc l'insurrection de Varsovie a bien eu lieu, dit-elle. Dommage (T, 92).</p>
<p>4. O antysemitycznych czystkach, o strzelaniu do robotników, o stanie wojennym, o zamknięciu ludzi w więzieniach za poglądy, o cenzurze, prześladowaniach, wszechmocnej tajnej policji, śmierci księdza Popiełuszki, o radzieckich wojskach (O, 183).</p>	<p>Des purges anti-sémites, des fusillades d'ouvriers, de la loi martiale, des gens emprisonnés pour leurs opinions, de la censure, des persécutions, de la police secrète toute-puissante, de l'assassinat du père Popiełuszko, des divisions blindées soviétiques (T, 213).</p>
<p>5. Różnice między zaborami były widoczne w architekturze, średniej ubłocenia i stopniu ogólnego ucywilizowania, ale przede wszystkim w mentalności (O, 203).</p>	<p>Les différences entre les territoires anciennement dominés par les Prussiens et ceux administrés par les Russes étaient visibles sur le plan de l'architecture, de la quantité de boue omniprésente et du niveau des infrastructures en général, mais surtout dans la mentalité (T, 234).</p>

Les allusions à l'histoire de la Pologne ci-mentionnées ne devraient pas en général susciter de doutes chez le lecteur polonais. Quant à la version française, le traducteur explicite ce qui est implicite dans l'original : ainsi, dans la traduction nous apprenons qu'il s'agit du cent-cinquantième anniversaire de l'Insurrection de janvier (fragment 1.), l'exemple 3. concernant l'insurrection est dotée du lieu, c'est-à-dire de Varsovie, il s'agit donc du soulèvement de 1944. Le deuxième fragment est plus énigmatique mais un lecteur polonais ayant le savoir modeste sur l'histoire de la Pologne devinera sans doute qu'il s'agit non pas d'un décembre anodin mais des événements connus sous le nom des émeutes de la Baltique en 1970. Dans le fragment 4., on retrouve un vrai raccourci sur l'histoire polonaise avec le côté le plus sombre de la période communiste. Finalement, le dernier fragment fait allusion à des différences dans divers domaines de la vie qui sont propres à des régions distinctes de Pologne, dues à l'influence des envahisseurs qui ont partagé la Pologne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui l'ont effacée de la carte de l'Europe pour plus de cent ans. On peut prétendre que le lecteur polonais qui connaît plus au moins l'histoire de la Pologne comprendra sans problèmes de quels événements et phénomènes socio-politiques il s'agit. Or, les fragments

susmentionnés seront sans aucun doute plus difficiles au lecteur français qui en général aura sûrement un moindre savoir préétabli sur la Pologne. On peut conclure que ce qui est implicite dans l'original ne devient plus explicite dans la traduction que dans ces cas où Kamil Barbarski ajoute une petite précision. Il s'abstient toutefois d'ajouter des explications complètes, notamment quant à toute une panoplie de connotations propres aux lecteurs polonais.

Cependant, il faut souligner qu'il y a des allusions qui ne seront pas faciles à comprendre aussi bien pour les lecteurs de l'original et ceci en fonction de l'étendue de leurs connaissances. Selon Salich :

Comme on le sait, même s'il y a deux lecteurs, ils vont se différencier dans l'interprétation d'une même œuvre. On peut cependant constater d'une manière générale que le lecteur qui a vécu dans les temps qui sont décrits dans un texte littéraire sera capable de comprendre beaucoup plus sans avoir à combler les lacunes dans le savoir culturel qu'un représentant d'une génération suivante qui ne connaît certains éléments d'une période donnée que des relations orales. Tout de même, l'un et l'autre, et aussi celui qui acquerra un savoir pendant le cours d'histoire, sera capable d'apercevoir des « points problématiques » et de les lire *ad hoc* ou au moins de les identifier comme ceux qui exigent une consultation des sources complémentaires. Le lecteur d'un autre cercle culturel qui jusqu'à présent ne s'intéressait pas à la Pologne et à la période communiste peut ne pas apercevoir aisément lesdites difficultés<sup>8</sup>.

458

À en croire Anton Popović, le lecteur devient le troisième partenaire dans le jeu de traduction<sup>9</sup>. Sans aucun doute, dans le cas des références culturelles et historiques ci-dessous citées, il en sera ainsi. Or, il est à souligner que c'est déjà le lecteur de l'original qui pourra rencontrer des problèmes dans la compréhension des règles du jeu traductif, et le niveau de compréhension dépendra de ses savoirs préalables. Il faudrait cependant présumer, suivant les propos d'Anna Legeżyńska, que l'auteur et le lecteur de l'original comprennent le cadre spatio-temporel présenté dans l'original. Tout de même, en ayant à l'esprit le nombre et le caractère des allusions et connotations on peut prétendre que l'âge du lecteur ne sera pas sans importance<sup>10</sup>. Il va sans dire que même si compréhensibles, certains mots ou expressions ne provoqueront pas des connotations identiques chez un lecteur jeune et celui qui a vécu à l'époque communiste :

<sup>8</sup> H. Salich, „Problemy tłumaczeniowe związane z przekładem neologizmów autorskich. Wroniec Jacka Dukaja – analiza tekstu oryginału”, in *Przekład – Język – Kultura III*, Roman Lewicki (red.), Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2012, p. 58.

<sup>9</sup> A. Popović, „Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego”, in *Problemy socjologii literatury*, Janusz Sławiński (red.), Wrocław, Ossolineum, 1971, p. 205.

<sup>10</sup> A. Legeżyńska, *Architektura świata przedstawionego w przekładzie* (Na podstawie tłumaczenia poematu M. Niekrasowa *Komu się na Rusi dobre dzieje* i A. Błoka *Dwunastu*), in *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, E. Balcerzan (red.), Wrocław, Ossolineum, 1984, p. 187.

6. Więcej by mu z tego przyszło niż z peerełowskiej edukacji i siedzenia w bloczydł. Więcej po Polsce, więcej za granicę, choćby do demoludów (O, 25).	Ça lui aurait mieux profité que l'éducation communiste ou la vie dans la cité. Voyager plus à travers la Pologne, à l'étranger, même si on n'avait accès qu'aux républiques populaires (T, 33).
7. Polskich bloków z wielkiej płyty (O, 43).	Immeubles polonais en <i>plattenbau</i> (T, 51).
8. To jeszcze komuna była (O, 55).	Les communistes étaient encore au pouvoir (T, 65).

Dans les fragments ci-dessus nous avons donc : « bloczydło », qui est un augmentatif péjoratif pour un immeuble, surtout construit dans les années 60. et 70. du XX<sup>e</sup> et d'une qualité médiocre ; « demoludy », soit les pays appartenant au bloc communiste (aussi une appellation péjorative en polonais) ; « polskie bloki z wielkiej płyty » ce qui est une manière plus neutre de désigner « bloczydło », et finalement « komuna », soit le mot populaire désignant la période communiste. Chacun de ses mots est doté de connotations communes pour les Polonais, bien que les jeunes probablement n'aient pas tant d'associations liées à des souvenirs personnels. Il va sans dire que dans la traduction cette couche additionnelle se perd d'autant plus que le traducteur se décide à expliquer le sens sans pourtant essayer d'expliquer le bagage affectif des mots cités. Une seule exception concerne le terme « *plattenbau* », soit le mot allemand désignant un grand ensemble d'immeubles, surtout en Allemagne de l'Est à l'époque communiste, que Barbarski écrit en italique et qu'il utilise pour donner un équivalent de « polskie bloki z wielkiej płyty ». En fait, il s'agit du même type d'architecture, mais l'introduction du terme allemand peut être quand même surprenante.

459

## Les connotations et les realia : niveau avancé de compréhension

À part le langage particulier que Miłoszewski utilise dans le roman<sup>11</sup>, l'écrivain excelle dans des observations sociologiques imprégnées d'ironie qui sont liées le plus souvent aux realia, aussi bien des realia relevant de la

<sup>11</sup> Pour en savoir plus, voir J. Warmuzińska-Rogóż, "As Usual or Entirely Different? Playing with Foreignness in the Original and Translation on the Example of the Novel *Jak zawsze* (As Usual) by Zygmunt Miłoszewski", "Konińskie Studia Językowe" (2021), t. 9, nr 2, p. 145-159.

vie de tous les jours<sup>12</sup> que des realia politico-sociales et administratives<sup>13</sup>. En général, il s'agit de connotations qui sont propres à toute la communauté (toute la société, en l'occurrence la société polonaise) ou à un groupe distinct. En voici quelques exemples :

9. Książeczka była hagiograficznym badziewiem w stylu asortymentu poczty z XXI wieku, gdzie dzieci muszą połączyć kropki, aby ujrzeć Jana Pawła II albo żołnierza wyklętego ( <i>O</i> , 188).	Le livre était une merdouille hagiographique dans le pur style des publications complaisantes de mon époque, où les enfants devaient relier les points pour découvrir le portait de Jean Paul II ou la silhouette d'un résistant au communisme de la Seconde Guerre mondiale ( <i>T</i> , 217-218).
10. Dziewczyna zakrzętnęła się i rozłożyła na blacie kilka wdzianek, za których posiadanie na Podkarpaciu pewnie idzie się do więzienia ( <i>O</i> , 13).	La fille disposa devant moi plusieurs vêtements dont la possession serait probablement passible de prison à vie en Arabie Saoudite ( <i>T</i> , 17).
11. Polskie jęczenie, tylko wódki i jajek z majonezem brakowało, żeby dopełnić ten jałowy obraz ( <i>O</i> , 184).	Une sorte de gémissement tellement polonais ; il ne manquait plus que de la vodka et des œufs durs mayo pour parachever l'image de ce cliché stérile ( <i>T</i> , 215).

