

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI
FACULTÉ
DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

CONFINEMENT. ISOLEMENT.
CLAUSTRATION

Volume 1 / Numéro 27 / 2020

Editura Universității din Pitești
Iunie
2020

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea, Université de Piteşti, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Piteşti, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Maria de Jesus Cabral, Université de Lisbonne, Portugal

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Piteşti, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Piteşti, Roumanie

Silvia-Adriana Apostol, Université de Piteşti, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Piteşti, Roumanie

Bogdan Cioabă, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Ana-Maria Nicolescu, Université de Piteşti, Roumanie

www.philologie-romane.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 20 iunie 2020

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUCHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironne, Espagne

Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

CONFINEMENT. ISOLEMENT. CLAUSTRATION

Études	
Adriana-Silvia APOSTOL, Diana-Adriana LEFTER	7
<i>Enseigner la littérature en temps de pandémie</i>	
Ioana BUD	27
<i>L'isolement dans l'espace tabulaire de la lettre d'amour</i>	
Sabrina CHEBINI	39
<i>Amore e illusione della natura secondo Giacomo Leopardi e Arthur Schopenhauer</i>	
Dmytro CHYSTIAK, Iurii MOSENKIS	58
<i>L'intérieur et l'extérieur dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck, analyse mythopoétique</i>	
Giuseppe CRIVELLA	74
<i>«Supposez un tombeau» - Locus Solus: un laboratorio ove progettare l'altrove dell'umano?</i>	
Ionela-Camelia DUMITRU-PETRE	104
<i>Le Poisson-Scorpion et les facettes de l'isolement du narrateur</i>	
Veronica GRECU	117
<i>Confinement physique et dévoilement de l'intime chez Mariama Ba</i>	
Diana-Adriana LEFTER	126
<i>(D)écrire le corps claustré - La mort d'Artemio Cruz de Carlos Fuentes</i>	
Ioana MARCU	135
<i>Multiforme du confinement dans la littérature issue de l'immigration maghrébine</i>	
Daniel MILAZZO	151
<i>Furar o infinito: do clausuro à liberdade existencial no Livro do Desassossego de Fernando Pessoa</i>	
Rodolphe PEREZ	166
<i>Imaginaire et symboliques de l'enfermement dans Histoire de l'oeil</i>	
Lia PERRONE	181
<i>L'isolamento come forma d'impegno nel teatro civile di Daniele Timpano</i>	
Mohammed Rida ZGANI	195
<i>De la claustration à la désillusion : Proust et l'univers bourgeois</i>	

ENSEIGNER LA LITTÉRATURE EN TEMPS DE PANDÉMIE

TEACHING LITERATURE IN TIMES OF PANDEMICS

INSEGNARE LA LETTERATURA IN TEMPI DI PANDEMIA

Silvia-Adriana APOSTOL*

Diana-Adriana LEFTER**

Résumé

Le présent travail ne se propose pas de parler des méthodes d'enseignement du FLE. Ce que nous nous proposons ici c'est de rendre compte de notre expérience d'enseignement en ligne en tant qu'enseignantes à l'Université de Pitești (Roumanie), dispensant des cours et des séminaires de littérature française pendant la période de confinement. Il s'agit plus précisément des cours et des séminaires à des étudiants en lettres, mentions « Langue et littérature roumaines - Langue et littérature françaises » et « Langue et littérature anglaises – Langue et littérature françaises ». Nos réflexions portent sur ce que l'enseignement en ligne de la littérature a supposé en termes de défis, de moyens, de résultats et finalement de changements au niveau des pratiques pédagogiques.

Mots-clés : enseignement en ligne, littérature, défis, confinement

Abstract

The aim of this paper is to present our experience of online teaching during Covid-19 lockdown, i.e. the challenges we faced, the teaching tools we used, the way we understood to adapt our teaching practices and our activities to the online teaching environment and to students' new needs in terms of learning time and space. More specifically, we focus on the online experience during our courses of French literature delivered to B.A. students studying Philology at the University of Pitești (Romania).

Keywords: online teaching, literature, challenges, lockdown

Riassunto

Questo articolo intende presentare la nostra esperienza di insegnamento a distanza durante il lockdown Covid-19, con un focus sull'insegnamento-apprendimento

* adriana.apostol@upit.ro, Université de Pitești, Roumanie.

** diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitești, Roumanie.

online nei corsi di letteratura francese per gli studenti iscritti ai corsi di laurea in Lettere presso l'Università di Pitesti (Romania). Più esattamente, le nostre riflessioni si contreranno sugli strumenti di insegnamento adottati, sul modo in cui abbiamo cercato di adattare le nostre pratiche didattiche al nuovo contesto online e di far fronte ai nuovi bisogni degli studenti in termini di spazio e tempo dell'apprendimento.

Parole chiave: insegnamento online, letterature, sfide, lockdown

Préambule

« Enseigner la littérature en temps de pandémie en 2020 » ressemble plutôt au titre de quelque documentaire spécial. Le temps de l'histoire et le temps de la narration sont ici tellement imbriqués que l'expérience dont nous voulons rendre compte dans le présent travail est non seulement le récit de ce que nous avons fait pendant ces derniers mois en termes d'enseignement de la littérature française à des étudiants en lettres, mais également une réflexion actuelle sur ce que nous allons faire probablement à la rentrée. Par conséquent, notre acte de narration est à la fois ultérieur, simultané et intercalé à un épisode d'une histoire plus ample (que nous espérons close, mais qui pourrait s'avérer encore ouverte, voire même à ses débuts, ce qui rendrait notre démarche antérieure à l'histoire-même).

Le 11 mars 2020, en Roumanie, les universités et les écoles ont suspendu toutes les activités *in praesentia*. L'état d'urgence a été déclaré quelques jours plus tard. Les décrets présidentiels et les décisions du Comité national pour les situations spéciales d'urgence, ainsi que l'ordonnance du Ministre de l'éducation et de la recherche¹ ayant été émis pendant la période mars-avril 2020 ont constitué le fondement juridique à la base des décisions prises par les écoles et les universités en matière d'enseignement et d'évaluation en ligne, compte tenu également des stratégies, des procédures et des ressources intérieures en la matière déjà existantes.

Dans le cas de l'Université de Pitesti, le règlement relatif à l'organisation de l'enseignement et de l'apprentissage en ligne² prévoit

¹ Il s'agit de l'Ordonnance du Ministre de l'éducation et de la recherche no. 4020 du 07.04.2020.

² Intitulé « Procedură privind organizarea procesului educațional în regim on-line » (Procédure relative à l'organisation du processus éducatif en ligne), avalisé le 15.04.202 par le Conseil d'administration de l'Université de Pitesti et approuvé le 27.04. 2020 par le Sénat de ladite université.

que « pendant la période d'état d'urgence toutes les activités didactiques, cours et séminaires, seront dispensées en ligne. Les enseignants et les étudiants ont à disposition l'infrastructure nécessaire au déroulement des activités éducatives en ligne, pouvant utiliser dans ce but la plateforme E-learning de l'Université de Pitesti mais également d'autres plateformes numériques adéquates ».

Mais avant que des documents officiels fussent émis par les directions des écoles et des universités, il a fallu s'organiser du jour au lendemain pour assurer une sorte de continuité pédagogique. Nous nous sommes vite tournées vers les espaces numériques dont nous disposions au niveau de l'université, plus précisément la plateforme pédagogique Moodle de l'Université de Pitesti, mais également vers d'autres moyens que nous avons découverts à cette occasion.

C'est une évidence qu'enseigner la littérature aujourd'hui, même à des étudiants ayant choisi les lettres comme domaine d'études et qui devraient par conséquent avoir un penchant pour la lecture, est un défi. Faire apprendre la littérature en général est, selon nous, plutôt une question d'éveil et de cultivation du goût du beau par et dans la littérature, tout en essayant de rendre les étudiants conscients du réseau d'interconnexions entre les arts, la pensée, les civilisations et la vie tout court.

Dans le même temps, il faut souligner nettement qu'enseigner la littérature n'est pas une simple et froide transmission d'informations sur les faits d'histoire littéraire – la vie et l'œuvre des auteurs, la naissance, le développement et les documents fondateurs des courants et des mouvements littéraires – et sur le style, la thématique prédominante ou l'encadrement d'une telle œuvre ou d'un tel auteur dans une époque. Ces informations, en fin de comptes, sont les plus accessibles et les plus dépersonnalisées, retrouvables à une simple recherche, même individuelle, dans les très répandus recueils de littérature ou même sur Internet. Mais – et cela est essentiel selon nous – enseigner la littérature signifie aussi et surtout une communication constante, réelle, animée, *in praesentia*, entre les étudiants et l'enseignant. C'est surtout dans ce partage de l'espace que l'échange des idées, les débats et l'imagination

trouvent leur épanouissement, construisant et développant ainsi les capacités critiques et analytiques des étudiants, capacités incontournables dans l'étude de la littérature. Il s'agit, selon nous, d'établir une différence fondamentale entre l'enseignement de la littérature en face-à-face et les cours en ligne : ce n'est que dans le partage du même espace, où le non-verbal accompagne et soutient le verbal, dans le contact humain direct que les corrélations entre les textes et les contextes, entre les textes et les réalités socio-historiques et culturelles peuvent être efficacement établies, et cela vient de cette effervescence des idées et des interprétations qui caractérise les rencontres directes entre les étudiants et les enseignants.

L'importance de la présence du professeur dans les cours de littérature a été soulignée par Hanal qui a affirmé que

Writing and literature classes, even those offered in a low-residency format, especially benefit from a teacher's presence, someone who can offer feedback and assessment on creative work and critical analysis¹.

Cette idée de Hanal va dans le même sens de l'affirmation de Al Filreis², selon lequel l'utilisation de la technologie – les cours en ligne en font largement usage – surtout, dans les cours de littérature, ne doit pas être impersonnelle. Dans le même courant de pensée, Roland Greene affirme, à son tour, que l'utilisation excessive du numérique dans l'enseignement des sciences humaines ne lui semble pas une solution productive, pour le futur³. Ian Bogost à son tour n'est pas le tenant de l'idée de l'utilisation et de l'impact de la technologie sur les cours de

¹ *Les cours de littérature et de rédaction de textes, même s'ils bénéficient d'une présence faible, sont ceux qui ont le plus besoin de la présence du professeur, cette personne qui puisse offrir le feedback et faire l'évaluation des travaux créatifs et d'analyse critique.* (n.tr.) (Hanal, R., *A Massive Open Online Movement*, in "Poets and Writers", Issue Sept-Oct, 16, 2013, p. 16).

² Bogost, I., Schroeder, R., Davidson, C., Filreis, Al., *Moocs and the Future of Humanities: A Roundtable*, 2013, en ligne sur lareviewofbooks.org.

³ "online instructions on a large scale is likely not germinal to the future" (Green, R., *Imagining an Age of MOOCs*, in "Arcade. Literature, the Humanities and the World", 13 July 2013).

littérature. Sa critique touche plus précisément les FLOTs ou CLOMs¹, dans lesquels il voit des instruments qui répondent à des exigences économiques, de marketing, visant même un certain divertissement, au détriment des buts purement éducationnels :

The fact that MOOCs proponents have even toyed with the idea of hiring actors to present video lectures only underscores the degree to which MOOCs aspire to reinvent education as entertainment.²

Enseigner la littérature à distance : défis, moyens, résultats

Dès le début, avant même qu'il y ait eu des méthodologies spécifiques au niveau de l'université, nous avons pensé à la nécessité d'organiser les activités en ligne selon une structure cohérente, non seulement aux fins d'assurer une continuité pédagogique et de créer un fil unitaire entre les différents cours, mais également aux fins de rassurer les étudiants en essayant justement de créer de l'ordre, au moins au niveau de leurs études, dans le contexte chaotique qui a brouillé les coordonnées de leurs vies et de nos vies. Puisque, pendant le second semestre de l'année universitaire 2019-2020 (donc en pleine pandémie), nous étions les seules enseignantes à dispenser des cours de littérature française aux programmes mentionnés ci-dessus, nous avons décidé de suivre la même démarche pédagogique et d'utiliser les mêmes moyens d'enseignement en ligne avec tous les étudiants, de 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} années, niveau licence, ayant en vue justement ce principe de cohérence et de continuum pédagogique.

Dans ce qui suit nous allons présenter les activités pédagogiques littéraires déroulées en ligne selon deux volets : le premier est centré sur les activités effectuées dans le cadre de la plateforme numérique, alors que le second se penche sur un atelier virtuel de lecture.

¹ FLOT – Formation en Ligne Ouverte à Tous; CLOM – Cours en Ligne Ouvert et massif.

² *Le fait que les partisans des CLOMs ont même accepté l'idée d'avoir des acteurs embauchés pour présenter des conférences et des cours vidéo ne fait que souligner à quel point les CLOMs aspirent à réinventer l'éducation comme divertissement.* (n.t.) (Bogost, I., Schroeder, R., Davidson, C., Filreis, Al., op. cit, paragraphe 8).

Activités pédagogiques sur la plateforme numérique

Une prémisses s'impose : avant la pandémie, notre expérience dans l'usage du numérique dans l'enseignement de la littérature était assez réduite, se limitant à l'usage des ressources en ligne (vidéos, enregistrements, textes, films ou d'autres documents authentiques disponibles sur la toile, à exploiter pendant les cours) ou à la mise à disposition de divers matériels pédagogiques à consulter sur la plateforme numérique de l'université.

En ce qui concerne notre formation à la pédagogie numérique, il convient de parler d'apprentissage autonome ou d'autoformation, plutôt que d'une formation traditionnelle, scolarisée, qui ait comme objet d'étude le numérique. Certes, dans les divers programmes de formation pédagogique que nous avons suivis en présentiel ou en ligne, il y a eu question de ressources numériques, mais jamais y a-t-on donné un poids essentiel au seul numérique.

Pourtant, dans notre formation, un cours en ligne d'apprentissage de l'italien suivi auprès d'une université italienne avec tradition dans l'enseignement en ligne nous a servi de modèle et a eu une contribution importante dans le choix des activités que nous avons proposées à nos étudiants. Avoir eu une expérience pédagogique en ligne en tant qu'apprenant nous a permis de vivre l'espace numérique en tant qu'étudiant, de se heurter directement aux défis techniques (tels que la qualité de la connexion, les dispositifs à utiliser, le téléchargement de divers logiciels, l'incompatibilité entre divers logiciels ou versions et certains dispositifs, etc) et à la gestion du temps et de l'espace.

Il faut le dire dès le début que le passage de l'enseignement traditionnel à celui en ligne a constitué un défi, marqué surtout par l'incertitude sur la durée de suspension des cours en face à face. A part les difficultés techniques – certains étudiants n'avaient pas les dotations nécessaires pour participer aux cours en ligne, d'autres n'avaient pas les habilités techniques pour manier les ressources en ligne ou les outils techniques – les étudiants et les enseignants ont tous ressenti le manque de la communication en face-à-face, de l'échange vif des idées qui caractérisait les cours traditionnels, aussi bien que le défi de bien gérer le temps des cours et celui de l'apprentissage individuel. A tout cela, il faut ajouter le défi de l'espace de l'enseignement et de l'apprentissage,

puisque'on s'est retrouvé chez soi, à devoir continuer ses activités professionnelles/formatives de chez soi, dans un espace partagé avec la famille - enfants, parents, frères, sœurs – chacun avec ses exigences en matière de temps, d'espace, de dispositifs, d'attention, etc.