460

Dans les fragments 9-11 Miłoszewski fait référence à des phénomènes culturels et sociaux propres à la Pologne d'aujourd'hui. Ainsi, le fragment 9. est une façon railleuse de présenter un phénomène typiquement polonais : depuis un certain temps, il est possible d'acheter dans les bureaux de poste non seulement des timbres, enveloppes ou autres produits liés à l'envoi des colis, mais aussi de se procurer des livres de recettes, des calendriers, des jeux pour enfants, des produits d'hygiène, ou des publications du type présenté par l'écrivain. Il semble que le choix du traducteur soit correct vu que ce phénomène, disons, socio-commercial serait difficile à expliquer à un étranger qui n'a pas eu l'occasion de visiter un bureau de poste polonais. Le fragment suivant renvoie à une vision stéréotypée de la région de Podkarpacie, à l'est de la Pologne, qui est traditionnellement perçue comme catholique et très conservatrice<sup>14</sup>. Il est évident que la région de Podkarpacie n'est pas connue du lecteur français, sans parler de connotations éventuelles. Le traducteur s'est décidé à utiliser dans ce cas-là une conversion interlinguistique en remplaçant Podkarpacie par

<sup>12</sup> V. Vinogradov, *Перевод: общице и лексические вопросы. Учебное пособие*, Москва, КДУ, 2004, p. 106-108.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 106-110.

<sup>14</sup> Ce stéréotype est partiellement fondé sur les résultats des élections pendant lesquelles les habitants de Podkarpacie votent plutôt en faveur des partis ou candidats conservateurs. Cf. L'analyse après les élections présidentielles en 2020 ; URL : [www.wyborcza.pl](http://www.wyborcza.pl)

l'Arabie Saoudite et en mettant ainsi l'accent sur le conservatisme radical. Le dernier fragment contient pour sa part une vision aussi stéréotypée des Polonais qui se plaignent sans cesse, en particulier lors des réunions familiales ou amicales, accompagnées nécessairement du menu stéréotypiquement polonais : « de la vodka et des œufs durs mayo ».

À bien des égards, les noms propres sont aussi porteurs de sens et de connotations. Miłoszewski y recourt volontiers dans son roman. Voici, à titre d'exemple, deux citations :

12. Kilka lat temu znaleźli wreszcie stację narciarską idealnie spełniającą wszystkie kryteria [...] Świetna stacja, mimo to żałował, że jest już za stary na Kasprowy. Szklana Góra z każdym rokiem stawiała się dla niego zbyt stroma i zbyt nieprzewidywalna (O, 15).	Quelques années plus tôt, ils avaient enfin trouvé une station réunissant tous ces critères [...] il regrettait néanmoins d'être trop vieux pour le mont Kasprowy, en Pologne. La « montagne de verre » devenait pour lui chaque année de plus en plus raide et imprévisible (T, 21).
13. [...] czterdzieści lat po tym, jak Wisłocka odkryła łechtaczkę (O, 28).	[...] quarante ans après la découverte du clitoris par la sexologue Wisłocka (T, 35).

Il faut souligner, suivant le propos de Lewicki, qu'

[u]n transfert irréfléchi dans la traduction des noms propres qui ne sont pas connus en dehors du pays de l'original (avant tout des noms de personnes passagèrement populaires, comme des politiciens moins connus, acteurs, présentateurs à la télé, mais aussi des toponymes pas bien connus) peut mener à l'incompréhension ou au moins aux perturbations dans la réception de l'original<sup>15</sup>.

461

Vu que *Jak zawsze* abonde en éléments de ce type, il serait difficile, voire impossible de les éliminer du texte, qui est par ailleurs tellement inscrit dans la culture. Or, le traducteur veut dans ce cas faciliter la tâche à son lecteur, il ajoute donc dans le premier exemple une précision à côté de Kasprowy, en expliquant qu'il s'agit d'un mont en Pologne. C'est évidemment un indice au niveau de la dénotation, mais ce qui se perd dans la traduction, c'est l'image de Kasprowy qui – pour plusieurs générations de skieurs en Pologne, et avant tout durant la jeunesse de Ludwik – était synonyme de la montagne la plus importante, symbole de piste de ski de renommée et un accomplissement majeur pour chaque skieur. Quant au deuxième exemple, le nom de Michalina Wisłocka, Barbarski y ajoute l'explication qu'il s'agit d'une sexologue. Pourtant, cet ajout ne dit rien sur le rôle de Wisłocka dans le changement de la mentalité des Polonais à l'époque du communisme où elle a publié, non sans problème, son

<sup>15</sup> R. Lewicki, „Czynnik kulturowy a podstawowe cechy przekładu”, in *Przekład – Język – Kultura III...*, p. 77.

œuvre de vulgarisation *Sztuka kochania* (1978, *L'Art d'aimer*), un best-seller, avec un tirage total de sept millions d'exemplaires, qui a été à l'origine d'une des plus grandes ouvertures sur les questions de sexe en Pologne. Par ailleurs, la constatation dans la traduction concernant « la découverte du clitoris » par Wisłocka peut être quelque peu surprenante pour le lecteur français qui ne trouvera pas ici l'ironie propre à l'original. Cependant, malgré l'absence d'une explication plus détaillée et la perte au niveau des connotations, il semble que la présence d'éléments étrangers dans la traduction, en l'occurrence des noms propres et toponymes, n'empêche pas une lecture effective du roman quoique la lecture soit moins riche.

En général, dans *Jak zawsze* le traducteur se décide à transférer la plupart des noms propres sans explication, tout comme la plupart des connotations et allusions qui ne sont dotées d'aucune explication. À vrai dire, dans la version française le lecteur trouvera une seule note en bas de page qui informe sur la stratégie concernant le niveau langagier : comme Miłoszewski met dans le texte polonais bon nombre de mots français, le traducteur décide de les transférer tels quels, mais il note leur présence dans l'original par l'usage de l'italique<sup>16</sup>. Comme le constate Jerzy Brzozowski,

[c]'est au traducteur que revient le soin de trancher sur le degré de connaissance (ou de méconnaissance) de l'univers d'une autre culture par un lecteur potentiel de la traduction ; à partir de la stratégie adoptée par le traducteur on peut extraire l'image du lecteur impliqué ou projeté par lui<sup>17</sup>.

462

Si l'on essayait de trancher quel type de lecteur est projeté par Kamil Barbarski, au vu du manque de notes en bas de page ou d'autres manières d'explicitier des fragments obscurs, que ce soit une explicitation dans le texte ou un ajout, on pourrait hasarder la thèse selon laquelle le traducteur a confiance en le niveau du savoir de son lecteur. Or, étant donné que même le lecteur polonais peut parfois ne pas être capable de détecter toutes les allusions, il se peut que Barbarski opte plutôt pour le rôle du traducteur qu'Elżbieta Skibińska, suivant les propos d'Anthony Pym, appelle le rôle de hérault, c'est-à-dire celui qui est un simple porte-parole et qui « annonc[e] l'existence d'une œuvre ou – plus largement – d'une littérature venue d'ailleurs : au lecteur de décider s'il veut la connaître » voire même pour le rôle de mercenaire, pour qui « la traduction constitue un gagne-pain »<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> « 1. Tous les mots, phrases, suivis d'un astérisque sont en français dans le texte. (*N.d.T.*) » (*T*, 31).

<sup>17</sup> J. Brzozowski, *Czytane w przekładzie*, Bielsko-Biała, Wydawnictwo ATH, 2009, p. 51.

<sup>18</sup> E. Skibińska, « Missionnaire, consacrant, passeur, hérault ? Figures du traducteur de littérature polonaise en France », *Romanica Wratislaviensia*, LIX, 2012, p. 200-201.

## La France à la polonaise

Vu que la culture française est omniprésente dans le roman, on pourrait s'attendre à ce que les allusions à des éléments culturels français soient moins lisibles pour le lecteur de l'original, et qu'elles deviennent pourtant tout à fait évidentes dans la traduction française. Tout de même, Miłoszewski ne choisit pas une solution simple, mais suit une stratégie particulière. Analysons quelques exemples :

14. „Międzynarodowy pojedynek na miny! Wiesław Michnikowski kontra Louis de Funès!” (O, 289)	
15. nowe książki Bobkowskiego i Iwaszkiewicza (O, 289)	les nouveaux livres de Romain Gary et d'Iwaszkiewicz (T, 333)
16. Zamiast mięsistych ust Belmonda z <i>Do utraty tchu różowa i drżąca, obwisła warga</i> (O, 32).	Au lieu de la bouche charnue de Belmondo dans <i>À bout de souffle</i> , une lèvre flasque, rose et frémissante (T, 41).
17. Nie chce sfrancuzienia, bo to ludowi śmierdzi elita, panem ze dworu, folwarkiem, wyższością i arogancją (O, 182).	Il ne veut pas de la francisation parce que ça sent l'élite à plein nez, ça pue le seigneur dans son château, la métairie, la supériorité et l'arrogance (T, 212).

Dans le fragment 14., l'écrivain invente un duel de grimaces<sup>19</sup> avec la participation de Louis de Funès et de Wiesław Michnikowski, un acteur polonais connu pour son visage expressif. Michnikowski sera connu des lecteurs polonais, il en est de même avec Funès, un des plus célèbres acteurs français en Pologne. Or, il s'avère que ce fragment est absent dans la traduction et il serait difficile d'en trouver des raisons d'autant plus que le traducteur se décide (fragment 15.) à remplacer le nom de l'écrivain polonais Bobkowski<sup>20</sup> par Romain Gary tout en laissant sans explication le nom d'un autre écrivain polonais Jarosław Iwaszkiewicz, ce qui témoigne du fait qu'il n'hésite pas trop en utilisant le procédé de conversion ou d'adaptation.

L'exemple 14. ainsi que les fragments 16. et 17. peuvent constituer l'illustration de la stratégie de Miłoszewski : s'il se penche sur la culture française, il utilise des noms bien connus et enracinés dans la conscience des Polonais, tels Funès ou Belmondo. Il ne s'abstient pas des stéréotypes,

<sup>19</sup> Par ailleurs, un duel de grimaces peut être perçu comme une allusion à la scène fameuse de *Ferdynand* de Witold Gombrowicz.

<sup>20</sup> Il s'agit d'Andrzej Bobkowski, un écrivain polonais qui a passé plusieurs années en France, auteur de *Douce France (Szkice piórkiem)*, traduit par Laurence Dyèvre.



comme dans le fragment 17. où apparaît une opposition entre le peuple et les élites, associées au phénomène de « francisation » avec cette différence que le mot français « francisation » renvoie tout simplement à l'action de rendre français<sup>21</sup>, tandis que le mot polonais comporte un bagage connotatif car il s'agit d'adopter les langue et coutumes françaises, mais au détriment des siennes<sup>22</sup>. Vu ce qui précède, on peut prétendre que la France dans le roman de Miłoszewski est présentée à travers le filtre des stéréotypes qui persistent en Pologne et sont liés au pays et à ses habitants.

## Comme d'habitude, ou le degré de compréhension

464

Les fragments et problèmes susmentionnés découlent du fait que le roman de Miłoszewski est imprégné d'allusions culturelles différentes. En fait, dans *Jak zawsze*, à part une dimension plus universelle d'une volonté de revivre sa vie qui semble être propre au commun des mortels, ce qui compte, c'est le cadre historique, social et politique concret. Les personnages principaux se déplacent de l'an 2013 vers 1963. Ils ont donc vécu durant la période communiste et ont été témoins de plusieurs événements dramatiques qui ont marqué l'histoire de la Pologne. Qui plus est, cette Histoire avec un grand H (avec sa grande hache, on dirait) a influencé leur vie et leurs choix. Ce qui semble être particulièrement intéressant dans le projet de l'écrivain, c'est qu'il montre une Pologne alternative qui après la guerre a su éviter le joug communiste tout en s'alliant à la France. Or, il se peut que le lecteur polonais retrouve dans la présence de la culture française en Pologne, dans la présence de la langue française et dans le rôle de la France dans la politique polonaise un écho caricatural du rôle des Soviétiques en République populaire de Pologne.

De plus, Miłoszewski introduit aussi des personnages historiques qui sont, dirait-on, présentés comme d'habitude mais en même temps d'une manière complètement différente. Ainsi, Edward Gierek, en réalité le premier secrétaire du Parti ouvrier unifié polonais, devient dans la vision alternative de Miłoszewski le cofondateur de l'Union Slave, un activiste adoré des Polonais, appelé par ses partisans « frère Edek » (*T*, 394)<sup>23</sup>. Bien

<sup>21</sup> URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/francisation>, consulté le 15.07.2021.

<sup>22</sup> URL : <https://sjp.pwn.pl/slowniki/sfrancuzienie.html>, consulté le 15.07.2021.

<sup>23</sup> « Brat Edek » (*O*, 343).

que dans un rôle nouveau, Gierek répète sans cesse une phrase qu'il utilisait dans chaque exposé, à savoir : « Alors, vous nous aidez ? Quoi ! » (T, 437)<sup>24</sup>. Il travaille avec le général Jaruzelski, à ce moment-là un jeune homme très sympathique qui veut – tout comme Gierek – « une Pologne forte, souveraine, fière de sa tradition et libre de n'importe quelle influence » (T, 435 ; O, 379). L'écrivain décrit la métamorphose de Gierek en le comparant à sa version réelle, comme dans l'exemple suivant :

Il croyait qu'après Edward Gierek entonnant la *Bogurodzica* avec la foule, c'est-à-dire le plus vieux chant polonais, plus rien ne l'étonnerait, il haussa néanmoins le sourcil lorsque Wanda monta sur l'estrade. [...] Ludwik remarquait qu'il n'y avait pas d'uniforme dans ce parti, ils étaient tous vêtus simplement, comme s'ils passaient par hasard dans les parages [...] » (T, 443)<sup>25</sup>

À part *Bogurodzica*, le chant religieux polonais datant du Moyen Âge et étant en fait le premier chant national (ajoutons que Barbarski souffle cette information à son lecteur), qui chanté par un communiste engagé peut surprendre, l'écrivain fait allusion aux réunions populaires des membres du parti et à leur tenue ordinaire. Le roman abonde en fragments de ce type dans lesquels, même si Miłoszewski donne des indices quant aux changements dans l'histoire de la Pologne, les implicites et le bagage affectif qui y est lié sont considérables.

Au fur et à mesure, cette nouvelle Pologne liée à l'Union France-Allemagne se dirige vers le scénario bien connu de Grażyna et Ludwik, et pourtant, les gens qui les entourent, leurs proches, leurs amis du passé, ne s'aperçoivent pas du danger. Il s'avère que même si la Pologne a suivi une autre voie, « soudain, l'univers se mettait à craqueler, à revenir sur ses anciens rails » (T, 481)<sup>26</sup>. Grażyna découvre, accablée,

[j]'entendais dans ses paroles les échos de l'autre monde, véritable et affreux. Après 1989, les gens disaient les communistes ceci, les communistes cela, comme si une race étrange et extraterrestre avait gouverné la Pologne après avoir émergé de ses vaisseaux spatiaux. Or, tous ces communistes étaient des Polonais. Ils n'étaient pas sortis de nulle part, ils avaient toujours été là, c'était le sel de la terre polonaise et dès que quelqu'un leur avait permis de relever la tête, ils avaient exploité sans hésitation l'opportunité historique (T, 484-485)<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> « Jak, pomożecie? No! » (O, 381).

<sup>25</sup> „Myślał, że po Edwardzie Gierku intonującym Bogurodzicę nie go już nie zaskoczy, a jednak uniósł brwi, kiedy na scenę weszła Wanda [...]. Naprawdę szczerze doceniał ich stylizację. Żadnych garniturów, krawatów, ołówkowych spódnic. Wszyscy ubrani po prostu, wszyscy ubrani po prostu, jakby tego nie przygotowywali” (O, 386-387).

<sup>26</sup> „Nagle wszechświat trzeszczy, wracając na stare tory” (O, 418).