Dans ce contexte, après avoir analysé plusieurs variantes selon des critères bien précis tels que - la sécurité des données personnelles, de l'information et de la communication, la richesse de la typologie d'activités pouvant être effectuées dans le cadre de la plateforme, l'accès aux matériels issus de différents modes sémiotiques (textes écrits, images, sons, films) depuis un seul et même endroit, le stockage des exercices et des matériels dans le même espace, la possibilité du travail individuel ou collectif différés -nous avons opté pour la plateforme numérique de l'université comme principal espace - support des activités pédagogiques.

Donc, pendant la période de l'état d'urgence et, ensuite, de l'état d'alerte médicale, la littérature a été enseignée aux étudiants en lettres françaises de l'Université de Pitesti sur la plateforme Moodle offerte par l'université et sur laquelle les étudiants, aussi bien que les enseignants étaient déjà enrôlés.

Les buts que les enseignants de littérature se sont proposés ont été : préserver la passion des étudiants pour la lecture, transmettre au mieux les informations nécessaires pour construire le cadre de l'époque ou du courant littéraire, développer l'esprit critique et analytique des étudiants, privilégier l'échange des idées et les débats sur les sujets littéraires proposés.

La plateforme Moodle de l'Université de Pitesti offre aux utilisateurs une variété de moyens pour une organisation efficace des cours en ligne, allant des visioconférences à la possibilité de télécharger des matériels en version texte ou vidéo enregistrés, des forums de discussions à la possibilité de créer des exercices et des activités interactives etc.

Pour les cours de littérature française du XVIIIème siècle, dispensés aux étudiants de la première année, nous avons choisi dans la plupart des cas le téléchargement de matériels. Il faut dire dès le début que le niveau de langue des étudiants de la première année appelle à une transmission de l'information littéraire par des voies multiples : texte

écrit et matériels audio/vidéo, ce qui facilite la compréhension et l'acquisition de l'information. Dans le choix de cette manière de déroulement des cours, l'enseignant a aussi tenu compte des contraintes liées à l'organisation du temps des étudiants : là où les visioconférences imposaient une présence à une heure bien établie, les cours enregistrés en audio-vidéo offraient une plus grande liberté aux étudiants pour participer, selon un emploi du temps personnel et, de plus, on dépassait ainsi la barrière de l'éphémère du discours prononcé en visioconférence : le matériel pouvait être téléchargé par chaque étudiant et parcouru plus d'une fois, le cas échéant. La plupart des matériels audio-vidéo mis à la disposition des étudiants en première année étaient construits sur le modèle d'une présentation Power Point sur laquelle était enregistrée la voix du professeur. De cette manière, on facilitait un double canal de transmission de l'information : le visuel et l'auditif.

D'autres matériels mis à disposition pour le téléchargement ont été des documents authentiques : courts métrages présentant la vie et l'œuvre des auteurs, fragments des œuvres étudiées en lecture ou bien mis en scène, dans le cas des textes dramatiques, reportages, etc. Ces matériels ont constitué le déclencheur pour les travaux des étudiants, rédigés pour les séminaires.

Pour les séminaires de littérature du XVIIIème siècle, deux directions d'approche ont été valorisées : D'une part, les travaux individuels des étudiants, remis à des dates précises, téléchargés sur la plateforme et bénéficiant d'un feed-back personnalisé, de la part du professeur. Ce type de travail, bien que mobilisant les capacités analytiques et la veine critique des étudiants, s'est prouvé toutefois insatisfaisant, vu que l'interaction n'était pas directe, le groupe des étudiants était exclu et le feed-back venait uniquement de la part du professeur. Alors, nous avons proposé aussi des visioconférences, par l'intermédiaire du logiciel Jitsy, intégré sur la plateforme de l'université. Le bénéfice de ces interactions directes a été certainement le travail en groupe, le remue-méninge impliquant tous les étudiants participants, des discussions plus vives et plus animées. Par contre, le besoin de respecter un emploi du temps précis ne permettait pas une participation égale, cohérente et continue des étudiants, ce qui n'a pas tardé de créer des syncope.

La vérification finale pour le cours de littérature française du XVIIIème siècle a relevé un double défi : suivre les moyens d'évaluation annoncés au début du semestre aux étudiants et mentionnés dans la fiche de chaque discipline et s'adapter au nouvel environnement, en ligne. Or, pour ce cours, un examen écrit était prévu, ce qui pouvait s'avérer difficile dans les nouvelles circonstances. Nous avons encore une fois fait appel à une des modalités offertes par la plateforme Moodle de l'université, à savoir le téléchargement des sujets, par le professeur, à une heure bien précise et établie avec les étudiants et la remise des copies après deux heures prévues pour la rédaction. Une fois le temps écoulé, la soumission des copies était bloquée par la plateforme. L'avantage de cette manière de télécharger les copies a été le fait que les étudiants ont pu remettre soit des épreuves manuscrites, soit des épreuves tapées à l'ordinateur, puisque le logiciel offre au professeur la possibilité de faire des corrections individuelles, directement sur tout type de document.

La même démarche pédagogique a été mise en œuvre pour les cours et les séminaires de littérature française prévus dans le second semestre de la deuxième et de la troisième année d'études de licence, tout en tenant compte du niveau des étudiants, de leur expérience numérique et de leur accès aux outils pédagogiques. Les périodes littéraires sur lesquelles portent ces cours sont la seconde moitié du XIXe siècle, pour les étudiants en deuxième année, et du XXe siècle, pour les étudiants en troisième année d'études.

Nous avons choisi une structure thématique des cours sur la plateforme numérique, mais si, avant le passage au seul enseignement en ligne, les ressources numériques disponibles sur la plateforme étaient limitées aux présentations Power Point faites pendant le cours en présentiel, que l'enseignant téléchargeait également sur la plateforme, ou à d'autres liens ou matériels utiles, une fois l'état d'urgence/alerte médicale imposé et la nécessité de tout faire en ligne, les ressources ont été multipliées, ainsi que la typologie d'activités à effectuer par/avec les étudiants. A titre d'exemple, les captures d'écran ci-dessous illustrent justement cette distinction entre le poids occupé par le numérique dans le cadre de nos cours de littérature française avant la clôture des cours en face-à-face et pendant la période d'enseignement en ligne :



Fig. 1 : Structure thématique des cours de littérature française (seconde moitié du XIXe siècle) sur la plateforme Moodle de l'Université de Pitesti avant la pandémie - exemple

Paul Verlaine: représentant du symbolisme musical

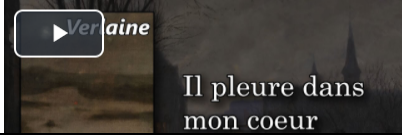
 [Paul Verlaine](#)

 [Romances sans paroles](#)

Chers étudiants,

Pour cette activité, j'envisage plusieurs objectifs:

- que vous soyez capables de comprendre le message d'un document vidéo
- que vous puissiez repérer des concepts-clé sur un sujet littéraire
- que vous découvriez l'univers poétique de Verlaine
- que vous puissiez bien encadrer dans l'espace littéraire français l'oeuvre de Verlaine
- que vous répondiez correctement à des questions sur l'oeuvre verlainienne présentée dans la vidéo
- que vous soyez capables de présenter, avec vos propres mots, quelques idées sur la vie artistique de Verlaine et sa poétique



Il pleure dans mon coeur

Consigne:
Regardez attentivement la vidéo à plusieurs reprises.
Répondez aux questions proposées dans les activités ci-dessous:

 Romances sans paroles. Exercice - Vrai/Faux

 On récite des poèmes de Verlaine

Chers étudiants,
 Je vous propose une activité d'expression orale que je considère utile tant du point de vue de votre prononciation en français que du point de vue de l'enrichissement de vos connaissances en culture et littérature françaises.

Qu'est-ce que vous devez faire?
 Lisez ou récitez par cœur (comme vous voulez) le poème **Il pleut doucement sur la ville (Il pleure dans mon cœur)** ou un autre poème tiré des **Ariettes oubliées** de Verlaine et enregistrez -vous à l'aide d'un outil d'enregistrement audio comme celui-ci:
<https://online-voice-recorder.com/>
 Ensuite envoyez-moi l'enregistrement dans ce même espace, en cliquant sur SUBMIT...

En voici un exemple:



Et moi aussi, je dis ce poème, cliquez sur le document audio.

 Enregistrement Apostol A.mp3 20 March 2020, 12:49

Fig. 2 : Structure thématique des cours de littérature française (seconde moitié du XIXe siècle) sur la plateforme Moodle de l'Université de Pitesti pendant la période d'enseignement en ligne – exemple

Les activités proposées aux étudiants ont été diversifiées afin de combler le plus possible le manque de la présence physique et de développer non seulement la compétence littéraire et interculturelle mais également d'autres compétences linguistiques, tout en tirant parti de la multitude des ressources : forums créés sur des thèmes de discussion tirés des œuvres littéraires analysés, présentations Power-Point avec support audio, matériels vidéos ou émissions radio avec des commentaires des œuvres littéraires, exercices de compréhension des matériels

audiovisuels, quiz, travaux communs, présentations orales faites par les étudiants, etc.

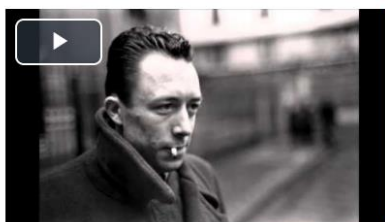
Voici quelques exemples d'activités proposées aux étudiants en troisième année :

Albert Camus - Discours de réception du prix Nobel, 1957

TERMEN LIMITA 3 avril 2020

 Discours de réception du prix Nobel, 1957, A. Camus - pdf

 Discours de réception du prix Nobel, 1957



Ce document audio vous présente le discours de réception du prix Nobel, prononcé par Albert Camus à Stockholm, en 1957, alors qu'il avait 44 ans.

C'est un discours qui réitère la position de l'écrivain Albert Camus face à l'histoire: engagée. Il y insiste sur le rôle de l'écrivain.

Ecoutez le discours (vous pouvez également regarder les sous-titres) et ensuite répondez aux questions proposées dans l'exercice suivant. Echéance (termina limita) 3 avril 2020

Pour vérifier votre niveau de compréhension, vous pouvez également consulter le discours écrit, ci-joint (pdf.)

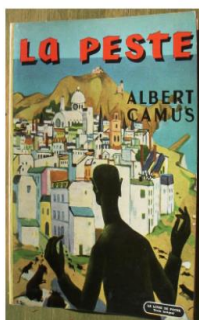
Bon travail!

A. Apostol

 Exercice de compréhension: discours de réception du prix Nobel

Le roman La Peste

TERMEN LIMITA: 10 avril 2020





Elements paratextuels. L'épigraphe

Ce document vous présente quelques concepts narratologiques. Il s'agit des éléments paratextuels (ou paratexte) dans la théorie de Gérard Genette. Ce n'est qu'une brève présentation de la notion de **PARATEXTE**, exemplifiée ensuite par un élément important du roman *La peste*, notamment l'**épigraphe**.

Lisez la présentation théorique et vérifiez si vous avez bien compris ce concept et l'analyse proposée en faisant l'exercice suivant.


[Exercice - Paratexte, épigraphe. La Peste](#)



La Peste - incipit

Voici le début du roman *La Peste* (1947).
 Avant de lire cet extrait, faites une recherche sur internet sur l'Algérie française.
 Ensuite lisez le début du roman et résolvez l'exercice suivant.


[Exercice - La Peste - incipit](#)

1 Întrebare

Nu a primit răspuns încă

Marcat din 1,00

 Întrebare cu flag

 [Modifică întrebarea](#)

Le paratexte comprend les éléments qui entourent un texte.

Selectați o opțiune:

☐ Adevărat

☐ Fals

2 Întrebare

Nu a primit răspuns încă

Marcat din 1,00

 Întrebare cu flag

 [Modifică întrebarea](#)

Le pérítex-te et l'építex-te sont des sous-catégories du paratexte.

Selectați o opțiune:

☐ Adevărat

☐ Fals

Fig. 3 : Exemples d'activités proposées sur la plateforme Moodle de l'Université de Pitești dans le cadre du cours de littérature française (XXe siècle)

Du côté de l'audiovisuel, les principales sources de construction de nos activités pédagogiques ont été les émissions littéraires de haute

tenue scientifique disponibles sur France Culture ¹, les vidéos documentées, claires et captivantes faites par Romain Boussot² sur de divers aspects des œuvres littéraires françaises ou encore des mises en scène des pièces de théâtre.

La richesse des ressources à disposition témoigne de cette ouverte qu'apporte le numérique des deux côtés du processus d'enseignement/d'apprentissage. La multitude des sources d'information est certes une richesse et, comme le souligne Noël Cordonier³, la « mise en ligne du savoir mondial » a aboli « l'autorité du savoir confiné, du savoir personnalisé dans et par la figure scientifique et institutionnelle du professeur », mais il faut aussi s'assurer que l'apprenant dispose de l'appareil critique qui le rende capable de faire le tri des informations, de les hiérarchiser.

Les problèmes de nature sonore et les problèmes de connexion pendant les visioconférences ou encore la faible participation ou la participation irrégulière des étudiants aux visioconférences organisées en vue de stimuler et de favoriser le travail collectif et l'éveil du sentiment d'une pseudo-présence nous ont révélé un risque de l'apprentissage numérique dont Noël Cordonier parle en termes « d'individualisation déshumanisante de l'apprentissage »⁴.

Il fallait donc créer des activités qui établissent un juste équilibre entre le travail individuel et le travail collectif ou en groupe et stimuler la communication synchrone (chat, visioconférence) entre les étudiants.

Un atelier virtuel de lecture en français

Au niveau du département, nous organisons plusieurs activités liées aux cours de littérature et de civilisation françaises, plus précisément à l'éveil et à la cultivation du goût pour la littérature chez les étudiants, dont un atelier interdisciplinaire intitulé « Le livre et le film », en collaboration avec des metteurs en scène, des enseignants et des étudiants en « Arts du spectacle ». Cet atelier en présentiel est destiné à la

¹ <https://www.franceculture.fr/theme/litterature-francaise>.

² <https://www.mediaclass.fr/>.

³ Cordonier, N., « Conclusion », in Brunel, M., Quet, F. (dir.), *L'enseignement de la littérature avec le numérique*, Editions Peter Lang, 2018, p. 218.

⁴ *Ibidem*, p. 219.