<sup>27</sup> „Widziałam echa tamtego straszego, prawdziwego świata lat sześćdziesiątych. Po 1989 roku ludzie mówili, że komuniści to, komuniści tamto, jakby w Polsce rządziła

La situation politique dans la Pologne alternative s'aggrave et un jour, toujours dans les années 60., « [l]a radio ne fonctionne pas non plus. Ils passent du Chopin. Et l'hymne polonais toutes les heures » (T, 528)<sup>28</sup>. Cette phrase fait penser à un dimanche hivernal, le 13 décembre 1981, et au début de la loi martiale en Pologne. Or, c'est un implicite évident, probablement incompréhensible pour les lecteurs de la traduction. Le général Jaruzelski, « c'est celui aux lunettes sombres. Vous voyez qui c'est ? » (T, 529)<sup>29</sup>, devient le chef de l'état-major et renverse le gouvernement allié avec la France. On ne peut pas téléphoner, la ligne est coupée, il n'est pas possible de quitter la Pologne, les personnes liées à l'ancien régime sont internées. Miłoszewski reconstruit toute l'ambiance de décembre 1981 en mêlant ces événements à des événements ultérieurs et tout en faisant regagner à l'histoire sa voie réelle. « Non, non, non, pincez-moi que je me réveille, l'Histoire ne pouvait pas revenir sur ses rails, pas cette fois, Dieu tout-puissant, Sainte Vierge, par tous les anges et par tous les saints, qu'une fois sur cette terre maudite les choses se déroulent autrement, que tout ne redevienne pas comme d'habitude ! » (T, 530)<sup>30</sup>, lamente Grażyna, qui « se remémor[e] sans cesse les souvenirs les plus cauchemardesques de l'époque de Gierk et de Jaruzelski. J'étais l'unique personne ici à savoir VRAIMENT ce que leur règne signifiait » (T, 538)<sup>31</sup>.

466

Il va sans dire que si l'on peut parler de l'intraduisibilité, elle comprendra effectivement avant tout une couche implicite, sous-jacente, qui imprègne le roman de Miłoszewski et qui constitue son noyau, soit le concept mentionné au début de notre analyse et qui se base sur l'expression : comme d'habitude.

---

jakaś dziwna rasa, która nagle tutaj wylądowała i wylazła ze statków kosmicznych. A to wszystko byli przecież Polacy. Przebierający nogami, żeby dostać trochę władzy za wszelką cenę. Lizusy, zdrajcy, szuje, donosiciele, antysemita i zwykłe chamy, zadowolone, że teraz się odegrają za wszystkie poprzednie pokolenia. Nie wzięli się znikąd, zawsze tu byli, sól polskiej ziemi" (O, 421). Il convient de souligner que toute une liste de désignations très enracinées dans le langage polonais et liées aussi au contexte historique („lizusy, zdrajcy, szuje, donosiciele, antysemita") disparaît dans la traduction, remplacées par une simple expression : « tous ces communistes ». Devons-nous cette généralisation au fait que c'est un fragment intraduisible ?

<sup>28</sup> „Radio też nie działa, Szopena puszcza i hymn polski co godzinę" (O, 459).

<sup>29</sup> „Ten w ciemnych okularach" (O, 459).

<sup>30</sup> „Nie, nie, nie, niech ktoś mnie uszczyplnie, niech się obudzę, historia nie może wskoczyć na swoje tory, nie tym razem. Boże Jedyny, Matko Boska, wszyscy anieli i święci, niech raz w dziejach na tej ziemi przeklętej coś pójdzie inaczej, niech nie będzie jak zawsze!" (O, 460).

<sup>31</sup> „Obrac[a] w głowie wszystkie najkoszmarniejsze wspomnienia epoki Gierka i Jaruzelskiego. Jako jedyna osoba tutaj wiedziałam NAPRAWDĘ, co oznaczają ich rządy" (O, 467).

## En guise de conclusion

Comme le fait remarquer Magdalena Mitura,

la compréhension ne se limite pas au déchiffrement des sens enfermés dans une unité finie et autonome mais elle est comprise comme un conglomérat complexe des éléments qui se composent en une situation de lecture. La situation de lecture quant à elle se compose du texte lui-même en tant que création de l'auteur mais aussi des dispositions du lecteur que l'on comprend comme un savoir préétabli, un degré de disponibilité à la coopération avec le destinataire du texte, ainsi qu'une distance dans le temps et dans l'espace des contextes socio-culturels de l'auteur et du lecteur, ce qui devient particulièrement important dans le cas des textes traduits<sup>32</sup>.

Il semble que ce propos soit particulièrement pertinent si l'on pense au roman de Miłoszewski en traduction. Comme l'écrivain se base sur les allusions, les connotations et les implicites, le degré de compréhension dépendra de l'habileté à lire tout ce qui est caché. Si nous revenons à la citation de Saramago qui ouvre la présente analyse, on pourrait dire que Miłoszewski « fait la littérature nationale » en ce sens qu'il inscrit son roman profondément dans la culture, l'histoire et la mentalité polonaises. Or, le traducteur dans ce cas-là n'a pas la tâche facile car en universalisant la traduction, il pourrait perdre tout ce qui est propre au texte de Miłoszewski. Il se décide donc à souffler çà et là de petits indices à ses lecteurs, mais il n'explique pas trop et ne prive pas le roman de son caractère polonais en laissant à son lecteur le soin et la joie de découvrir lui-même ce qui n'est pas explicite. L'histoire de Grażyna et Ludwik qui vivent leur vie de nouveau mais en même temps comme d'habitude sera-t-elle lisible ? Il est incontestable que tout lecteur découvrira son aspect universel. Or, il semble que l'aspect culturel concret puisse aussi trouver des lecteurs engagés. D'ailleurs, la publication en France des *Impliqués* de Miłoszewski et son fond socio-historique ont déjà suscité beaucoup d'intérêt parmi les lecteurs ce que démontrent par ailleurs les témoignages :

Ce livre est agréablement écrit, et les vitesses narratives sont variées, certaines ellipses sont même tout à fait agréables. Il en dit long sur la Pologne d'aujourd'hui et surtout sur la Pologne d'avant 1989, totalitaire. Pascale Marchal.

Ignorante sur la littérature venue de Pologne, cet ouvrage est une très belle entrée en matière. Le choix de l'intrigue est astucieux. Tous les ingrédients d'un excellent huis clos sont présents. Patricia Ladrangé ([www.elle.fr](http://www.elle.fr)).

<sup>32</sup> M. Mitura, „Wejda czy nie wejda” vs „Les Russes vont-ils entrer et envahir la Pologne”. Francuski czytelnik sekundarny wobec polskich realiów okresu drugiej wojny światowej i komunizmu”, in *Przekład – Język – Kultura III*, R. Lewicki (red.), Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2012, p. 123.

On peut supposer qu'il en sera de même avec *Te souviendras-tu de demain ?* qui, comme d'habitude chez Miłoszewski, intriguera les lecteurs, même s'ils vont lire le roman à leur propre manière, soit *their way*.

## Bibliographie

- Brzozowski, Jerzy, *Czytane w przekładzie*, Bielsko-Biała, Wydawnictwo ATH, 2009
- Lederer, Marianne, « Le rôle de l'implicite dans la langue et le discours : – les conséquences pour la traduction et l'interprétation », *FORUM Revue internationale d'interprétation et de traduction / International Journal of Interpretation and Translation* 1(1), 2003, p. 1-12
- Lefevere, André, *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, London, Routledge, 1992
- Legeżyńska, Anna, *Architektura świata przedstawionego w przekładzie* (Na podstawie tłumaczenia poematu M. Niekrasowa *Komu się na Rusi dobre dzieje* i A. Błoka *Dwunastu*), in *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, Edward Balcerzan (red.), Wrocław, Ossolineum, 1984, p. 39-55.
- Lewicki, Roman, „Czynnik kulturowy a podstawowe cechy przekładu”, in *Przekład – Język – Kultura III*, Roman Lewicki (red.), Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2012, p. 73-79
- Miłoszewski, Zygmunt, *Les Impliqués (Uwikłanie)*, trad. Kamil Barbarski, Bordeaux, Mirobole Éditions, 2013
- Miłoszewski, Zygmunt, *Un Fond de vérité (Ziarno prawdy)*, trad. Kamil Barbarski, Bordeaux, Mirobole Éditions, 2015
- Miłoszewski, Zygmunt, *La Rage (Gniew)*, trad. Kamil Barbarski, Paris, Fleuve noir, 2016
- Miłoszewski, Zygmunt, *Inavouable (Bezcenny)*, trad. Kamil Barbarski, Paris, Fleuve noir, 2017
- Miłoszewski, Zygmunt, *Jak zawsze*, trad. Kamil Barbarski, Warszawa, WAB, 2017
- Miłoszewski, Zygmunt, *Te souviendras-tu de demain ?* trad. Kamil Barbarski, Paris, Fleuve Éditions, 2019 version numérique
- Mitura, Magdalena, „Wejda czy nie wejda” vs „Les Russes vont-ils entrer et envahir la Pologne”. Francuski czytelnik sekundarny wobec polskich realiów okresu drugiej wojny światowej i komunizmu”, in *Przekład – Język – Kultura III*, Roman Lewicki (red.), Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2012, p. 123-131.
- Popović, Anton, „Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego”, in *Problemy socjologii literatury*, Janusz Sławiński (red.), Wrocław, Ossolineum, 1971
- Salich, Hanna, „Problemy tłumaczeniowe związane z przekładem neologizmów autorskich. *Wroniec* Jacka Dukaja – analiza tekstu oryginału”, in *Przekład – Język – Kultura III*, Roman Lewicki (red.), Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2012, p. 49-60.
- Séry, Macha, « La Noire Pologne de Zygmunt Miłoszewski », *Le Monde*, 16.03.2015 ; URL: [https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/05/15/la-noire-pologne-de-zygmunt-miloszewski\\_4596517\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/05/15/la-noire-pologne-de-zygmunt-miloszewski_4596517_3260.html) (consulté le 14.07.2021)
- Skibińska, Elżbieta, « Missionnaire, passeur, hérault ? Figures du traducteur de littérature polonaise en France », *Romanica Wratislaviensia*, LIX, 2012, p. 185-201
- Szura, Lucyna, « Zygmunt Miłoszewski », *Culture.pl* ; URL : <https://culture.pl/pl/tworca/zygmunt-miloszewski> (consulté le 29.06.2021)
- Vinogradov, Victor Vladimirovich, *Перевод: общие и лексические вопросы. Учебное пособие*, Москва, КДУ, 2004

Warmuzińska-Rogóż, Joanna, "As Usual or Entirely Different? Playing with Foreignness in the Original and Translation on the Example of the Novel *Jak zawsze* (*As Usual*) by Zygmunt Miłoszewski", *Studia Językowe* (2021), t. 9, nr 2, p. 145-159.