(re)découverte, par voie de l'interdisciplinarité, de différentes formes de manifestation de l'art – la littérature, le film, la musique – autant de matérialisations du Beau. Comme l'essence de cet atelier est la création d'un espace du dialogue et de l'échange d'idées, d'un espace commun, occupé matériellement par des êtres humains en dialogue, bref d'un espace réflexif fécond, nous avons essayé de créer, pendant le confinement, un autre espace, cette fois-ci, virtuel, qui puisse valoriser à la fois la lecture et le travail en équipe.

L'un des buts essentiels de notre activité pendant ce temps où le manque des rencontres en face-à-face a été ressenti comme oppressif dans une égale mesure par les étudiants et par les étudiants a été de préserver, chez les premiers, le goût pour la lecture, vue non pas comme un simple passe-temps, mais comme une voie vers la connaissance du monde et la connaissance de soi. Nous avons essayé de conduire les étudiants vers la prise de connaissance de l'importance essentielle de la lecture comme action vouée à former et à conserver la conscience de l'homme, son esprit vif, les valeurs de l'humanité et, évidemment, comme partie du « beau ». Et cela parce que la littérature met le lecteur devant un monde autoréférentiel – et nous avons toujours fait clair aux étudiants que le « bon usage » de la littérature signifie ne pas confondre le monde fictionnel avec le monde réel, ne pas chercher à trouver dans les histoires racontées dans les livres des éléments de leur vie réelle – qui est, toutefois, un monde qui facilite la compréhension du monde dans lequel nous vivons.

Nous avons donc considéré que ce temps de la claustration et de l'éloignement pouvait devenir un moment propice pour continuer, voire multiplier les lectures. Ce type d'activité nous a paru essentiel surtout pour les étudiants de la première année qui doivent se former et parachever le goût pour la lecture, sous un attentif guidage. Il s'agit non pas seulement de la lecture en soi, mais de la lecture qui ouvre les portes vers certains mondes, vers certaines mentalités, moments de l'histoire, concepts littéraire, philosophiques, artistiques, religieux, sociaux, etc.

Le temps de cet éloignement de l'espace de l'université a été pour les étudiants et pour les professeurs également un temps de la claustration. Or, le contrepoids de la claustration est la liberté. De plus, le concept de liberté est en accord avec l'esprit d'un Siècle des Lumières qui

avait fait de la Liberté son idée maîtresse. Malheureusement, la littérature des Lumières est peu présente dans les curricula roumains des lycées et même dans la thématique des examens soutenus par les futurs enseignants. Cela est surprenant, puisqu'il serait très important d'enseigner aux élèves – non pas seulement aux étudiants – cette littérature dont le grand mérite est d'avoir transmis au monde contemporain les grandes idées qui sont le fondement même de nos sociétés : la liberté et le respect des droits de l'individu. Rousseau, Montesquieu, Voltaire, mais aussi Beaumarchais, Laclos ou Sade ont tous exploré les formes, les limites et les manières de vivre la/sa liberté. Dans des textes théoriques, militants, allégoriques ou satyriques, les grands penseurs des Lumières françaises ont eu une préoccupation commune : transmettre, sous une forme littéraire, cette idée qui allait devenir loi dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* : les droits de l'homme sont la liberté, la propriété, la sûreté et le droit de s'opposer à l'oppression.

C'est d'ici qu'est apparue notre idée d'activité de lecture pour les étudiants : *Confinés mais libres*, un atelier virtuel de lecture, pour lequel chaque participant devait choisir un fragment d'un texte littéraire ou non, du XVIIIème siècle, et dont le thème soit la liberté. Pourquoi la liberté comme thématique de l'atelier ? Parce qu'il nous a semblé que c'était la liberté avant tout qui risquait d'être mise entre parenthèses, sous de divers prétextes, pendant ce temps-là de la claustration. Les étudiants ont été donc invités et guidés à trouver dans la littérature française du XVIIIème siècle une ressource de leur liberté.

La mise en œuvre de l'idée a impliqué des ressources techniques minimales et accessibles à tous les étudiants : sous le guidage des enseignants, ils devaient choisir un texte dont la thématique soit la liberté, entendue de manière très large. Une fois le texte choisi, chaque étudiant a réalisé un enregistrement sonore de sa lecture du texte choisi, ayant sur le fond, comme image, le texte même, accompagné du titre de l'œuvre et du nom de l'auteur. Les étudiants aussi bien que les deux professeurs coordonnateurs du projet ont réalisé ces enregistrements, d'une durée de 2 à 3 minutes, qui ont été ensuite téléchargés sur la page Facebook du Département de Langue, Littérature, Histoire et Arts.

Cet atelier virtuel de lecture a été pour les étudiants et pour les enseignants une manière d'être ensemble, d'échapper à la claustration et de vaincre, partiellement, la distance physique qui nous séparait. Nous avons également valorisé la double importance de la lecture : construire un présent individuel mis ensemble et perçu comme temps du « beau » et construire une expérience de lecture et de vie.

Conclusions

L'aspect multimodal des matériels pédagogiques, ainsi que la nouveauté de l'usage de divers outils devenus coutumiers dans la vie de tous les jours ont séduit les étudiants, qui les ont accueillis avec de l'enthousiasme, une fois dépassée la réticence de l'utilisation de la plateforme numérique au lieu des seules rencontres en visioconférences sur d'autres applications telle que Zoom.

Même si au début certains étudiants ont rencontré quelques difficultés dans l'utilisation de la plateforme numérique Moodle de l'université, ils n'ont pas tardé à s'y habituer et à prendre du goût à en découvrir les fonctions à travers les diverses activités proposées par les enseignants.

Dans les questionnaires d'évaluation des cours de littérature française déroulés sur la plateforme numérique, les points forts de l'utilisation de la plateforme ont été, selon les étudiants, la cohérence de l'organisation des activités, le stockage des matériels d'apprentissage dans un même endroit, la possibilité de travailler en autonomie selon un emploi du temps personnalisé, alors que les points faibles dénoncés par les étudiants ont été liés à des problèmes de nature technique (perte ou invalidation des mots de passe, récupération indirecte des coordonnées des comptes à l'aide du tuteur ou de l'administrateur de la plateforme, problèmes de connexion, faible qualité sonore des visioconférences).

De notre côté, l'expérience de l'enseignement en ligne nous a fait prendre conscience des résultats heureux que peut avoir l'intégration de la composante numérique dans le déroulement des cours de littérature traditionnels en présentiel, surtout en ce qui concerne les devoirs individuels. Nous avons constaté, par exemple, que les étudiants qui n'aiment pas généralement prendre la parole ou hésitent à s'exprimer en français devant la classe ont, par contre, pris confiance à enregistrer leurs

discours en français et à les rendre aux enseignants ou même à les rendre publics. En ce sens, le numérique (avec le voile de l'écran) rassure l'apprenant plus timide, puisque, paradoxalement, dans l'interaction apprenant-enseignant aussi bien que dans l'interaction apprenant-apprenant médiatisées par la technique, la « face » (dans la terminologie de Goffman¹) est préservée. Plus précisément, on ne laisse pas les autres trop envahir son propre territoire, conservant ainsi sa « face négative » et on a le temps et les dispositifs de préparer l'image de soi que l'on veut proposer aux autres, valorisant ainsi sa « face positive »².

Les bénéfices que les étudiants et les enseignants peuvent tirer de l'utilisation des plateformes pédagogiques sont nombreux. On parle largement de « l'interactivité, des échanges, de la mutualisation des contenus et des activités »³, ou encore de l'efficacité du suivi pédagogique et des effets positifs sur l'autonomie, la créativité et l'initiative des apprenants.

Il est évident que le numérique a changé et changera encore l'enseignement traditionnel, y compris l'enseignement de la littérature. Les pratiques de la production littéraire et de la lecture elles-mêmes ont changé avec la conversion numérique des livres et des bibliothèques.

Quelle chance, la nôtre, de pouvoir enseigner et apprendre à distance en temps de pandémie en 2020 ! (pensons aux temps des autres épidémies de l'histoire de l'humanité où la technologie n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui !).

Mais, il nous est de même évident que l'expérimentation du numérique dans la didactique de la littérature ne peut être qu'une composante ou plutôt un outil de l'acte didactique, lequel est un processus beaucoup plus complexe qu'une simple et froide transmission

¹ Goffman, E., *Les rites d'interaction*, Minuit, Paris, 1974.

in the wrong face (Goffman, E., *Interaction Ritual*, Anchor Books, Garden City, NY 1955, p. 339).

² Les concepts de « face négative » et de « face positive » tels que développés par Brown, Penelope et Levinson, Stephen, "Universals in Language Usage : Politeness Phenomena", in Goody, E.N. (ed.), *Questions and Politeness : Strategies in Social Interaction*, Cambridge University Press, 1978, pp. 56 – 311.

³ <http://www.enseignement.be/index.php?page=27843&navi=4363>.

d'informations sur les faits d'histoire littéraire, sur la thématique ou le style d'un tel auteur.

Il y a finalement un paradoxe¹ dans l'effet du numérique sur l'enseignement/apprentissage de la littérature : il peut à la fois séduire et gêner l'apprenant et l'enseignant. L'usage de ces outils devenus tellement présents dans la vie de tous les jours crée un lien très fort avec la vie réelle, place la littérature comme jamais auparavant dans le « faire » de la vie quotidienne et la rend immédiatement « accessible », crée de nouveaux modes, synesthésiques, de réception de la littérature (alliant textes écrits, sons, images), donne, finalement, la possibilité d'être en contact là où la présence physique dans un espace partagé est impossible. Mais ces mêmes outils qui développent l'autonomie et la responsabilité de l'apprenant et qui créent des liens risquent en même temps d'éloigner, de créer une distance déshumanisante entre les acteurs du processus d'enseignement-apprentissage. Or, nous le répétons, c'est dans le partage du même espace, où les yeux rencontrent d'autres yeux, où les voix font résonner d'autres voix sans médiation aucune, où une pensée s'envole et accroche d'autres pensées, que l'échange des idées, les débats et l'imagination trouvent leur entier épanouissement, développant construisant les compétences critiques et analytiques des étudiants, nécessaires dans l'étude de la littérature et dans la vie.

Le numérique est un outil excellent, à consommer, comme toutes les autres choses, avec modération. Notre expérience d'enseignement en ligne pendant la période de confinement pourrait constituer le point de départ pour la construction d'un espace numérique de travail cohérent que les étudiants puissent utiliser comme adjuvant dans leurs activités une fois que les universités ouvriront leurs portes.

Documents législatifs nationaux et réglementations internes de l'université

Decretul Președintelui României nr. 195 din 16 martie 2020 privind instituirea stării de urgență pe teritoriul României

¹ Nous renvoyons aux conclusions de Noël Cordonier présentées dans l'ouvrage déjà cité, dont : « Un curieux paradoxe accompagne de nombreuses expérimentations présentées : l'écran est lisse et froid, il captive au point d'immobiliser, d'isoler l'individu mais il favorise des contacts sensibles et synesthésiques. » Cordonier, N., *op.cit.*, pp. 219-220.

Decretul Președintelui României nr. 240 din 14 aprilie 2020 privind prelungirea stării de urgență pe teritoriul României

Hotărârea nr. 7 din 11.03.2020 a Comitetului Național pentru Situații Speciale de Urgență (CNSSU) privind aprobarea Hotărârii nr. 9 a Grupului de suport tehnico-științific privind gestionarea bolilor înalt contagioase pe teritoriul României, potrivit căruia se recomandă „utilizarea unor metode didactice alternative de învățământ”

Ordinul Ministrului educației și Cercetării nr. 4020/07.04.2020

Hotărârile Consiliului de Administrație al Universității din Pitești nr. 3144/10.03.2020, 3357/18.03.2020, 3671/1.04.2020, 3828/8.04.2020, 4019/15.04.2020, 4249/29.04.2020

Măsuri de prevenire și de monitorizare a riscurilor privind răspândirea COVID 19 în Universitatea din Pitești

Bibliographie

Bogost, I., Schroeder, R., Davidson, C., Filreis, Al., *Moocs and the Future of Humanities: A Roundtable*, 2013, en ligne sur lareviewofbooks.org

Brown, P., Levinson, St., “Universals in Language Usage: Politeness Phenomena”, in Goody, E.N. (ed.), *Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction*, Cambridge University Press, 1978, pp. 56 – 311

Brunel, M., Quet, Fr. (dir.), *L'enseignement de la littérature avec le numérique*, Editions Peter Lang, 2018

Goffman, E., *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974

Green, R., “Imagining an Age of MOOCs”, in *Arcade. Literature, the Humanities and the World*, 13 July 2013, en ligne sur arcade.stanford.edu

Hanal, R., “A Massive Open Online Movement”, in *Poets and Writers*, Issue Sept-Oct, 16, 2013

Sitographie

<https://www.franceculture.fr/theme/litterature-francaise>

<https://www.mediaclass.fr/>

<http://www.enseignement.be/index.php?page=27843&navi=4363>

L'ISOLEMENT DANS L'ESPACE TABULAIRE DE LA LETTRE D'AMOUR

THE ISOLATION WITHIN THE TABULAR SPACE OF THE LOVE LETTER

EL AISLAMIENTO EN EL ESPACIO TABULAR DE LA CARTA DE AMOR

Ioana BUD*

Résumé

La claustration, l'isolement dans l'espace clos de la lettre a représenté depuis toujours un défi pour les critiques littéraires qui ont essayé de mieux identifier les buts de cette écriture protéiforme, comme un caméléon, faisant référence à l'expérience de réciprocité impliquée dans les échanges épistolaires pragmatiques. L'objet de cette recherche est de démontrer que la lettre d'amour pourrait être un genre littéraire, en tant qu'avant-texte, laboratoire des œuvres littéraires futures, nous fournissant des clés d'interprétation pour les énigmes qui ne sont pas encore déchiffrables par la critique littéraire. Cette démarche nous a mis dans l'embarras du choix devant une littérature épistolaire extrêmement riche et c'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'y exploiter la Correspondance de Madame de Sévigné, ces quelques mille-deux-cents lettres caractérisées par un style naturel et spontané, lettres adressées à sa fille, la Comtesse de Grignan.

L'enjeu de cette démonstration est de traiter les différentes manières d'écriture épistolaire : au fil de la plume ou à la hâte, ayant de différents buts, comme par exemple abolir la distance physique ou choisir une forme de communication élaborée. Loin d'être une présentation exhaustive, ce travail n'est qu'un point de départ, une porte entrouverte vers un domaine à la fois complexe et fascinant.

Mots-clés : lettre d'amour, épistolier/épistolière, l'écriture épistolaire, littérature, confession.

* ioanabud33@gmail.com, Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, Centrul Universitar Nord, Baia Mare, Facultatea de Litere, Roumanie.

Abstract

The seclusion, the isolation within the confined space of the letter, has always represented a challenge for the literary critics, who have done their best to identify the purposes of this proteiform genre of writings, which resembles a chameleon, referring to the experience of reciprocity involved in the pragmatic epistolary exchanges. The purpose of this research is to prove that the love letter could represent a literary genre in itself, acting as a foreword or an introductory text, a laboratory for the future literary works, which provides clues helpful in identifying the mysteries not yet uncovered by the literary criticism. This approach made it difficult for us to decide the path to follow, as the epistolary literature proves to be extremely rich and vast, and for this reason we have decided to take a closer look and discover the secrets of the Correspondence of Madame de Sévigné, correspondence which contains some two thousand two hundred letters characterized by a spontaneous and natural style, letters addressed to her daughter, the Countess of Grignan.