URL : <http://www.lapetitechronique.com/la-rage-de-zygmunt-miloszewski/> (consulté le 12.07.2021)

URL : <https://instytutksiazki.pl/en/polish-literature,8,authors-index,26,zygmunt-miloszewski,138.html?filter=M> (consulté le 29.06.2021)

URL : <https://www.attlc-ltac.org/fr/> (consulté le 14.07.2021)

URL : <https://www.elle.fr/Loisirs/Livres/Grand-Prix-des-Lectrices-de-ELLE-2014/Selection-Mars/Selection-policier-Les-Impliques-de-Zygmunt-Miloszewski-2687081> (consulté le 14.07.2021)

URL : <https://biqdata.wyborcza.pl/biqdata/7,159116,26124216,wyniki-wyborow-prezydenckich-gdzie-wygral-andrzej-duda-gdzie.html> (consulté le 14.07.2021)

URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/francisation> (consulté le 15.07.2021)

URL : <https://sjp.pwn.pl/slowniki/sfrancuzienie.html> (consulté le 15.07.2021)

## Notice bio-bibliographique

Joanna Warmuzińska-Rogóż est docteure habilitée à diriger les recherches, professeure à l'Institut d'Études littéraires et à la philologie romane de l'Université de Silésie. L'auteure de deux monographies (*De Langlois à Tringlot. L'effet-personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono – analyse sémiopragmatique*, 2009 ; *Szkice o przekładzie literackim. Literatura rodem z Quebecu w Polsce*, 2016 – Prix Pierre Savard), co-rédactrice du 3<sup>e</sup> numéro de *TransCanadiana* (2010) et des 13<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> numéros de *Romanica Silesiana* (2018, 2020), co-auteure, avec Krzysztof Jarosz, d'*Antologia współczesnej noweli quebeckiej* (2011) et auteure de nombreux articles sur la littérature québécoise et la traduction littéraire.



# Index des noms/Indice dei nomi/Índice de nombres

## A

Abastado, Claude 266, 274, 276  
Adorno, Théodore 232, 239  
Agamben, Giorgio 409, 412, 430, 436, 438  
Agnoloni, Giovanni 21, 325, 326–329, 332–336  
Aime, Marco 307, 309, 313, 314  
Albert, Jean-Pierre 55–57  
Albiflorio, Ercole 49  
Álvarez López, Cristóbal José 367, 377  
Álvarez Méndez, Natalia 355, 362  
Amalvi, Christian 216, 223  
Amir-Moezzi, Mohammad Ali 259, 263  
Amraoui, Abdelaziz 119, 124, 127  
Andreotti, Giulio 447, 450  
André, Pierre 81  
Andrzejewski, Jerzy 373, 377  
Arellano, Ignacio 419, 422  
Arendt, Hannah 217, 223, 227, 238  
Argenson, Marc-René (de) 106, 107  
Aristote 31, 32, 43, 88, 93, 313  
Arnold, Markus 283, 292  
Aron, Paul 265, 276  
Arrabal, Fernando 18, 155–158, 160–165  
Artaud, Antonin 418  
Ascagni, Paolo 47, 49, 57  
Ashkenazi, Eliahu (Elia Levita) 365  
Assuerus (Serse) 407  
Aszyk, Urszula 419, 422  
Aubé, Pierre 261, 263  
Aubert, Jacques 74, 81  
Auerbach, Erich 307, 313, 314  
Augé, Marc 307, 308, 314  
Augustin, Saint 196, 200, 204

Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Baroness (de) 106, 112, 113  
Auneuil, Louise de Bossigny, comtesse (de) 106  
Authier, Christian 169  
Azar, Hécator 366

## B

Bachtin, Michail 303  
Baczyńska, Beata 23, 413, 416, 417, 419, 421–423 471  
Badinter, Élisabeth 147, 153  
Balzac, Honoré (de) 220, 222, 223  
Bamforth, Stephen 75, 82  
Baratay, Éric 55, 57  
Barbaras, Renaud 425, 438  
Barbaro, Umberto 444, 445, 449  
Barbarski, Kamil 451, 452, 456, 458, 459, 461, 462, 465, 468  
Barbé-Petit, Marguerite 438  
Barbier, Christophe 175  
Barère de Vieuzac, Bertrand 221  
Baril, Geneviève 241, 242, 251  
Bartas, Guillaume de Salluste du 191, 193, 195, 197–203  
Barthes, Roland 180, 188, 221, 223, 266  
Bartholomäus Bruyn Le Vieux 79  
Bataille, Georges 133, 141, 143  
Baudelaire, Charles 186  
Bauderon, Brice 78, 81  
Baudrillard, Jean 171, 177  
Bauman, Zygmunt 170, 174, 176, 177, 330, 331, 336, 346–348  
Beauvoir, Simone (de) 17, 145–153, 334, 336  
Bebdika, Jean 19, 241, 250–252



- Beckett, Samuel 163  
 Becquemont, Daniel 213, 223  
 Bédacier-Durand, Catherine 106  
 Bégrand, Patrick 60, 69  
 Ben Abbes, Mohammed 168, 170, 176  
 Benchimol, Abraham 123  
 Ben Jelloun, Tahar 17, 117–127  
 Benoît de Nursie 260  
 Benrekassa Georges 183, 188  
 Berenguer, Ángel 158, 164  
 Bergman, Ingrid 448  
 Bernard, Catherine 106, 116  
 Bernard de Clairvaux 258, 261, 263  
 Bertaud, Madeleine 99, 100, 102  
 Beverley, John 355, 362  
 Bieito, Calixto 418  
 Billy, Jacques (de) 191–193, 195, 197, 200, 202  
 Biltereyst, Daniel 447, 449, 450  
 Bjørnsøs, Annlaug 149, 153  
 Blanchot, Maurice 155, 164, 426, 430, 435, 439  
 Blandiana, Ana (Otilia Valeria Coman) 22, 379–388  
 Boccace, Boccaccio 46, 47  
 Bolle, Pierre 47, 49, 50, 57  
 Bombart, Mathilde 89, 102  
 Bonaparte, Napoléon 221  
 Bondanella, Peter 446, 449  
 Bonora, Danilo 318, 319, 323  
 Boucher, Jean 73, 82  
 Bourguignon, Pépita 172, 175  
 Bouzar, Wadi 257, 263  
 Bradbury, Ray 226, 238  
 Breton, André 188, 271  
 Brolli, Daniele 317, 324  
 Brzozowski, Jerzy 462, 468  
 Bukowiecki, Leon 446, 449  
 Buñuel, Luis 157, 266  
 Burke, Peter 308, 314  
 Butler, Judith 152, 153
- C**  
 Caballero, Ernesto 418  
 Calderón de la Barca, Pedro 23, 413–423  
 Calvino, Italo 295, 296  
 Camus, Jean-Pierre 16, 70, 87–103  
 Carmona Tierno, Juan Manuel 377  
 Carrasco, Raphaël 60, 69  
 Carrier, Jean-Baptiste 221  
 Casiraghi, Ugo 448, 450  
 Castex, Pierre-Georges 384, 388  
 Catherine de Sienne, sainte 53  
 Catulle, Catullo, Catulo 92, 102  
 Cavallo, Valérie 23, 425, 437–439  
 Céard, Jean 75, 82  
 Ceaușescu, Nicolae 22, 379, 381, 382  
 Centanin, Antonello 316, 317  
 Certe, Jean 76, 81  
 Certeau, Michel (de) 255, 256, 261, 263  
 Cervantes, Miguel (de) 69, 354, 415, 417, 421, 422  
 Césaire, Aimé 188, 268, 269  
 Chabot, Jacques 132, 133, 143  
 Chard, Antoine 78, 82  
 Chastellain, Charles 73, 82  
 Chateaubriand, François-René (de) 220, 223  
 Chelebourg, Christian 242, 251  
 Chenu, Bruno 256, 257, 263  
 Chergé, Christian (de) 20, 255–264  
 Chevalier, Guillaume (de) 191, 192, 194–196, 201–203  
 Chiarini, Luigi 444, 450  
 Chodkowski, Robert 32, 43  
 Choné, Paulette 79, 83  
 Cieślak, Ryszard 23, 413, 419–421  
 Cinti, Decio 33, 43  
 Citron, Pierre 143  
 Claudel, Paul 418  
 Cole, Lori 270, 272, 276  
 Collot d'Herbois, Jean-Marie 221  
 Colomb, Christophe; Colombo, Cristoforo; Colón, Cristóbal 211, 224  
 Colomiez, Raimond 71, 82  
 Coly, Alexandre 267, 276  
 Conejero, Alberto 23, 413, 414–416, 418–422  
 Cortellessa, Andrea 303, 304  
 Costa, Joaquín 304, 358, 362  
 Cosulich, Callisto 444, 450  
 Courcelles, François (de) 73–75, 78, 81  
 Craign, Thomas 446, 450  
 Crawford, Raymond 38, 40, 43  
 Cremona, Nicolas 69  
 Crepet, Paolo 311  
 Crevel, René 271  
 Crosby, Alfred W. 211, 223  
 Culicchia, Giuseppe 21, 307–314  
 Cyprien d'Alexandrie 65  
 Cyrulnik, Boris 434, 439  
 Czapliński, Przemysław 356, 362