The purpose of this demonstration (literary approach) is to deal with the different types of epistolary writings: spontaneous or written in a hurry, serving different purposes, for example to reduce or abolish the physical distance, or to choose an elaborated way to communicate. Far from being an exhaustive presentation, this study represents only the starting point, an open door towards a complex and fascinating world.

Keywords: love letter, letter writer, letter writing, literature, confession.

Resumen

El enclaustramiento, el aislamiento en el espacio cerrado de la carta ha representado desde siempre un desafío para los críticos literarios que han tratado de identificar mejor los objetivos de esta escritura polifacética, que se parece a un camaleón, haciendo referencia a la experiencia de reciprocidad implicada en los intercambios epistolares pragmáticos. El objetivo de esta investigación es demostrar que la carta de amor podría ser un género literario, como prólogo, laboratorio de futuras obras literarias, proporcionándonos claves de interpretación para los enigmas que aún no son descifrables por la crítica literaria. Este planteamiento nos ha puesto en apuro con la elección frente a una literatura epistolar extremadamente rica y ésta es la razón por la cual hemos optado por aprovechar la Correspondencia de Madame de Sévigné, las casi mil doscientas cartas caracterizadas por un estilo natural y espontáneo, dirigidas a su hija, la Condesa de Grignan.

El desafío de esta demostración es lidiar con las diferentes formas de escritura epistolar: al compás de la pluma o a toda prisa, con diferentes objetivos, como por ejemplo eliminar la distancia física o elegir una forma elaborada de comunicación. Lejos de ser una presentación exhaustiva, este trabajo no es más que un punto de partida, una puerta entreabierta hacia un ámbito complejo y fascinante a la vez.

Palabras clave: carta de amor, epistológrafo/ epistológrafa, escritura epistolar, literatura, confesión.

« Isolement, silence, clôture et, paradoxalement, liberté, tels sont les termes associés à la rédaction de la lettre »¹.

L'intérêt suscité par la correspondance d'amour s'exprime dans le contexte où se manifeste de plus en plus la soif d'authenticité du lecteur d'aujourd'hui, de ce que Nicolae Mecu appelait « la faim de document du lecteur contemporain ». Même si nous assistons aujourd'hui à une véritable impasse en ce qui concerne la correspondance traditionnelle (parallèlement à une véritable explosion de la communication électronique), cette forme de littérature frontalière a joué un rôle très important dans le patrimoine culturel européen. La recherche littéraire des dernières années a abordé sous de nombreux aspects le domaine intime et privé de l'écriture, dans une tentative de percevoir la manière dont la littérature naît de la vie, de l'instant, de la vie en tant que telle. L'audace de cette recherche a également une raison personnelle : la préférence pour la littérature de confession, de l'intimité et la nécessité de contribuer, du point de vue du discours critique, à changer la perception selon laquelle les écrits marginaux, appelés de « tiroirs » ne sont pas une forme possible de création. Compte tenu des quelques références critiques sur le sujet, nos recherches sont également motivées par la volonté d'apporter un point de vue sur la littérature épistolaire.

L'actualité du thème consiste en une analyse discursive de la lettre en tant que genre littéraire, une approche tripartite : historique, sociale et culturelle, ayant en vue que l'épître est une pratique culturelle existante dans toutes les époques et dans toutes les cultures, qui a englobé dans son espace tabulaire une époque, une vie, une histoire toute entière. Ce mot, *épistolaire* vient du verbe grec *epistellein*, qui signifie envoyer à, et réunissant dans un seul terme des écrits pourtant très différents, à partir de la lettre classique, le courrier électronique jusqu'au roman par lettres: «ces écrits ont en commun ce que l'on appelle épistolarité, c'est-à-dire l'ensemble des caractéristiques formelles et des indices stylistiques de l'écriture d'une lettre »². La nouveauté de notre recherche est mise en

¹ Simonet-Tenant, F., *Enquête sur la pratique des lettres personnelles, in L'épistolaire au féminin. Correspondances de femmes XVIII^e – XX^e siècle*, Actes publiés sous la direction de Brigitte Diaz et Jürgen Siess, Presses Universitaires de Caen, 2006, Caen, p. 237.

² Harang, J., *L'épistolaire*, Hatier, Paris, 2002, p. 33.

évidence par la nécessité de considérer la correspondance d'amour comme un l'espace privilégié pour l'isolement et le confinement de l'être, lieu de l'expression et de la manifestation du moi en devenir, s'adressant au cœur et à la poéticité. L'enjeu relève aussi de voir si l'épistolaire est un genre féminin par excellence, d'autant plus que La Bruyère décrivait que « ce sexe va plus loin que le nôtre dans ce genre d'écrire »¹, raison pour la quelle nous avons choisi d'y exploiter *Les Lettres* de Mme de Sévigné. La perspective de la recherche vise à détecter les principales caractéristiques textuelles, lois ou normes de fonctionnement qui régissent la légitimation de la correspondance dans l'espace de la littérature et l'affinité de l'épistolaire avec le discours littéraire lui-même.

Marie de Rabutin-Chantal était née en 1626. À l'âge de dix-huit ans elle a épousé le marquis de Sévigné, qui pendant un duel en 1651 a été tué. Veuve à 25 ans, avec deux enfants à élever (Charles et sa fille Françoise Marguerite, « la plus belle fille de France ») elle va se consacrer à leur éducation. Le mariage (à Paris, à l'église Saint- Nicolas-de-Champs de François de Grignan et de Françoise- Marguerite de Sévigné) et le départ de sa fille (la Comtesse de Grignan) pour Provence vont provoquer une effervescence épistolaire et vont consacrer à jamais la Marquise de Sévigné dans le champ de la littérature, sans qu'elle le sache. Alors, elle s'inscrit dans une pratique récurrente concernant les circonstances de la prise de la plume épistolaire : une séparation au sein de la famille entre mère et fille à cause d'un mariage. Alors, « la manie épistolaire est une affaire de famille »². Pour lutter contre cette dure séparation, la Marquise de Sévigné commence une longue correspondance avec sa fille, qui vivait en Provence, en y renfermant une société toute entière, comme un journal de son temps : « ses lettres forment, sans qu'elle y ait songé, un tableau presque complet de la société du temps »³ pour une période de trente-huit ans, de 1664 (le procès de Fouquet) à 1696. Pour Madame de Sévigné, cet enfermement dans l'espace clos de la lettre représente un substitut au dialogue oral. Concrètement, il s'agit d'une conversation menée à distance, en l'absence de l'interlocuteur si aimé. La lettre est le véhicule d'un message qui ne

¹ La Bruyère, J. de, *Les Caractères*, vol. I, éditions Baudelaire, Paris, 1966, p. 37.

² Simonet-Tenant, F., *Enquête sur la pratique des lettres personnelles*, op.cit., p. 231.

³ *Introduction aux Lettres choisies de Madame de Sévigné*, Nelson, Paris, 1931, p. VI.

bénéficie pas des avantages du mimétisme (propre au dialogue face à face) et qui doit tenir compte de certaines règles particulières, telles que : préciser la date et le lieu de l'écriture, utiliser des formules d'adressage et conclusion, attention au style, signature, etc. Contrairement au mot volant, la lettre est la preuve matérielle de la communication. D'où l'accent mis sur l'expression, le style. Et précisément parce que la lettre est un document, elle engage plus qu'un dialogue verbal.

Tout d'abord, nous devons distinguer deux types de lettres : des lettres quotidiennes adressées à sa fille, alors une correspondance passionnelle et familiale (filiale), et des lettres dont les destinataires sont les amis (correspondance amicale). Les deux catégories de lettres ne sont pas destinées à un vaste public, se caractérisant par un style spontané, affectueux, témoignant à la fois d'une époque, celle de Fouquet¹, de Colbert, de Racine et de Louis XIV.

Le côté pragmatique de cet isolement dans l'espace du Procuste de la lettre habille de multiples facettes, parfois entremêlées. Remarquons premièrement cette réclusion par rapport au monde extérieur, un éloignement de l'altérité et une isolation dans l'espace de la lettre pour pouvoir communiquer avec sa fille, l'écriture ayant une fonction mnémonique, thérapeutique, parfois ludique et esthétique, dans le but de tisser des liens, comme une Pénélope éternelle, avec sa fille chérie. Écrire dans l'intimité du boudoir renvoie inévitablement à une pratique sociale qui place l'épistolaire dans un réseau communicatif, entre la nostalgie du présent et l'attente d'une réponse de l'avenir inquiet. C'est une manière de rompre sa solitude, une pratique définie en termes oxymoriques: rompre aux autres, s'isoler dans sa solitude pour y trouver la vraie communication, s'y confier, demander des conseils, établir un lien tout en maintenant une distance que l'on souhaite pas forcément abolir, à l'aide d'un tel texte malléable : «Entrer en écriture épistolaire, c'est s'extraire du monde et des ses contraintes, c'est se créer une sorte de chambre à soi virtuelle où, seul à seul, l'on partage avec un destinataire élu ses mondes intérieurs »². Cette relation pratique épistolaire / figure

¹ Nicolas Fouquet (1615 – 1680) était surintendant des finances pendant cette époque-là, et arrêté en 1661 à cause de ses malversations, il a été condamné en 1664 et il est mort en captivité.

² Simonet-Tenant, F., *Enquête sur la pratique des lettres personnelles*, op.cit., p. 237.

maternelle met en évidence une femme qui a mis son talent épistolaire au service de son amour maternel : « Je ne sais rien du reste de votre voyage jusqu'à Lyon, ni de votre route jusqu'en Provence : je me dévore, en un mot ; j'ai une impatience qui trouble mon repos. Je suis bien assurée qu'il me viendra des lettres ; je ne doute point que vous n'ayez écrit ; mais je les attends, et je ne les ai pas : il faut se consoler, et s'amuser en vous écrivant »¹. C'est comme dans un jeu des miroirs, un *va-et-vient* épistolier².

Une femme rivée à la plume, écrivant inlassablement enchaîne un autre sens de cette isolation épistolaire : communiquer à l'autrui, tout en respectant la théorie du linguiste Roman Jakobson et ayant une fonction référentielle, informative³. Considérée comme l'expression d'une littérature marginale, d'une sensibilité étrangère aux hommes, ce n'est qu'une étape pour considérer la correspondance comme synonyme d'écriture féminine. Christine Planté parle d'une conjonction qui se réalise entre le genre épistolaire et le genre féminin, comprenant ici non seulement l'idée de genre littéraire, mais aussi la pratique d'une écriture intime et sociale à la fois⁴. Pour la femme isolée au gynécée, la correspondance représente un espace autobiographique, en quête d'identité et contestant la nullité sociale, premier acte de courage dans une tentative téméraire de conquérir l'extérieur, la lettre devenant un simulacre de liberté et de pensée. L'originalité des lettres féminines réside principalement dans le fait que, sans être prisonnières de règles standardisées, les femmes ne recourent pas à des artifices discursifs, et au lieu des éléments de la rhétorique épistolaire (*elocutio* ou *dispositio*), l'écriture spontanée prévaut un jeu d'improvisations et de fantaisie

¹ *Lettres choisies de Madame de Sévigné, op.cit.*, lettre adressée à Madame de Grignan, datée « vendredi 20 février 1671 », p. 50.

² Bray, B., *L'épistolier et son public en France au XVII-ième siècle*, in „Travaux de linguistique et de littérature”, Strasbourg, XI, 2, 1973, p. 6.

³ Cette fonction référentielle de la lettre est mise en évidence aussi dans la lettre que Mme de Sévigné écrit à son ami le Marquis de Pomponne (ministre et secrétaire d'État sous Louis XIV) à la fin de 1664, pour l'informer du déroulement du procès de Fouquet. Il s'agit d'une conversation épistolaire qui s'étend sur quatorze lettres et constituant un véritable reportage épistolaire.

⁴ Planté, Ch., *L'épistolaire, un genre féminin?*, éditions Honoré Champion Editeur, Paris, 1998, p. 133.

créative. Nous remarquons le fait que ce genre de correspondance représente une sorte de séduction sémantique, mais, en reprenant le syntagme de Jean –Philippe Arrou – Vignod, il s’agit de « ce commerce des fantômes », d’un « discours des absents » qu’est l’échange épistolaire¹. « Voici une terrible causerie, ma chère bonne »², ou dans une autre lettre du 28 août 1675, elle avoue :

*Si l’on pouvait écrire tous les jours, je le trouverais fort bon ;
et souvent je trouve le moyen de le faire, quoique mes lettres ne
partent pas. Le plaisir d’écrire est uniquement pour vous*³.

L’étonnement de l’absence, la souffrance, l’éloignement et la solitude font de la lettre un objet de fétichisme, un gage d’existence, « un baiser qu’on envoie par la poste »⁴, un moyen de révéler les troubles et les aspirations en même temps, une façon de transmettre des messages (s’intégrant dans le genre fonctionnel), dont la réalité serait plus nuancée, situant le genre épistolaire aux frontières de la littérature et du quotidien. Par exemple, dans la lettre écrite au château des Rochers, le 21 juin 1671, Madame de Sévigné utilise son puissance de l’imagination pour abolir la distance qui la sépare de sa fille.

*Je me suis fait une Provence, une maison à Aix, peut-être
plus belle que celle que vous avez ; je vous y vois, je vous y trouve.
[...] Je ne vois bien où vous vous promenez. J’ai peur que le vent ne
vous emporte sur votre terrasse ; si je croyais qu’il vous pût
apporter ici par un tourbillon, je tiendrais toujours mes fenêtres
ouvertes, et je vous recevrais, Dieu sait !*

Nous y trouvons le désir d’abolir la distance physique, mais aussi une fonction émotive, expressive de la lettre : « le plaisir d’écrire », dans le but de rendre son argumentation plus percutante. Cela donne naissance à des figures de styles qui surgissent de la plume de l’épistolière, situant ainsi la lettre dans l’espace de la littérature. Nous nous rendons compte

¹ Arrou-Vignod, J.- Ph., *Le discours des absents*, Éditions Gallimard, Paris, 1993, p. 11.

² *Lettres choisies de Madame de Sévigné*, op.cit., lettre adressée à Madame de Grignan, datée « A Livry, mardi saint 24 mars 1671 », p. 57.

³ *Ibidem*, p. 138.