**D**

Dagrada, Elena 447, 450  
Dal Bovo, Bartolomeo 49, 57  
Dali, Salvador 266, 271  
Damasio, Alain 237, 238  
Dante (Dante Alighieri) 134, 317, 320, 322  
Danton, Georges 221  
Darwin, Charles 213  
Daudet, Léon 222  
Da Vicenza, Domenico 49, 50, 57  
Davis González, Ana 377  
Delacroix, Eugène 17, 117–128  
Delahaye, Hyppolite 50, 57  
Deleuze, Gilles 186, 188  
Delorme, Charles 61  
Delsol, Chantal 169, 177, 326, 336  
Demattè, Claudia 417, 422  
Denis, Saint 66, 69  
Derrida, Jacques 147, 153, 241  
De Santis, Giuseppe 444, 449  
Descrains, Jean 89–91, 99–103  
De Sica, Vittorio 449  
Desjardins, Marie-Catherine, dite Mme de  
Villedieu 112, 113  
Devi, Ananda 20, 279, 280, 283–289, 291, 292  
Díaz, José-Luis 276  
Di Cori, Rodolfo 406, 411  
Diedo, Francesco 48, 50, 52  
Djebar, Assia 261–264  
Doležel, Lubomír 380, 382, 388  
Domenach, Jean-Marie 160, 161, 164  
Donne, John 186  
Dostoïevski, Fiodor ; Dostoevskij, Fëdor ;  
Dostoyevski, Fiódor 303  
Du Bellay, Joachim 266  
Du Bois, William Edward Burghardt 273  
Duchamp, Marcel 266  
Dupèbe, Jean 75, 82  
Durand, Gilbert 381, 388  
Duras, Marguerite 23, 153, 425, 426, 429–  
436, 438, 439  
Du Val, Denys 76, 82  
Džugasvili, Iosif Vissarionovič (Stalin)  
411–445

**E**

Eamon, William 77, 82  
Eco, Umberto 307, 314  
Egidio da Viterbo, cardinale 404

Ehrenberg, Alain 339, 348  
Eliade, Mircea 384, 388  
Eliot, Thomas S. 418  
El-Tayeb, Ahmed 260  
Éluard, Paul 271  
Eminowicz, Teresa 419, 422  
Engélibert, Jean-Paul 242, 246, 251  
Entwistle, William J. 423  
Eschyle, Eschilo, Esquilo 35  
Esther, Ester 403  
Eusèbe, Eusebio 16, 60, 65–69  
Eutrope, Eutropio 65, 69

**F**

Fabietti, Ugo 307, 308, 314  
Fabre, Michel 269  
Fabre, Pierre-Jean 71, 72, 74, 77, 78, 81, 82  
Fabrizi, Aldo 449  
Faye, Eric 230, 233, 239  
Filliolet, Jacques 274, 276  
Fiorentino, Paolo 49, 57  
Flaubert, Gustave 186, 188  
Fœssel, Michaël 211, 223  
Fontenelle, Bernard Le Bovier (de) 108, 112  
Fortichiari, Valentina 296–298, 302, 304  
Foucault, Michel 22, 106, 266, 360, 363  
Fouquier-Tinville, Antoine 221  
Fournier, Denis 72, 80, 82  
Franco, Francisco 356  
François, pape 260  
Freud, Sigmund 176, 269, 271, 334, 431,  
432, 435, 439  
Fromm, Erich, 327, 330, 334–336  
Fuest, Leonhard 347, 348

**G**

Gad 63  
García, Mariano 345, 348  
Garnier-Pelle, Nicole 122, 127  
Garrido Alarcón, Edmundo 383, 388  
Gaub, Florence 249, 251  
Gaulard, Bénédicte 79, 83  
Gautier, Théophile 266  
Gergen, Kenneth J. 339, 348  
Germi, Pietro 444  
Gheorghiu-dej, Gheorghe 381  
Giacone, Franco 75, 82  
Giddens, Anthony 325, 331, 336  
Gide, André 132, 133

- Gilles, Saint 52–54, 57  
 Gilligan, James 361, 362, 363  
 Ginnaio, Monica 61, 69  
 Giono, Jean 17, 131–139, 142–144, 469  
 Girard, René 35, 36, 43  
 Gladstone, William Ewart 212  
 Gleize, Jean-Marie 275, 276  
 Godard, Jean-Luc 266, 429, 439  
 Goering, Reinhard 18, 155–159, 162–164  
 Goethe, Johann Wolfgang 420  
 Gombrowicz, Witold 366, 463  
 Gonçalves Pinto, Helena 47, 57  
 Gonon, Benoît 16, 59, 60, 63–70  
 González Ángel, Sara 377  
 Gosk, Hanna 354, 356, 363  
 Gothard 51, 52, 56  
 Goulet, Monique 50, 57  
 Goya, Francisco (Francisco José de Goya y Lucientes) 157  
 Gratiant, Gilbert 267, 273  
 Grégoire de Nysse 16, 60, 67–69  
 Grégoire Thaumaturge, Saint 67–69  
 Gross, Jan Tomasz, 371, 377  
 Grudzińska-Gross, Irena 371, 377  
 Grynberg, Mikołaj 371, 377  
 Guillén, Claudio 354  
 Guizot, François 214–216, 221, 223  
 Gutiérrez, Adriana 342, 348  
 Gyger, Patrick 226, 230, 239
- H**  
 Hainsworth, Georges 69  
 Halevi, Yossi Klein 262, 263  
 Halfon, Eduardo 22, 365–367, 369, 370, 374–377  
 Halliday, Fred 257, 263  
 Hannoosh, Michèle 120, 126, 127  
 Hansen-Love, Igor 252  
 Hartog, François 217, 223, 242, 244, 252  
 Hébert, Jacques-René 220, 221  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 217, 272, 321  
 Heimonet, Jean-Michel 275  
 Henri IV, roi de France 197  
 Héritier, Françoise 147, 153  
 Herouf, Jean 47  
 Hilton, Paris 311  
 Hippocrate, Ippocrate, Hipócrates 74  
 Hirsch, Marianne 274, 279, 281, 282, 292
- Hirst, Damien 172  
 Hitler, Adolf 309, 403, 408, 411  
 Hobbes, Thomas 131, 134  
 Hofmannsthal, Hugo 418  
 Holladay, A. J. 38, 44  
 Hollande, François 168, 184  
 Homar, Lluís 414  
 Homère, Omero, Homero 15, 29, 124  
 Horace, Orazio, Horacio 91, 92, 103, 199, 200  
 Horkheimer, Max 232, 239  
 Hostilien, Ostiliano, Hostiliano 65  
 Houellebecq, Michel 18, 167–177, 181, 188  
 Hugo, Victor 10, 219, 220, 222, 223, 266  
 Hugues, Langston 269  
 Huxley, Aldous 229, 231, 239  
 Huysmans, Joris-Karl 170, 255
- I**  
 Inzaurrealde, Gabriel 346, 348  
 Ionesco, Eugène 162  
 Issur, Kumari 288, 292  
 Ivernel, Philippe 156, 159, 164  
 Iwasiów, Inga 354
- J**  
 Jacob, Conrelisz Van Ootsanen 79  
 Jacquart, Emmanuel 161, 164  
 Jacquelot, Pierre 13, 14, 73, 82, 83, 88, 93, 103  
 Jaeger, Werner 42, 43  
 Jan Gerritz van Egmond van de Dijenborgh 79  
 Jarocki, Jerzy 416  
 Jarosz, Krzysztof 17, 131, 132, 135, 143, 144, 469  
 Joffrin, Laurent 184  
 Juliá, Santos 358, 363  
 Jungk, Robert 244, 252  
 Juvénal 92, 103
- K**  
 Kafka, Franz 186, 188  
 Kalinowska, Iréna Maria 150, 153  
 Kalonymus ben Meïr, Kalonymus (ben) 406  
 Kassel, Rudolf 43, 419, 422  
 Kaye, Jacqueline 269  
 Kayo, Patrice 249, 252  
 Kesteloot, Lilyan 267, 269, 273, 276  
 Kieniewicz, Jan 359, 363