⁴ Hugo, V. apud Arrou-Vignod, J.- Ph., *Le discours des absents*, op. cit., p. 35.

qu'un contenu textuel, intégré dans un style fonctionnel, tel que la lettre, et écrit sans la revendication de littéralité, sans un but esthétiquement prémédité, se transforme, cependant, en littérature. Par exemple, lorsque la Marquise transmet des informations (sur le mariage de sa fille) au Marquis de Coulanges, son cousin germain, elle utilise l'anaphore : « Je m'en vais vous mander la chose la plu étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus grande, la plus petite, la plus rare, la plus commune, la plus éclatante, la plus secrète jusqu'aujourd'hui »¹. Ce procédé anaphorique a pour but d'exalter le destinataire et de l'exhorter à prendre part à ses confessions. Autrefois, l'épistolière recourt à la narration, tout en avouant son plaisir en ce qui concerne ce procédé littéraire :

*Pour moi, j'aime les narrations où l'on ne dit que ce qui est nécessaire, où l'on ne s'écarte point ni à droite, ni à gauche, où l'on ne reprend point les choses de si loin ; enfin, je crois que c'est ici, sans vanité, le modèle des narrations agréables.*²

Madame de Sévigné réussit à inventer un espace romanesque à l'intérieur de la lettre, tout en imaginant des réactions, des arguments, des arguties. Intermédiaire irremplaçable entre la présence et l'absence, ses lettres y renferment toute une société de son temps, ainsi que la lettre nous situe dans un espace temporel et géographique réel, elle fonctionnant comme un reportage de son temps. Gustave Lanson, le critique littéraire qui ne croyait pas dans la lettre comme genre littéraire, considérait qu'« On s'assurait des correspondants pour savoir ce qui se passait dans le monde »³. La lecture de la correspondance suit également une dimension historique, sociale et littéraire des lettres, afin de comprendre la relation entre la pratique de l'écriture et la finalité esthétique. Ainsi nous apprenons que :

¹ *Ibidem*, p. 46.

² *Ibidem*, p. 71.

³ Lanson, G., *Choix des lettres au XVII-ième siècle*, Paris, Librairie Hachette, 1909, p. XXII.

Mme. de la Fayette est toujours languissante ; M. de la Rochefoucauld toujours éclopé ; le jardin de Mme de la Fayette est la plus jolie chose du monde : tout est fleuri, tout est parfumé ; nous y passons bien des soirées, car la pauvre femme n'ose pas aller en carrosse¹.

Une autre raison concernant cet exil dans la lettre la représente son rôle de simple exutoire qui permet à Mme de Sévigné de s'échapper au tumulte du monde et de s'y décharger des humeurs empoisonnées, des colères refoulées, cette correspondance ayant un rôle thérapeutique :

L'amitié que j'ai pour vous porte bien des peines et des amertumes avec elle : une absence continuelle avec la tendresse que j'ai pour vous, ne composent pas une paix bien profonde à un cœur aussi dénué de la philosophie que le mien².

Vous avez raison de croire que j'écris sans effort, et que mes mains se portent mieux [...] mais je tiens très bien une plume, et c'est ce qui me fait prendre patience.³

Autrefois, Mme de Sévigné choisit cet internement pour chercher de la consolation, ainsi comme elle l'avoue à la fin de la lettre de jeudi, 26 mars 671 : « mais, au lieu d'en faire un bon usage, j'ai cherché de la consolation à vous en parler : ah! ma bonne, que cela est faible et misérable ! »⁴. S'isoler y devient synonyme avec parler à autrui, se confesser: « Ma lettre serait longue, si je voulais vous expliquer toute l'amertume que je sentis depuis en conséquence de cette première »⁵. Roger Duchêne observe l'existence, au sein du genre épistolaire, d'une catégorie particulière, un «sous-genre», réservé aux sentiments, à savoir les lettres d'amour, héritières des lettres italiennes⁶. Dans notre situation, nous parlons d'un amour maternel et nous soulignons que le mot «

¹ *Lettres choisies de Madame de Sévigné, op.cit.*, pp. 84-85.

² *Ibidem*, p. 110.

³ *Ibidem*, p. 152.

⁴ *Ibidem*, p. 60.

⁵ *Ibidem*, p. 90.

⁶ Duchêne, R., *La Lettre: genre masculin et pratique féminine*, in *L'épistolaire, un genre féminin?*, Ed. Honoré Champion Editeur, Paris, 1998, études réunies et présentées par Christine Planté, p. 37.

intimité » a caractérisé au XVII^e siècle la relation d'affection entre deux personnes de sexe différent, de sorte qu'au siècle suivant le terme n'est plus nécessairement lié à la relation duelle, mais sa signification se concentre sur ce qui est intérieur et plus profond dans l'être humain. Au dix-neuvième siècle, l'intimité désigne le langage comme le cri de l'âme, quand le cœur parle au cœur, et non seulement les concepts varient, mais aussi le langage dans lequel les lettres soient écrites. En comparant les lettres de la France du XVII^e siècle (une période où un véritable culte de la bonne parole et de l'écriture a été créé) avec celles de la période des Frondes, par exemple, ces dernières étaient écrites dans une langue plus difficile, même si elles ont été écrites par des femmes de marque comme Madame de Longueville ou de Hautefort¹. Autrefois, la lettre informative se superpose avec le journal intime : « Si l'on pouvait écrire tous les jours, je le trouverais fort bon ; et souvent je trouve le moyen de le faire, quoique mes lettres ne partent pas. Le plaisir d'écrire est uniquement pour vous »².

Nous remarquons le syntagme « plaisir d'écrire » qui renvoie envers un goût esthétique et, inévitablement, envers la littérature et envers une particularité que Gustave Lanson considère importante : le désir de celui qui écrit de se faire plu pour le destinataire, capter son attention. Car, si nous regardons la lettre du point de vue rhétorique, nous nous rendons compte que chaque exorde est caractérisé par la réception de la lettre sous le signe du plaisir et la jouissance du correspondant : « plus simplement, on se régale d'une lettre reçue, véritablement nourriture céleste qui apaise »³. Madame de Sévigné se forge son propre lexique d'affectivité. Ainsi nous remarquons la récurrence du syntagme « ma bonne »⁴, à côté de « ma très chère belle » (p.93), « ma mignonne » (p. 115), syntagme repris plusieurs fois à l'intérieur de la lettre.

¹Cf. Mavrodin, I., *Prefață la Doamna de Sévigné, Scrisorile « divinei marchize »*, traducere din limba franceză, prefață și note de Irina Mavrodin, Grupul editorial Art, București, 2007, pp. 11-12.

² *Ibidem*, p. 138.

³ Grassi, M.-C., *Lire l'épistolaire*, Collection *Lire* dirigée par Daniel Bergez, Dunod, Paris, 1998, p. 38.

⁴ « Ah! Ma bonne, quelle peinture de l'état où vous avez été » (lettre datée mercredi 4 mars, 1671, p. 55), « Voici une terrible causerie, ma chère bonne » (mercredi saint, 2 Mars 1671).

Cette correspondance privilégie les phrases déclaratives, les tournures impersonnelles et nous remarquons le présent de vérité générale. C'est vrai que certaines lettres se remarquent par un ton résolument directif, même autoritaire, signalé par l'emploi des impératifs ou le recours au subjonctif d'ordre ou aux verbes injonctifs, tout cela représentant des témoins d'une affection très attentive. L'exclamation, l'interrogation ou l'apostrophe ne sont que des moyens qui permettent d'impliquer fortement le destinataire. D'un point de vue stylistique, nous avons remarqué l'alternance des trois temps verbaux de l'indicatif : présent, imparfait et futur, ainsi que l'expression hyperbolique des sentiments et la force du dialogue en utilisant l'impératif animé des procédures rhétoriques visant à persuader le destinataire.

Les conclusions mettent en évidence la variabilité du genre épistolaire : protéiforme, comme un caméléon, faisant référence à l'expérience de réciprocité impliquée dans les échanges épistolaires pragmatiques. Nous avons identifié de différents rôles de la lettre d'amour, ce discours si diversifié dans ses propres limites: document thérapeutique, dépassant la sphère des échanges intellectuels, mais toujours en relation constante avec la littérature, l'ego écrit prenant consistance dans et à travers la lettre d'amour, puis le rôle du pharmakon, une tentative livresque de connaissance de soi, la lettre d'amour ayant une fonction émotionnelle, expressive et argumentative dans le but de persuader le destinataire. Une autre conclusion concernant l'histoire littéraire fait référence au fait que, quelle que soit l'âge dans lequel nous nous situons, elle analyse les corpus épistolaires qui lui sont liés (l'aube du Christianisme, la Renaissance, l'Ere Romantique, jusqu'à la Postmodernité - même) conserve un motif récurrent dans l'interprétation des relations moi - alter, à savoir le recours constant au mythe de l'androgynie, auquel s'ajoute, parfois, des significations freudismes, psychanalytiques. Nous ne considérons pas d'avoir épuisé l'analyse de ce corpus épistolaire, mais nous nous sommes concentrés sur ces lettres, dans lesquelles notre intuition a trouvé des arguments pour soutenir la lettre d'amour en tant que genre littéraire et nous avons exploité les lettres comme modalités contradictoires de s'isoler de l'altérité, justement dans le but de s'y rapprocher.

Bibliographie

- Arrou-Vignod, J.-P., *Le discours des absents*, Gallimard, Paris, 1993
- Duchêne, R., *La Lettre : genre masculin et pratique féminine*, in *L'épistolaire, un genre féminin?*, études réunies et présentées par Christine Planté, Ed. Honoré Champion Editeur, Paris, 1998
- Fessier, G., *L'épistolaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003
- Grassi, M-C., *Lire l'épistolaire*, Dunod, Paris, 1998
- Harang, J., *L'épistolaire*, Hatier, Paris, 2002
- La Bruyère, J. de, *Les Caractères*, vol. I, Éditions Baudelaire, Paris, 1966
- Lanson, G., *Choix des lettres au XVII-ième siècle*, Paris, 1909
- Planté, C., *L'épistolaire, un genre féminin?*, Honoré Champion Editeur, Paris, 1998
- Sévigné, Mme. de, *Introduction aux Hachette Lettres choisies de Madame de Sévigné*, Nelson, Paris, 1931
- Simonet-Tenant, F., *Enquête sur la pratique des lettres personnelles*, in *L'épistolaire au féminin. Correspondances de femmes XVIII^e – XX^e siècle*, Actes publiés sous la direction de Brigitte Diaz et Jürgen Siess, Presses Universitaires de Caen, Caen, 2006

AMORE E ILLUSIONE DELLA NATURA SECONDO GIACOMO LEOPARDI E ARTHUR SCHOPENHAUER

LOVE AND ILLUSION OF NATURE ACCORDING TO GIACOMO LEOPARDI AND ARTHUR SCHOPENHAUER

AMOUR ET ILLUSION DE LA NATURE SELON GIACOMO LEOPARDI ET ARTHUR SCHOPENHAUER

Sabrina CHEBINI*

Riassunto

Questo articolo riguarda Giacomo Leopardi, autore poco studiato in Algeria, dove è noto come poeta, ma dal quale non è stato indagato il pensiero. È mia intenzione studiare le fonti leopardiane nel pensiero filosofico, per poi giungere ad affrontare criticamente il classico confronto stabilito da De Sanctis tra Leopardi e Schopenhauer. L'articolo analizza da una prospettiva comparativa e analitica, e critica i concetti di amore e di compassione, particolare attenzione viene data all'illusione della natura in Leopardi e Schopenhauer, dei due pensatori prenderemo in considerazione delle opere scelte: Il mondo come volontà e rappresentazione, che esprime il pensiero di Schopenhauer in modo integrale, e delle poesie scelte di Leopardi contenute nel volume: Il sentimento del nulla, curate dal filosofo Emanuele Severino che di Leopardi è un cultore. Il fine che questo articolo vorrebbe raggiungere è come, al di là del conclamato pessimismo dei due pensatori, l'amore giunga o nella forma della compassione, o nella forma dell'istruire l'umana prole a conferire significato all'esistenza umana.

Parole chiave: Leopardi, Schopenhauer, amore, illusione, natura.

Abstract

This article concerns Giacomo Leopardi, an author little-known in Algeria. He is mostly famous as a poet, although his philosophical thoughts have not been analyzed so far. I intend to study Leopardi's sources from his philosophical thought, and then to critically approach the classic comparison established by De Sanctis between Leopardi and Schopenhauer. This article analyzes from a comparative and analytical

* chebinisabrina@hotmail.fr, Université d'Alger 2, Algérie.

perspective, and criticizes the concepts of love and compassion, a particular attention is given to the illusion of nature in Leopardi and in Schopenhauer. We will consider these chosen works: "The world as will and representation", which expresses Schopenhauer's thought, and "Leopardi's selected poems" which belongs to the book "Il sentimento del Nulla", edited by the philosopher Emanuele Severino who is a lover of Leopardi. The purpose of this article would like to achieve is how, beyond the full-blown pessimism of the two thinkers, love comes either as a compassion, or as a instructing human offspring in order to give meaning to human existence.

Keywords: Leopardi, Schopenhauer, love, illusion, nature.

Résumé

Ce présent article concerne Giacomo Leopardi, un auteur peu connu en Algérie, il est surtout célèbre en tant que poète, bien que ses pensées philosophiques n'aient pas été analysées jusqu'à présent. J'ai l'intention d'étudier les sources léopardiennes à partir de sa pensée philosophique, puis d'aborder de manière critique la comparaison établie par De Sanctis entre Leopardi et Schopenhauer. L'article analyse d'un point de vue comparatif, analytique et critique les concepts d'amour et de compassion, une attention particulière est accordée à l'illusion de la nature chez Leopardi et Schopenhauer, nous focalisons dans notre analyse sur les œuvres: Le monde comme volonté et représentation, qui exprime la pensée de Schopenhauer d'une manière intégrale, et des poèmes choisis de Leopardi contenus dans le volume :Il sentimento del Nulla , édité par le philosophe Emanuele Severino qui est un amoureux de Leopardi.. Le but de cet article est de savoir comment, au-delà du pessimisme à part entière des deux penseurs, l'amour vient soit sous forme de compassion, soit sous forme d'instructions à la progéniture humaine pour donner un sens à l'existence humaine.

Mots-clés: Leopardi, Schopenhauer, amour, illusion, nature.

Cosa è la vita per i nostri due pensatori ?

Accostare il pensiero di Giacomo Leopardi a quello di Arthur Schopenhauer è un'operazione ermeneutica che tende essenzialmente ad avvicinare questi due pensatori su un piano teorico in cui essi ci si presentano come i promotori di un'idea metafisica comune. Schopenhauer faticò nel corso della sua vita per mostrare all'occidente una verità che era nel suo seno, ma che non fu mai portata alle radicali conseguenze di cui questo pensatore s'incaricò: l'essere è diretto verso il nulla e senza scampo, l'amore, al contrario, perpetua e rende eterna, nel corso delle generazioni, a questa tensione. Quest'affermazione vuol dire né più né meno che l'eternità della volontà non ammette altra regolarità che quella del suo stesso esaurirsi. Leopardi dal canto suo si fa poeta della morte come vero significante del fondo oscuro che viola ogni superfetazione di significato: Leopardi prende in considerazione l'essere

come possibilità o passato; l'essere come attesa o perdita, oltre ciò la vita si configura come la permanenza in un mondo vago che non assume se non i contorni del nulla.

La vita è un deserto, in cui solo un fiore di rara bellezza può sorgere, un fiore che nutre il deserto¹ circostante di un profumo dolce e confortante: la ginestra è simbolo del poeta, che, quale l'anima virtuosa di Schopenhauer, che ha rinunciato ad ogni forma di ostilità, può cospargere tutt'intorno il suo insegnamento e così confortare, con il profumo della sua poesia l'umanità intera. Poesia e virtù, inscindibilmente legate da una consapevolezza: la vita è dolore, entrambe consolano e confortano. Dal 1828 Leopardi riabilita il ruolo della natura all'interno della poesia collocandola al di fuori del processo mimetico: «[...] Il poeta non imita la natura: ben vero è che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca[...]»².

La vita diviene un problema filosofico solamente allorquando se ne pensi a fondo la fine. La personalità di Leopardi può esser detta filosofica in quanto prende in considerazione il destino della vita. Il problema della vita può avere molteplici soluzioni, c'è chi decide per trovare un lavoro che lo faccia continuare ad esistere, chi per riformare le scienze, chi per ricreare in sé la morale, chi, come Leopardi, per raccontare la storia di un'esistenza in bilico tra la vita e la morte.

Schopenhauer ci mostra come la vita, ogni vita, sia la *mia* vita: "Egli quindi trae la natura dentro sé, al punto che egli ora la sente come accidente del proprio essere"³. In tal senso Byron dice: *are not the mountains, waves and skies, a part/ of me and of my soul, as i of them?* Ma colui che sente tutto ciò, come potrebbe ritenere se stesso assolutamente transitorio, in contrasto con la natura immortale?⁴ Dunque la personalità del poeta si fonde con la natura e ne fa un tutt'uno che sarà poi indagato dal filosofo che nella poesia vede l'ingenua

¹ Lo Buo, S., *Un amore bellissimo Leopardi e la felicità*, Franco Angeli, Milano, 2016, p. 10.

² Rigoni, M. A., *Il pensiero di Leopardi*, prefazione di Emil Mihai Cioran, Bompiani, Milano, 1997, p. 125.

³ Schopenhauer, A., a cura di Sossio Giametta *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bompiani, Milano 2006, p. 368.

⁴ *Ibidem*, p. 207.

espressione di un disagio. Ma Leopardi non esprimeva disagio quando diceva:

*[...] quando il vivente a più segni si avvede della
declinazione del proprio essere, appena ne ha sperimentato la
perfezione, né potuto sentire e conoscere pienamente le sue proprie
forze, che già scemano [...]*¹

Secondo Arthur Schopenhauer la vita è composta da: desiderio, dolore, piacere, noia², quindi la interpreta non solo dal un punto di vista filosofico, ma anche psicologico partendo dall'idea: *quando si desidera si soffre*. Questo dolore nasce dall'impossibilità di soddisfare un desiderio, infatti per Schopenhauer questo dolore è inevitabile, essendo connaturato al desiderio: l'uomo è un animale desiderante, dunque soffre, anche nella realizzazione del desiderio si ha sofferenza: la subdola noia che ci allontana da tutti i piaceri, concependoli come vani, ci spinge fuori da ogni realtà positiva, anche la sofferenza causata dal desiderio.

Essa è il peggiore dei mali e rappresenta la piena consapevolezza dell'uomo: la coscienza della sua infelicità causata dalla razionalità. Schopenhauer definisce la vita umana come un pendolo che oscilla tra dolore e noia, passando attraverso la fugace illusione del piacere:

*La vita umana è come un pendolo che oscilla
incessantemente tra il dolore e la noia, passando per l'intervallo
fugace, e per di più illusorio, del piacere e della gioia.*³

Per Schopenhauer *volere significa desiderare* e quest'ultimo conduce al dolore o alla noia: insoddisfazione ovvero soddisfazione della propria volontà; tale posizione può essere confrontata con *la teoria del piacere* leopardiana: partendo dell'idea che l'uomo è destinato a soffrire, Leopardi elabora la famosa *teoria del piacere*: secondo questa teoria *l'amor proprio* porta l'uomo ad una richiesta di piacere infinito poiché

¹ Leopardi, G., *Il sentimento del nulla*, prefazione di Emanuele Severino, Bur Classici italiani, Milano, 2009, p. 17.

² Jomphe, S., *La volontà chez Schopenhauer et Nietzsche*, Université Laval, Québec, 2015, p. 35.

³ Afforisma trattato dall'opera *il mondo come volontà e rappresentazione*.

questa richiesta non può portare mai alla felicità. La vita umana quindi si consuma tra illusioni e delusioni.

La teoria del piacere viene concepita ed elaborata all'interno della filosofia leopardiana. Il pensiero filosofico di Leopardi, infatti, muove dalla riflessione sulla condizione dell'esistenza umana che per lui è di costante infelicità. L'uomo, in quanto essere finito, è infelice perché la felicità è identificata solo ed esclusivamente con un piacere sensibile e materiale infinito. L'individuo aspira sempre a questo tipo di piacere illimitato che in realtà non raggiunge mai e questo genera in lui un'insoddisfazione continua e da tale condizione deriva il senso di nullità di tutte le cose.

Per entrambi la vita è sofferenza, il punto di divergenza tra Leopardi e Schopenhauer consiste in ciò: per Leopardi la fine del dolore porterà alla morte che rappresenta l'unica fine del dolore, mentre in Schopenhauer troviamo alcune vie di uscita e di salvezza da questa sofferenza, quindi il pessimismo di Leopardi è più radicale rispetto a quello di Schopenhauer, a questa prospettiva possiamo dire che Leopardi è più negativo perché non ci dà nessuna via di salvezza tranne il momentaneo e casuale conforto della poesia.

Amore in Leopardi e Schopenhauer

La filosofia, come le altre discipline umane, non possono ignorare il tema dell'amore, visto come una delle esperienze maggiormente in grado di cambiare la nostra vita. I filosofi hanno dedicato all'amore una grande attenzione: Schopenhauer essendo un pessimista assoluto ritiene che l'amore sia un grande inganno/strumento della natura: l'amore sia inteso come sentimento, in cui la coscienza dell'uomo si eleva, sia inteso come sesso, e dunque come garante delle future generazioni, è un grande inganno. L'amore ci illude, facendoci provare un grande piacere nel momento dell'innamoramento, ma conducendoci a quella inevitabile condizione di dolore che caratterizza la vita e che è data dall'annichilimento seguente l'appagamento del desiderio:

[...] Conformemente all'esposto carattere della cosa, ogni innamorato, dopo il godimento finalmente raggiunto, prova una strana delusione e si meraviglia, che ciò che ha così ardentemente

*desiderato non dia nulla di più di ogni altro appagamento sessuale;
tanto che egli ormai non si vede più spinto verso di esso[...]*¹

L'amore è il tentativo di eternare il piacere, tensione impossibile poiché il piacere reale è solo una momentanea parentesi fra il dolore e la noia: in conclusione l'amore e l'eros sono grandi tranelli della natura che alla fine eterna, così, se stessa: l'amore è una grande trappola della natura, il suo sguardo ipnotico ed irresistibile sull'uomo. Schopenhauer utilizza l'immagine della mantide religiosa che divora dopo l'accoppiamento il maschio per descrivere l'amore, che è considerato da Schopenhauer prima illusione del piacere, l'uomo cade nell'inganno dalla natura.

Nulla nella natura è più importante dell'amore, pensava Schopenhauer, perché con esso entra in gioco la sopravvivenza stessa della nostra specie, Schopenhauer affermò che l'amore è legato principalmente al sesso il quale a sua volta esprime la volontà della specie di proseguire la sua esistenza: quando ci innamoriamo, immaginiamo qualcuno che ci renderà appagati di tutto, che realizzerà tutti i nostri desideri (porrà fine alle nostre sofferenze) ci renderà felici; ma in realtà le cose stanno diversamente: Schopenhauer aveva un'altra visione, per lui tutte le telefonate sdolciate e le cene a lume di candela rispondono solo a una inderogabile esigenza biologica: egli infatti affermò:

*[...] Ogni innamoramento, infatti, per quanto voglia mostrarsi etereo, ha la sua radice solo nell'istinto sessuale, anzi è in tutto e per tutto soltanto un impulso sessuale determinato, specializzato in modo prossimo e rigorosamente individualizzato [...]*²

¹ Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione, Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milano, 1971, vol. XIX, pp. 653-656.

² Schopenhauer, A., *Metafisica dell'amore sessuale, L'amore inganno della natura*, Saggio introduttivo traduzione e commento di Verrechia Anacleto, Bur, Milano, 1994, p. 49.

La perpetuazione della specie che la definisce *volontà di vivere*, la vita è un'astuzia della biologia¹ che ci conduce a generare figli: siamo tutti schiavi della cosiddetta *volontà di vivere*, *l'uomo è volontà di vita*.

Per Schopenhauer questa volontà opera soprattutto in modo inconscio: deve restare a livello inconscio affinché l'istinto che ci spinge non sia turbato dalla coscienza. A tal proposito scrisse: “[...] Il momento in cui due persone sono attratte l'una dell'altra coincide con la nascita di un individuo [...]”. Significando con ciò che quel magnetismo che rappresenta l'amore si svolge principalmente nell'interiorità pre-rappresentativa in cui si situa la volontà.

Secondo Schopenhauer, quando ci innamoriamo di qualcuno scegliamo inconsciamente un soggetto con il quale possiamo generare figli sani ed equilibrati: è come se l'amore ci dominasse producendo un'attrazione irresistibile laddove i geni dei genitori sono particolarmente adatti a produrre una prole sana: questo lo opera, secondo il pensatore, il genio della specie.

*[...] L'uomo è dunque in ciò guidato realmente da un istinto, che tende al miglioramento della specie anche se si illude di cercare soltanto un accrescimento del proprio godimento. In effetti noi abbiamo qui un istruttivo chiarimento sull'intima essenza di ogni istinto, il quale quasi sempre, come qui, mette in moto l'individuo per il bene della specie. [...]*².

L'amore non è altro se non la nostra volontà di vita, questo portò Schopenhauer ad alcune interessanti considerazioni sulle regole dell'attrazione: tendiamo ad innamorarci delle persone che possono cancellare le nostre imperfezioni. La sua analisi trascura molti motivi emotivi e sessuali, Schopenhauer fu il primo ad indicare l'esistenza di ragioni biologiche in larga misura inconsce che ci portano ad innamorarci. L'amore stesso non è altro che un mezzo di cui la volontà si serve per sedurre gli uomini e perpetuare la vita: il fine dell'amore è solo

¹ Massarenti, A., *Schopenhauer Vita, pensiero, Opere Scelte*, Officine Grafiche Calderini, Bologna, 2007, pp. 52-54.

² Schopenhauer, A., *Metafisica dell'amore sessuale, L'amore inganno della natura*, Saggio introduttivo traduzione e commento di Verrechia Anacleto, Bur, Milano, 1994, p. 55.

l'accoppiamento, non c'è amore senza sessualità, il fine dell'amore è solo la procreazione.

Possiamo affermare quindi che Arthur Schopenhauer fu l'unico filosofo che sembrò capire la portata metafisica di ciò che sentiamo quando siamo innamorati di qualcuno: egli pensava che l'uomo avesse ragione di incentrare la propria vita sull'amore, nessun'altra cosa per lui era più importante. Senza alcun dubbio Arthur Schopenhauer merita il titolo: il filosofo dell'amore.

Leopardi nel canto suo aveva posto come tematica centrale della sua poesia l'amore, egli lo definì in una epistola:

[...] la più dolce, più cara, più umana, più potente, più universale delle passioni, che si fa pur luogo in chiunque ha cuore, e maggiormente in chi l'ha più magnanimo, e similmente ancor ne' più gagliardi ed esercitati di corpo, e ne' più guerrieri [...]

Queste parole esprimono il disperato bisogno di Leopardi di amare e di essere amato, questo lo troviamo nell'infinito *Sempre caro mi fu quest'ermo colle* [...] ¹ Per il poeta recanatese, l'amore è la più potente delle speranze o illusioni dell'animo umano; infatti i suoi amori sono più immaginati che vissuti.

*Or poserai per sempre,²
Stanco mio cor. Però l'inganno estremo,
Ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento,
In noi di cari inganni,
Non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
Palpitasti. Non val cosa nessuna
I moti tuoi, nè di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo
T'acqueta omai. Dispera
L'ultima volta. Al gener nostro il fato [...]*

¹ Leopardi, G., *Il sentimento del nulla*, prefazione di Emanuele Severino, Bur Classici italiani, Milano, 2009, p. 13.

² *Ibidem*, p. 78.

L'amore come passione totale che coinvolge l'intera esperienza esistenziale dell'individuo. L'amore diventa per il poeta la fonte da cui attingere la consapevolezza della propria dignità morale e della sua impossibile realizzazione; questa consapevolezza lo isola sì dal volgo, ma gli consente di affrontare la lotta contro il destino.

L'amore vero fa sperimentare ad un livello estremo di intensità la contraddizione dell'esistenza umana, ovvero la tensione perenne verso la felicità, e la sua irrealizzabilità. Tuttavia, l'atroce delusione non implica un ripiegamento nell'iniziale rassegnazione, ma diventa un lucido distacco dalle illusioni del cuore, corrisponde ad un congedo definitivo dalla poesia idilliaca.

Nella rappresentazione leopardiana dell'amore confluiscono vari temi della cultura romantica, come l'esaltazione della superiorità dell'uomo capace di provare grandi passioni; la sublimazione eroica; la concentrazione nell'esperienza amorosa dell'intera esperienza esistenziale e intellettuale del soggetto; la frattura tra ideale e reale e l'associazione amore e morte. La potente illusione amorosa dà inoltre al poeta la forza di una sfida estrema alla negatività del mondo, a partire da un sentimento nuovo di amore e di solidarietà per l'uomo, che impone il dovere di una resistenza collettiva al male del mondo.

Volontà di vivere e Teoria del piacere

Il mondo è una rappresentazione di una volontà di vivere che è causata, infinita, senza scopo; l'uomo è riuscito a squarciare il *velo di maya*¹ e a giungere a comprendere il *noumeno* dell'universo, che Kant diceva inconoscibile, mentre Schopenhauer affermò che l'uomo è sottoposto a questa costante tensione verso il desiderio, verso l'interiorità: Schopenhauer considera l'uomo come un animale desiderante, questo desiderio produce il dolore per i desideri non raggiunti, il desiderio produce anche la noia che rappresenta una vera verità esistenziale, la noia vista da Schopenhauer come una portatrice di dolore.

¹ Per Schopenhauer il fenomeno è illusione, sogno e parvenza, velo di Maya ossia l'illusione che vela la realtà delle cose nella loro essenza autentica.

Per capire bene la filosofia della volontà¹ di Schopenhauer, dobbiamo individuare prima le coordinate teoriche attorno a cui si muove il pensiero schopenhaueriano: la sua riflessione parte dagli studi kantiani sulla distinzione nel mondo tra fenomeno e noumeno²: il fenomeno è la forma degli oggetti esperiti nello spazio e nel tempo: quando mi accingo a pensare qualcosa non posso fare a meno che situarlo, in quanto l'intelletto dell'uomo è costituito in modo tale da non concepire nulla se non come fenomeno.