- Kindo, Aïssata Soumana 270, 273, 276  
Kiran, Ayse 152, 153  
Klejsa, Konrad 442, 450  
Klossowski, Pierre 343  
Kołodziejczyk, Dorota 355, 363  
Konwicki, Tadeusz 22, 353, 360, 361, 363  
Koons, Jeff 172  
Kopp, Robert 118, 119, 127  
Kosiński, Dariusz 420, 422  
Koźluk, Magdalena 13, 14, 16, 24, 70, 71, 73, 76, 82, 83, 88, 103, 192, 203  
Kraskowska, Ewa 354  
Krawczyk, Dariusz 18, 191, 202–204  
Kwaterko, Józef 273, 276
- L**  
La Cecla, Franco 310  
Laera, Alejandra 343, 348  
La Force, Charlotte-Rose de Caumont (de) 106, 113, 146, 148, 151, 153  
La Framboisière, Nicolas Abraham (de) 73, 75, 76, 82  
Lagier, Luc 429, 439  
Lamartine, Alphonse (de) 207, 224  
Lambert, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquise (de) 106, 113  
Lamelin, Michel Charles 73, 82  
La Motte-Houdar, Antoine (de) 112  
Laorden Albendea, María Teresa 367, 377  
La Porta, Filippo 317, 324  
Lattuada, Alberto 449  
Laurent, Françoise 52, 57  
Lautréamont (Ducasse, Isidore) 183, 187, 272  
Le Caron, Pierre 47  
Leder, Andrzej 356, 363, 371, 377  
Lederer, Marianne 455, 468  
Lefevere, André 456, 468  
Le Forestier, Jacques 47  
Le Gall, Jean-Marie 66, 69  
Legallois, Dominique 215, 224  
Legeżyńska, Anna 458, 468  
Le Goff, Jacques 55, 57  
Legrand, Marie-Dominique 93, 103  
Le Greco / El Greco 186  
Lengauer, Włodzimierz 31, 33, 35–37, 43  
Lénine, Vladimir Ilitch 272  
Leonardo, Loredan 79  
Le Pen, Marine 170  
Leperlier, Tristan 263  
Le Preux, Jean 74, 81  
Léro, Étienne 268–271  
Lesage, Alain-René 112  
Lesky, Albin 33, 43  
Lessona Fasano, Marina 296–298, 304  
Lévêque, Laure 19, 202, 203, 205, 224  
Levin, Ira 236, 239  
Levinas, Emmanuel 438, 439  
Levrero, Mario 21, 337, 338, 344–348  
Lewicki, Roman 458, 461, 467, 468  
L'héritier de Villandon, Marie-Jeanne 106, 116  
Lindström Petter 448  
Llorca-Tonda, M<sup>a</sup> Ángeles 15, 45, 53, 57, 58  
Loignon, Sylvie 438, 439  
Louis-Philippe Ier, roi de France 215  
Louis, Saint 48  
Louis XIII, roi de France 75, 82  
Louis XVI, roi de France 222  
Louis XVIII, roi de France 219  
López, Felix Garcia 62, 70  
López González, Aralia 342, 348
- Ł**  
Ładnowski, Bolesław 419
- M**  
Machiavelli, Niccolò 131, 134  
Mac Kay, Claude 269  
Maestro, Jesús 419, 422  
Maggi, Eugenio 417, 422  
Malthus, Thomas 207, 213, 224  
Mann, Charles C. 211, 224  
Mann, Thomas 18, 176, 186, 188  
Manonet, Etienne 76, 82  
Marat, Jean-Paul 220, 221  
Marcuse, Herbert 235, 239  
Margolin, Jean-Claude 75, 82  
Marguerite de Navarre 10, 11, 192, 204  
Marinetti, Filippo Tommaso 266  
Marsillach, Adolfo 414  
Marsouin, Jean-Paul 175  
Martínez Navarro, María del Rosario 377  
Marx, Karl 266, 272, 322, 340  
Marzec, Jarosław 331, 336  
Mascheroni, Luigi 320, 322–324  
Matisse, Henri 266  
Matysek, Magdalena 331, 336  
Mauron, Charles 243, 244, 252  
Mayo, Emmanuel 248, 252, 367

Mayorga, Juan 418  
 Ménil, René 268, 269, 270, 272  
 Menou, Mlle (de) 17, 105–116  
 Merton, Thomas 255, 261, 263  
 Meur, Marie-Caroline 285, 292  
 Michałek, Bolesław 449, 450  
 Michelet, Jules 217  
 Michnik, Adam 370  
 Mickiewicz, Adam 186, 255, 264, 348, 368, 376  
 Mielewski, Andrzej 419  
 Millás, Juan José 22, 353, 360, 361, 363  
 Miłoszewski, Zygmunt 23, 451–456, 459–468  
 Miquel, Christian 243, 245, 247, 249, 252  
 Mitterrand, François 176  
 Mitura, Magdalena 467, 468  
 Moczar, Mieczysław 370  
 Moi, Toril 152, 153, 243, 244, 284  
 Monleón, José 416, 422  
 Monnerot, Jules-Marcel 268–270, 275  
 Montagne, Véronique 72, 82, 185, 186, 188  
 Montaigne, Michel (de) 11, 16, 87, 89, 90,  
 92, 102, 103, 112, 115, 255  
 Montesano, Nicola 49, 57  
 Mordillat, Gérard 259, 264  
 Moréas, Jean 266  
 Morin, Edgar 432, 439  
 Morlión, Félix 447, 450  
 Morselli, Guido 21, 295–299, 301–304  
 Moser, Susanne 148, 153  
 Motte Martin (de la) 78, 81, 113  
 Mucchielli, Alex 279, 282, 292  
 Muchembled, Robert 78, 82  
 Muchielli, Alex 271, 272, 276  
 Murakami, Haruki 243, 249, 250, 252  
 Murat, Henriette-Julie de Castelnau, com-  
 tesse de 17, 105–116  
  
**N**  
 Nancel, Nicolas (de) 76, 77, 79–82  
 Nancy, Jean-Luc 296, 299, 300, 302, 432, 439  
 Nardal, Paulette 267  
 Naya, Emmanuel 75, 82  
 Nicolas de Tolentino, Saint 48  
 Nicolas-Pierre, Delphine 147, 153  
 Nietzsche, Friedrich 141, 169, 184, 188  
 Nogales Baena, José Luis 366–368, 377  
 Norrish, Peter 160, 164  
 Nove, Aldo 21, 315–324  
 Nycz, Ryszard 356, 362

**O**  
 Obszyński, Michał 266, 267, 270, 276  
 Ogulewicz, Hanna 447, 450  
 Orose, Paul 16, 60, 65, 68–70  
 Ortega y Gasset, José 358  
 Ortiz, Lourdes 415, 416, 422  
 Orwell, Georges 226, 228, 229, 236, 239  
 Ostachowicz, Igor 371, 377  
 Ostaszewski, Robert 453  
 Osterwa, Juliusz 419  
 Otto, Walter Friedrich 37, 43  
 Ouaknine, Serge 420, 422  
 Ovide, Ovidio 90–92, 96, 103, 200  
  
**P**  
 Paillé, Pierre 271, 272, 276  
 Palmier, Jean-Michel 162, 164  
 Paquot, Thierry 209, 224  
 Paracelsus 75, 82  
 Paré, Ambroise 61, 70, 72–77, 79, 82  
 Parigi, Stefania 444, 450  
 Parthénios de Nicée 96  
 Pascal, Blaise 186, 267, 276, 311  
 Pasolini, Pier Paolo 312, 429, 431, 439  
 Patel, Shenaz 20, 279, 280, 289, 291, 292  
 Pauls, Alan 21, 337, 338, 342–344, 346–348  
 Pauphilet, Albert 59, 70  
 Pawluczuk, Włodzimierz 332, 333, 336  
 Payan, Thibault 75, 82  
 Péret, Benjamin 271  
 Perez, Stanis 76, 82  
 Perron, Annie 151, 197, 265, 276  
 Pery, Jean-Pierre 144  
 Pezzarossa, Fulvio 317, 324  
 Pfeffer, Susan Beth 243–45, 247, 249, 250,  
 252  
 Phelipot, Jehan 15, 45, 47, 49, 50, 52, 54, 56,  
 57  
 Picasso, Pablo 266  
 Piemontois, Alexis 75, 77, 78, 80, 82  
 Pierangeli, Fabio 297, 299, 303, 304  
 Pierre, Julien 79, 82  
 Pierret, Jean-Baptiste 118, 120–123, 125, 126  
 Piganiol, Pierre 247, 252  
 Pilotin, Michel 268  
 Pins, Jean (de) 49  
 Pitera, Zbigniew 449, 450  
 Pitol, Sergio 366, 373, 377  
 Plantin, Christophe 62, 69