Il noumeno si situa invece all'interno di quelle forme inconoscibili: il *nous* degli antichi filosofi era l'intelletto ordinatore che si trovava al fondo dei fenomeni – o al di sopra degli stessi – senza appartenere ad essi (Anassagora). Schopenhauer invece, opponendosi agli antichi e completando la dottrina di Kant, pone il noumeno³, l'inconoscibile kantiano, nella volontà di cui ogni essere è partecipe ed immediatamente cosciente. La volontà è, in Schopenhauer, la causa di tutti i fenomeni in quanto rappresentazione, altro concetto che rappresenta e distingue il fenomeno dalla cosa in sé, volontà: la causa prima che è volontà deve essere espressa, manifestarsi, attraverso la rappresentazione. Così la rappresentazione acquista una parte secondaria rispetto alla volontà che invece è originaria e ineliminabile in ogni fenomeno.

La «volontà di vivere» (*Wille zum leben*)⁴ è cioè un impulso prepotente e irresistibile che ci spinge ad esistere e ad agire⁵. Per esprimere il concetto di questa supremazia della volontà, Schopenhauer ricorre ad una serie eloquente di immagini, scrivendo che il rapporto esistente tra la volontà e l'intelletto, fra la volontà e il corpo, fra la volontà e il fenomeno in generale, è lo stesso che intercorre fra il padrone e il servo, l'uomo e lo strumento, il cavaliere e il cavallo. Schopenhauer

¹ Vecchiotti, I., *Arthur Schopenhauer - Storia di una filosofia e della sua "fortuna"*, La Nuova Editrice, Firenze, 1976, pp. 46-48.

² Per Kant il fenomeno è la realtà, l'unica realtà conoscibile e accessibile dalla mente umana.

³ Massarenti, A., *Schopenhauer Vita, pensiero, Opere Scelte*, Officine Grafiche Calderini, Bologna, 2007, p. 315.

⁴ Il termine *Wille* fu già usato da Schelling, e prima ancora da Leibniz.

⁵ Vecchiotti, I., *op. cit.*, pp. 6-9.

afferma che la *volontà di vivere* non è soltanto la radice noumenica dell'uomo, ma anche l'essenza segreta di tutte le cose, ossia la *cosa in sé* dell'universo, finalmente svelata: «Essa è l'intimo essere, il nocciolo di ogni singolo, ed egualmente del Tutto». La volontà di vivere quindi è forza irrazionale cosmica incessante, che caratterizza la vita degli uomini.

Secondo Schopenhauer dobbiamo rispondere all'impatto, all'influenza della volontà di vivere: l'uomo deve liberarsi dalla cieca *volontà di vivere* rifuggendosi nella non-volontà o in altre prole nella *Noluntas*¹.

Schopenhauer ci indica alcune vie di uscita dal dolore tra cui ricordiamo: l'arte, che rappresenta per Schopenhauer una momentanea fuga della realtà: a tutti ci capita di sentire un brano di musica e sentiamo che siamo lontani un momento da questo mondo, in quel momento la *volontà di vivere*, che è la forza dominante, non ci turba, in quel breve tempo non la si sente, ci dimentichiamo di lei per un attimo: l'arte ha una funzione catartica, tuttavia è transitoria; momentanea; il suo effetto finisce.

Quindi l'arte non ci basta, si passa così a un altro tentativo per liberarsi da questo male della *volontà di vivere*: stiamo parlando del tentativo della *compassione*² o patire insieme: nel momento in cui creiamo legami di solidarietà con gli altri esseri viventi, proviamo a capire la sofferenza degli altri, quindi creare legami umani, ma questi legami non sono erotici, non sono sessuali, quindi una sorta di solidarietà senza coinvolgimento fisico, superiamo l'egoismo in funzione di un sincero prenderci cura dell'altro, come nei rapporti padre-figlio. Allora superiamo la nostra individualità e ci sentiamo partecipi della vita di un altro in modo che il mondo esterno ci sembra tale e quale al mondo

¹ Per Schopenhauer la *voluntas* sarà sopraffatta dalla *noluntas*. Queste idee sono riprese da filosofie precedenti, ma Schopenhauer le colloca in una visione più ampia, in un certo senso le colloca come punto di arrivo di un processo logico fondato su due idee basilari: il mondo è rappresentazione della volontà e la volontà è irrazionale.

² Schopenhauer, A., *Metafisica dell'amore sessuale, L'amore inganno della natura*, Saggio introduttivo traduzione e commento di Verrechia Anacleto, Bur, Milano, 1994, p. 91.

interno: la realizzazione del *tat-twam-asi*¹, ossia di “quell’essere sei tu”, ci fa sconfinare nel mondo del noumeno e ci rende partecipi della vita altrui. Ma questa compassione è anche insufficiente perché l’uomo rimane sempre un corpo desiderante, l’uomo non riesce a porre su di esso il dominio della ragione, la volontà prevale sulla ragione, dunque anche la compassione terminerà e non può essere una risposta definitiva; ci serve qualcosa d’altro: *l’ascesi*. Essa è un abbandono del mondo progressivo, l’ascesi è l’ultimo atto di questo tentativo di lasciare la volontà di vivere cercando di non subire il peso del corpo, la filosofia di Schopenhauer è un rovesciamento del razionalismo cartesiano che affermò che il pensiero guida il corpo, il corpo segue i comandi, Schopenhauer ci mette di fronte al fatto che il corpo comanda e la ragione è sottomessa ma non del tutto.

Proprio a partire da una visione che vede la *noia* come condizione dell’uomo, ma anche come molla dell’agire umano si sviluppa il pensiero di Leopardi riguardante la felicità e l’infelicità della condizione umana. Nel 1819 è stato il periodo della conversione filosofica, ovvero la conversione dal *bello* al *vero*, in questo periodo troviamo in Leopardi una profonda crisi, questo si manifesta nella fuga da Recanati, ma anche la sua visione contro la religione cattolica, il poeta stesso dice, che « la religione cristiana sia contraria alla natura»². Successivamente troviamo altro motivo legato al fallimento dei moti rivoluzionari del 1821, quindi tutte serie di riflessioni che più o meno si propagano tra 1819 fino al 1823, il periodo in cui Leopardi arriva a concepire la cosiddetta *La teoria del Piacere* che basa sulla riflessione che la materia è l’unica realtà esistente, questo riassume la visione materialistica³ di Leopardi, secondo questa visione esiste soltanto materia, e la conoscenza viene attraverso i sensi, quindi *ciò che rende l’uomo felice è il piacere*. Leopardi nutre una certa sfiducia nella possibilità di trovare la felicità nel mondo in cui

¹ Tradotto variamente come “*Tu sei quello*”. Essa si verifica in origine nel *Chandoqya Upanishad*; *Tat*: è ciò che rimane immutato dopo prima e dopo la creazione, *Tvam*: si riferisce a ciò che ha nome e forma.

² Guarracino, V., *Guida alla lettura di Leopardi*, Oscar saggi Mondadori, Milano, 1998, p. 1 33.

³ Per materialismo si intende la concezione filosofica in base alla quale l’unica realtà che veramente può esistere è la materia. Tutte le cose esistenti hanno una natura materiale e quindi il fondamento della realtà tutta è anch’esso material.

viviamo ed essa si accentua nel periodo definito spesso “pessimismo cosmico” La teoria del piacere si basa sulla contrapposizione esistente tra desiderio e piacere determinato. Una volta soddisfatto questo, il desiderio, che è congenito nell’individuo, non cessa di esistere. «Di qui l’impossibilità d’esaurire con un piacere determinato il desiderio, che solamente termina con la vita»¹.

Qualsiasi piacere che l’uomo riuscirà a soddisfare non sarà piacere in quanto tale ma sarà «Il perenne «stato di desiderio» che è perenne «stato di pena» viene di fatto acuito dallo stato sociale in cui l’uomo vive».² Dal momento che l’uomo non raggiungerà mai la felicità vera la soluzione più valida per distrarre l’uomo dal sentimento doloroso dell’esistenza e alleviargli la propria infelicità è quella che il Leopardi chiama attivistica.

[...] La vivacità, l’intensità dell’agire impegnano [...] l’anima liberandola da quella perpetua tensione senza sbocco che è il desiderio di un piacere infinito [...]»³

La natura stessa, che ha dato all’uomo la capacità di ricercare l’infinito e il piacere ma non gli ha dato la possibilità di raggiungerlo, ha fornito l’individuo della capacità di trovare delle compensazioni attraverso l’immaginazione per mezzo della quale esso riesce a prefigurarsi dei piaceri infiniti per sé⁴.

L’elaborazione della teoria, che è il nucleo della visione pessimistica, scaturisce dalla riflessione sull’infelicità umana, lo stesso punto di partenza all’origine del suo pensiero. È frutto di un ragionamento filosofico che muove dalla critica delle passioni che spingono l’uomo alla ricerca di un desiderio irrealizzabile. *La teoria del piacere* consiste nel fatto che l’*amor proprio* porta l’individuo a una richiesta costante di piacere infinito sia per intensità che per estensione. Per spiegare meglio il concetto Leopardi ricorre a un esempio: «come

¹ Bon, A., *Invito alla lettura di Giacomo Leopardi*, Mursia, Milano, 1985, p. 122.

² *Ibidem*, p. 123.

³ Frattini, A., *Cultura e pensiero in Leopardi*, Ausonia, Roma, 1958, p. 128.

⁴ Tilgher, A., *Filosofia di Leopardi*, Aragno, Torino, 2018, p. 20.

nessun corpo può saltare aldilà della propria ombra, così nessun vivente può amare altri che sé»¹.

L'amor proprio non si può considerare egoismo. ma, dal momento che tale richiesta non potrà mai essere soddisfatta interamente, l'uomo, anche nel momento di maggior piacere, continuerà costantemente a sentirsi insoddisfatto dal desiderio non colmato e dal bisogno di altro piacere. Esso non sarà mai realizzabile perché generato dalla natura creatrice delle illusioni. Collocare il piacere nel passato e nel futuro significa avvertire meno il desiderio del piacere nel presente: «l'illusione di aver goduto e la speranza del godimento sono la sostanza stessa del piacere».²

Secondo Leopardi, l'uomo possiede capacità illusorie e attraverso questa capacità l'uomo ha potuto comunque in qualche modo proseguire la felicità, successivamente Leopardi ritenga a un certo punto l'uomo abbia perso anche la capacità di illudersi che in origine che era possibile grazie all'ignoranza, grazie proprio al fatto di non sapere, nell'esperienza poetica la felicità è irraggiungibile attraverso il vago e l'indefinito che permettono di aprire infiniti mondi immaginifici. A proposito dell'immaginazione Leopardi scrive:

[...] La naturale virtù immaginativa, che sola poteva per alcuna parte soddisfarli (gli uomini) di questa felicità non possibile e non intesa ... da loro stessi che la sospirano: è essa che crea dal nulla tutte quelle somiglianze dell'infinito ... poste nel mondo per ingannarli e pascerci, con³forme alla loro inclinazione, di pensieri vasti e indeterminati [...].

L'immaginazione è, infatti, l'unica fonte della felicità umana, una felicità indeterminata, vero, però accessibile.

La concezione del piacere come cessazione del dolore era stata già sostenuta da Pietro Verri (*Discorso sull'indole del piacere e del dolore*) e da Leopardi. Schopenhauer, in uno scritto, cita esplicitamente Leopardi manifestando grande apprezzamento per "l'italiano che ha saputo rappresentare in maniera profonda il dolore." Il piacere è fugace,

¹ *Ibidem*, p. 42.

² Prete A., *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 39.

³ Tilgher, A., *Filosofia di Leopardi*, Biblioteca Aragno, Torino, 2018, pp. 34-35.

illusorio per Schopenhauer; questa idea di piacere come illusione torna anche in Leopardi, il piacere per Leopardi è soltanto la cessazione del dolore, la speranza e l'attesa sono le uniche vie di uscita dal dolore, e queste vie sono l'attesa illusoria.

La natura nei nostri due pensatori

Nella seconda metà del quinto secolo, fra l'età di Omero e Socrate, si sviluppò all'interno della cultura greca un movimento di pensiero che pone come oggetto di studio e d'indagine la natura. L'etimologia del termine natura viene dal greco *Physis*¹, Aristotele chiamò pensatori fisici o fisiologi, cioè studiosi della natura, Aristotele scrisse: "... Dagli enti, alcuni sono per natura (physei), altre per altre cause (aitias)" con i greci la natura comincia ad essere guardata non con un insieme di cose isolate separate una delle altre, la filosofia comincia dunque quando il pensiero umano inizia ad interrogarsi razionalmente sulla natura delle cose cioè sul loro principio di vita e di movimento. Che cosa sono le cose? Qual è il loro origine? A queste domande cercano di fornire una risposta i primi filosofi non più come faceva il mito raccontando in forma poetica la nascita del mondo, ma sondandone le cause razionali.

La natura continua ad essere oggetto di studio di filosofi dell'Ottocento: Leopardi, simmetricamente, è il poeta italiano che meglio manifestò il carattere naturale della vita: la natura è quella forza che supera ogni umana individuazione, ogni umano frammentarsi in individui e porta al perseverare nell'essere: per Leopardi è l'attaccamento alla vita di ogni essere che segua i comandamenti di natura. Per Leopardi la natura è indifferente alla nostra sorte, è intenta solo a preservarsi per l'eternità; noi saremo eterni schiavi di natura o istantanei morti per affermare la nostra natura?

La natura vista da Leopardi come meccanismo è totalmente indifferente all'uomo: la natura è raffigurata come divinità² che parla all'uomo come nel caso dell'islandese: questa idea è matura soprattutto nelle Operette Morali; Nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* la

¹ *Physis* in greco: φύσις *phusis*, termine di solito tradotto come "naturale", il termine è fondamentale per la filosofia greca.

² Blasucci, L., *I tempi dei "Canti" Nuovi Studi leopardiani*, Einaudi, Torino, pp. 90-93.

natura appare con l'aspetto di Sfinge "di volto mezzo tra bello e terribile" come una presenza ancestrale. In questa operetta troviamo tratti di pessimismo, Leopardi considera la natura la fonte del male e del dolore. In questo periodo Leopardi cambia idea: dalla natura madre benevola passa alla natura matrigna malvagia, solo le immaginazione¹ e le illusioni permettono agli uomini di alleviare il dolore, la natura non provvede più alla felicità degli uomini, ma agisce pensando non alle loro sorti, ma solo al proprio perpetuarsi. Questa duplice immagine della natura rispecchia due diversi atteggiamenti dello scrittore, quello filosofico scientifico e quello poetico: entrambi rispecchiano la diversa considerazione che lui ha della natura, in questo periodo di Leopardi, la natura si configura come nemica degli uomini o piuttosto di tutti gli esseri viventi.