Platon 182, 183, 188  
Płażewski, Jerzy 444, 448, 450  
Poli, Sergio 60, 70  
Poole, J. C. F. 38, 44  
Popović, Anton 458, 468  
Pouey-Mounou, Anne-Pascale 75, 82  
Presotto, Marco 417, 422  
Preston, Paul 356, 363  
Prieur, Jérôme 259, 264  
Properce, Properzio, Propercio 91, 92, 103  
Protagoras, Protagora, Protágoras 211  
Proust Marcel 14, 18, 179, 180, 185–188  
Pruner, Michel 158, 165  
Przybylski, Ryszard 419, 422

## Q

Queneau, Raymond 185, 186  
Quillan, Michel (de) 191, 196, 197, 202, 203  
Quitman, Maurice-Sabas 268, 269  
Quiviger, François 79, 83

## R

Racine, Jean 186  
Radman, Miroslav 250, 252  
Radziszewska, Krystyna 369, 377  
Ramharai, Vicram 286, 292  
Ramoneda, Arturo 358, 362  
Ray, Christine 238, 256, 264  
Reale, Giovanni 37, 44  
Rebecques, Jacob, Constant (de) 76, 78–81  
Redondo, Onésimo 356, 363  
Regalado, Antonio 417, 418, 422  
Regnard, Jean-François 111  
Remotti, Francesco 307, 308  
Renou, Jean (de) 78, 82  
Rensi, Giuseppe 299, 304  
Resnais, Alain 23, 425, 426, 428, 429, 431, 433–435, 437–439  
Rétif, Françoise 146, 149, 153, 242, 251  
Reymont, Władysław 365  
Ricatte, Luce 142, 144  
Richard, Lionel 157, 159, 165  
Richards, Michael 356, 357, 363  
Rico, Francisco 417, 422  
Rigaud, Benoist 81  
Rimbaud, Arthur 272  
Rivière, Charles Dufresny, sieur de La 63, 69, 111  
Robespierre, Maximilien (de) 221

Robic-de Baecque, Sylvie 88, 99, 102, 103  
Robida, Albert 19, 205–208, 213, 217, 220, 222–224  
Robin, Régine 282, 292  
Roch, Saint 15, 45, 47–57  
Rodríguez Manzano, Marta 377  
Roncaglia, Aurelio 314  
Rosa, Hartmut 339, 340, 348  
Rossellini, Roberto 23, 441, 442, 444, 446–450  
Roth, Joseph 365  
Rousseau, Jean-Jacques 183, 220  
Rufin, Jean-Christophe 226, 239  
Ruscelli, Girolamo 77  
Ryk, Andrzej 326, 327, 336  
Rymkiewicz, Jarosław Marek 416

## S

Saaidia, Oissila 257, 264  
Sabina, Donato 318, 324  
Sacotte, Mireille 143, 144  
Sade, Donatien Alphonse François (de) 131, 134, 141, 272  
Sadurski, Wojciech 417, 418, 422  
Said, Edward 127, 356, 359, 360, 363  
Sajous, Leo 267  
Salenson, Christian 256, 258, 260, 262, 264  
Salich, Hanna 458, 468  
Sánchez, Susi 413, 414, 419  
Sandier, Gilles 157, 165  
Sansal, Boualem 227, 239, 264  
Saramago, José 451, 452, 467  
Sarrazac, Jean-Pierre 162, 165  
Satineau, Maurice 267  
Sauzet, Robert 75, 82  
Savorgnan de Brazza, Pierre 267  
Schifres, Alain 158, 165  
Schlegel, August Wilhelm 420  
Schmitt, Jean-Calude 53, 57  
Schopenhauer, Johanna 420  
Schott, Heinz 75, 82  
Schulz, Bruno 366  
Sébastien, saint 48, 54  
Segre, Cesare 307, 314  
Senardi, Fulvio 315, 318, 324  
Sénèque le philosophe, Seneca, Séneca 90, 96, 108, 115, 116  
Senghor, Léopold Sédar 188, 269, 270, 273, 275, 276

Serclier, Jude 191, 198–202  
 Serreau, Geneviève 157, 165  
 Serreau, Jean-Marie 157  
 Séry, Macha 452, 468  
 Sesboüé, Bernard 65, 70  
 Sézille-Ménil, Geneviève 275  
 Shakespeare, William 181, 186, 188, 219, 220, 222, 223, 232, 234  
 Simon, Claude 148, 188, 209  
 Singer, Isaac Bashevis 411, 412  
 Singer, Israel 365  
 Skibińska, Elżbieta 462, 468  
 Skórczewski, Dariusz 354  
 Słowacki, Juliusz 23, 413, 415–422  
 Smollich, Renate 79, 82  
 Sneh, Perla 371, 377  
 Soll, Jacob 75, 83  
 Sophocle, Sofocle, Sófocles 15, 29, 30, 32, 35, 37, 42, 44  
 Soulages, François 437, 439  
 Sowa, Jan 354, 356, 357, 363  
 Staline, Joseph (Stalin, Józef) 411–443, 445  
 Starobinski, Jean 108, 116, 183, 188  
 Staroń, Anita 12–14, 24, 202, 203  
 Steffens, Wilhelm 157, 159, 165  
 Subini, Tomaso 447, 450  
 Sullivan, Henry W. 420, 422  
 Svevo, Italo 311  
 Szleyen, Zofia 366

Ś

Świątkowska, Wanda 420, 422

T

Tamba, Saïd 120, 125, 128  
 Taplin, Oliver 36, 44  
 Tarasiewicz, Michał 419  
 Taylor, Charles 329, 336  
 Test, Mary Laurence 152, 153  
 Tezanos, José Félix 357, 363  
 Thaly, Daniel 273  
 Thésée, Auguste 268  
 Thiers, Adolphe 214, 215  
 Thomas d'Aquin 88, 94, 103  
 Thouard, Denis 271, 274, 276  
 Thucydide, Tucidide, Tucídides 15, 29, 30, 37–44  
 Tisseron, Serge 434, 439  
 Todorov, Tzvetan 384, 385, 388

Toeplitz, Jerzy 443, 445, 450  
 Toeplitz, Krzysztof Teodor 447, 450  
 Toledo, Magdalena Sophia 269, 270, 276  
 Tondelli, Pier Vittorio 311  
 Torczyńska-Jarecka, Monika 327, 334, 336  
 Torres, Juan Manuel 22, 365–368, 370–374, 376, 377, 393, 395, 399  
 Tötösy de Zepetnek, Steven 357, 363  
 Toussaint, Auguste 281, 292  
 Tozzi, Federigo 311  
 Trent, Ida 269  
 Treveri Gennari, Daniela 447, 449, 450  
 Trevisanto, Siro Igino 62, 70  
 Trębska, Marta Elżbieta 16, 59, 70  
 Troncoso, José 413, 414, 419, 421  
 Turasiewicz, Romuald 39, 44  
 Tzara, Tristan 271

## V

Vaillant, Auguste 206  
 Vaillant-Couturier, Paul 269  
 Vallejo, Javier 415, 423  
 Vanden Berghe, Kristine 343, 348  
 Verne, Jules 207, 208, 224  
 Vespaziani, Alberto 46, 57  
 Veuve J. Rebuffé 72, 82  
 Vicens, Josefina 21, 337, 338, 341, 342, 346–348  
 Victoria, reine 212  
 Vilarós, Teresa 359, 363  
 Villèle, Joseph (de) 214  
 Vinogradov, Victor 460, 468  
 Virgile (Publius Vergilius Maro), Virgilio 92, 132, 139  
 Visconti, Luchino 444, 449  
 Voisenet, Jacques 55, 57  
 Volusien, Volusiano 64, 65  
 Vons, Jacqueline 76, 82

## W

Wagner, Roy 308, 314  
 Wajcman, Judy 340, 348  
 Wechel, André 72, 73, 81, 82  
 Wecker, Jean Jacques 76, 82  
 Weigel, George 260, 264  
 Wiatr, Ewa 369, 377  
 Wilson, Edward M. 417, 423  
 Worms, Frédéric 152, 153  
 Wyszniński, Stefan 445

**Y**

Yoyotte, Simone 268, 269

**Z**

Zavattini, Cesare 444, 449

Zhdanov, Andrei 444

Ziethen, Antje 284, 289, 290, 292

Zinguer, Ilana 75, 82

Zink, Michel 55, 57

Zioło, Michał 255, 260, 264

Zola, Émile 188, 205, 206, 218, 224

Zonch, Marco 316, 319–321, 323, 324