L'operetta si configura come una ricerca filosofica sul tema della natura, infatti Leopardi si identifica nell'islandese che come lui vive ai confini del mondo chiuso ad ogni contatto culturale moderno sia poi contrapposizione tra la figura dell'intellettuale che viaggia e l'islandese che viaggia e le lentezze che fugge una fuga che è però illusoria e che si riserverà nella morte dell'uomo, la morte dell'islandese ha un significato metaforico: l'inutilità di porsi esistenziali dalla seconda possibilità di morte invece sorge la stoltezza degli uomini, l'Operetta è una personificazione della natura, l'islandese si rende conto che la felicità dell'uomo non si raggiunge vivendo in mezzo agli uomini.

Il passaggio dal pessimismo storico a quello cosmico, che si comincia a intravedere già in Saffo, viene dunque chiarito nelle *Operette morali*, dove la vita è raffigurata Come un ineluttabile procedere verso la morte ed un incessante succedersi di dolori e sofferenze con la natura diventata matrigna. poi successivamente questa idea viene superata, assumendo uno slancio titanico affermando che è vero che noi uomini condannati all'infelicità, la natura è indifferente, dobbiamo unirci in social catena questa espressione viene usata nella *Ginestra*, in questa poesia Leopardi dimostra che gli uomini affrontano la natura insieme, in questo modo forse potremmo riuscire non a sconfiggerla, ma quanto

¹ Ferraris, A., *La vita imperfetta Le operette morali di Giacomo Leopardi*, Marietti, Genova, 1991, p. 87.

meno alleviare il nostro dolore, Il canto della Ginestra¹ riassume l'estrema sintesi del pensiero leopardiano, riassume il suo pessimismo, lo spunto deriva dalla contemplazione dei paesaggi che circondano il Vesuvio dato che Leopardi ha trascorso gli ultimi anni a Napoli.

Leopardi ha una visione materialistica e meccanicista della realtà, quindi troviamo elementi illuministici in Leopardi c'è quindi questa natura meccanicista, materialistica quindi è natura matrigna che procede meccanicamente il processo di causa-effetto senza avere fine, in questa natura che secondo Leopardi questa natura è indifferente nei confronti dell'uomo, e questo uomo è marginale, anche per Schopenhauer l'universo non ha un fine, *volere per volere*, perché la volontà è in causata senza fine senza scopo, l'uomo è uno strumento della volontà di vivere, quindi il primo aspetto tra Leopardi e Schopenhauer è la natura matrigna.

Siamo solo impiegati ... per la conservazione della natura e non per la nostra conservazione''; la natura è indifferente alla condizione umana, La natura li genera, li fa crescere, gli procura la sessualità per ... e l'aggressività per ... poi gli sottrae tutto e li declina nella condizione della morte.

La natura non ha promesso nulla gli uomini pensano che la natura sia buona invece la natura è indifferente alla condizione umana.

Conclusioni

La visione Leopardiana del mondo e di riflesso la sua poesia è molto vicina al pensiero di Schopenhauer, sia pure con alcune differenze, che tuttavia non mutano il quadro di fondo. Secondo il poeta recanatese, tutta la nostra vita scorre sotto il segno delle apparenze e dell'effimero: il piacere non può essere colto davvero nella sua pienezza, ma solo aspettato, prefigurato nell'immaginazione, ma mai posseduto realmente. Leopardi chiama quindi il piacere "illusione", proprio perché esso ci dà la

¹ Galimberti, C., *Cose che non son Cose. Saggi su Leopardi*, Marsilio, Venezia, 2005, pp. 133-135.

sensazione di possedere una realtà che non raggiungiamo mai e alla fine il tutto si traduce in una pura illusione mentale che non fa approdare a nulla.

In questa prospettiva Leopardi è molto vicino alla concezione di Schopenhauer, secondo cui la volontà dell'uomo non si placa mai proprio perché è irrazionale, vuole senza uno scopo, e tutto questo genera dolore e delusione: secondo il filosofo tedesco la vita è infatti come un pendolo che oscilla in continuazione tra i due estremi del dolore e della noia, Il pessimismo è oltretutto una caratteristica importante della cultura romantica di inizio Ottocento.

Il concetto di noia esistenziale è molto presente in tutta la riflessione leopardiana e può essere descritto come il senso di vuoto che la persona prova dopo aver apparentemente soddisfatto i propri desideri, quel senso di vuoto che poi la porta a ricercare altri stimoli e a fare esperienza della delusione qualora tali aspettative non siano realizzate.

Per Leopardi come anche per Schopenhauer esiste tuttavia una via di liberazione dall'angoscia esistenziale: il raggiungimento di una gioia vaga ed indefinita (sia pure anch'essa effimera), che possa liberare l'uomo dalla schiavitù del desiderio.

Per Leopardi l'immersione in una gioia indefinita causa un senso di smarrimento che placa ed annulla la volontà della persona, in definitiva è lo stesso concetto espresso da Schopenhauer con il termine "Noluntas" (annullamento del volere).

Riferimenti bibliografici

- Blasucci, L., *I tempi dei "Canti"* Nuovi Studi leopardiani, Einaudi, Torino
Bon, A., *Invito alla lettura di Giacomo Leopardi*, Mursia, Milano, 1985
Ferraris, A., *La vita imperfetta Le operette morali di Giacomo Leopardi*, Marietti, Genova, 1991
Frattini, A., *Cultura e pensiero in Leopardi*, Ausonia, Roma, 1958
Galimberti, C., *Cose che non son Cose. Saggi su Leopardi*, Marsilio, Venezia, 2005
Guarracino, V., *Guida alla lettura di Leopardi*, Oscar saggi Mondadori, Milano, 1998
Jomphe, S., *La volontà chez Schopenhauer et Nietzsche*, Université Laval, Québec, 2015
Leopardi, G., *Il sentimento del nulla*, prefazione di Emanuele Severino, BUR Classici italiani, Milano, 2009

- Lo Buo, S., *Un amore bellissimo Leopardi e la felicità*, Franco Angeli, Milano, 2016
- Massarenti, A., *Schopenhauer Vita, pensiero, Opere Scelte*, Officine Grafiche Calderini, Bologna, 2007
- Prete A., *Pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano, 1980
- Rigoni, M. A., *Il pensiero di Leopardi*, prefazione di Emil Mihai Cioran, Bompiani, Milano, 1997
- Schopenhauer, A., a cura di Sossio Giametta *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bompiani, Milano, 2006
- Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milano, 1971, vol. XIX
- Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milano, 1971, vol. XIX
- Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, introduzione e traduzione di Sossio Giametta, Bompiani, Milano, 2006
- Schopenhauer, A., *Metafisica dell'amore sessuale, L'amore inganno della natura*, Saggio introduttivo traduzione e commento di Verrechia Anacleto, Bur, Milano, 1994
- Tilgher, A., *Filosofia di Leopardi*, Biblioteca Aragno, Torino, 2018
- Vecchiotti, I., *Arthur Schopenhauer Storia di una filosofia e della sua "fortuna"*; La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1976

***L'INTÉRIEUR ET L'EXTÉRIEUR DANS LE PREMIER THÉÂTRE
DE MAURICE MAETERLINCK, ANALYSE MYTHOPOÉTIQUE***

***INTERIOR AND EXTERIOR IN THE FIRST PLAYS BY MAURICE
MAETERLINCK, A MYTHOPOEIC ANALYSIS***

***EL INTERIOR Y EL EXTERIOR EN EL PRIMER TEATRO DE
MAURICE MAETERLINCK, ANÁLISIS MITOPOÉTICA***

Dmytro CHYSTIAK*
Iurii MOSENKIS**

Résumé

L'œuvre dramatique du Prix Nobel Maurice Maeterlinck a su créer un univers mythopoétique original se nourrissant d'un grand nombre d'intertextes mythologiques, notamment issus de l'Antiquité Greco-Romaine. L'opposition archaïque entre LE DEDANS et LE DEHORS se trouve au centre du conflit entre les concepts de base MORT et VIE. L'étude comparée de cette opposition archaïque de La Princesse Maleine (1889) à L'Intérieur (1894) atteste une lente neutralisation de la mythologie infernale de claustration symbolisant le monde environnant par une sémantisation positive de l'au-delà ce qui va de pair avec la découverte de la mystique transcendental élaborée dans l'esthétique maeterlinckienne greffée sur le substrat mythique et la philosophie schopenhauerienne.

Mots-clés : intertexte, mythe, concept, symbolisme belge, Maurice Maeterlinck.

Abstract

The playwright of the Nobel Prize winner Maurice Maeterlinck has developed a unique mythopoeic worldview generated by the great diversity of mythological intertexts, especially from the ancient Greek and Roman traditions. The archaic semantic opposition between INSIDE and OUTSIDE has become the central issue of dramatic conflict between the concepts LIFE and DEATH. The comparative analysis of

* dmytro.tchystiak@gmail.com, Université nationale Taras Chevtchenko de Kyiv, Ukraine, Centre européen de traduction littéraire, Belgique.

** trypillia@yandex.ua, Université nationale Taras Chevtchenko de Kyiv, Ukraine.

this archaic opposition in the dramas from *The Princess Maleine* (1889) to *Interior* (1894) attests the progressive neutralization of the infernal mythology of confining that symbolized the Material World. The positive semantics of the Upper World is analyzed according to the conception of tragic optimism elaborated in Maeterlinck's aesthetics generated by the mythical substratum as well as the influence of Schopenhauer's philosophy.

Key words: intertext, myth, concept, Belgian symbolism, Maurice Maeterlinck.

Resumen

La obra dramática del ganador del Premio Nobel Maurice Maeterlinck ha logrado crear un universo mitopoético original nutriéndose por una gran cantidad de intertextos mitológicos, especialmente de la Antigüedad Greco-romana. La oposición arcaica entre EL INTERIOR y EL EXTERIOR se encuentra en el centro del conflicto entre los conceptos básicos MUERTE y VIDA. El estudio comparativo de esta oposición arcaica de *La princesa Maleine* (1889) al *Interior* (1894) atestigua una lenta neutralización de la mitología infernal del encierro que simboliza el mundo circundante mediante una semantización positiva del más allá, junto con el descubrimiento del misticismo trascendental desarrollado en la estética Maeterlinckiana injertada en el sustrato mítico y la filosofía de Schopenhauer.

Palabras clave: intertexto, mito, concepto, simbolismo belga, Maurice Maeterlinck.

L'œuvre de Maurice Maeterlinck, cet écrivain incontournable du symbolisme européen, malgré le centenaire déjà écoulé depuis son Prix Nobel, ne cesse de susciter l'intérêt de nombreux chercheurs. Ne serait-ce qu'à consulter la bibliographie des études maeterlinckiennes établie sur 664 pages par Arnaud Rykner¹ on voit une diversité étonnante de recherches diverses. Ceci dit, il subsiste encore des lacunes qui pourraient éclairer son œuvre de manière significative, notamment lorsqu'il s'agit de l'analyse de l'intertexte mythologique qui dévoile le fonctionnement des structures et de la sémantique profonde dans l'imaginaire du dramaturge belge.

D'après la plupart des chercheurs, le premier théâtre de Maurice Maeterlinck regroupe les pièces de *La Princesse Maleine* (1889) à *Trois drames pour marionnettes* (1894), huit textes qui ont fait date dans la dramaturgie symboliste. Il est à noter que déjà dans les notes manuscrites du *Cahier bleu*, datant des années 1888-1889, donc, au seuil de son

¹ *Bibliographie des Écrivains Français*. N° 14. Maurice Maeterlinck, Memini, Paris-Rome, 1998.

premier drame, l'auteur a souligné que « le primitif en somme est naturel à tout âge, et proprement celui qu'en tout temps l'artiste communie directement »¹ et que « l'emploi du symbole est sans doute la marque de toute littérature ou art primitif et de toute renaissance »². Plus tard Maeterlinck répond à l'*Enquête sur l'Evolution littéraire* de Jules Huret (1891) que le symbole « serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours au-delà de la pensée »³, alors ce n'est plus le poète conscient qui crée, mais « d'ordre mystérieux et éternel et la force occulte des choses », c'est « l'Eternité » qui « appuie ses paroles »⁴. On voit bien que d'après Maeterlinck lui-même la sémantique mythique serait le substrat d'une poétique de l'inconscient, donc, du symbolisme, une sorte d'*éternel retour* aux sources premières de la créativité poétique ce qui explique sa prédilection pour les intertextes mythologiques grecs.

Contre toute attente, l'étude de l'Antiquité grecque dans le théâtre maeterlinckien n'a pas encore suscité l'intérêt des chercheurs, bien que les contemporains de Maeterlinck comme Albert Mockel ou Charles Van Lerberghe aient souligné l'engouement de l'auteur pour les traductions des drames grecs par Leconte de Lisle et sa lecture attentive de Platon. Certes, il existe plusieurs études où certaines figures mythiques dans l'œuvre maeterlinckienne sont dévoilées, mais une analyse systémique reste à faire.

Michèle Couvreur⁵ et Maryse Descamps⁶ ont relevé le thème mythique de la Nymphé. Mariangela Mazocchi Doglio voyait les traces de la Sphinge en soulignant le potentiel de Hadès dans l'univers aquatique maeterlinckien⁷. Cette idée a été développée par Christian

¹ Maeterlinck, M., *Cahier bleu* in *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, no 22/1976, p. 115.

² *Ibidem*, p. 118.

³ Maeterlinck, M., *Œuvres*. T. 1, Complexe, 1999, Bruxelles, p. 586.

⁴ *Ibidem*, p. 588.

⁵ Couvreur, M., *Le thème mythique de l'ondine dans le théâtre de Maeterlinck* in *Textyles*, no 1-4/1997, p. 46.

⁶ Descamps, M., *Maurice Maeterlinck. Un livre. Pelléas et Mélisande*, Labor, Bruxelles, 1987, p. 70.

⁷ Mazocchi Doglio, M., *Magie et minéralité du jardin : réflexions sur un thème symboliste* in *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, no. 26/1980, p. 69.

Lutaud dans sa reconstitution du mythe « de l'anneau d'or englouti »¹. Ginette Michaux a trouvé chez Maeterlinck la trace du mythe d'Antigone². Kathleen Dulac soulignait que le chœur des tragédies antiques a inspiré les actants collectifs du dramaturge belge³ alors que Sebastian Piotrowski a remarqué que l'image de l'asphodèle dans *Les Aveugles* s'associait dans la tradition grecque « à la pâleur des visages des morts »⁴. Fabrice Van de Kerckhove⁵ a délimité les mythes de Pluton, d'Orphée et d'Eurydice alors que Gaston Compère a décelé « le rêve d'androgynisme »⁶. On voit bien qu'une analyse plus poussée s'impose afin de reconstituer le noyau de l'image mythopoétique du monde de Maeterlinck.

Si la pluralité des interprétations de l'œuvre littéraire dans les recherches francophones foisonne, comme le témoigne l'analyse effectuée par Marcin Klik⁷, la théorie intertextuelle semble être l'une des plus prisées même si la conception de l'intertexte mythologique est encore mal définie. Nous allons tâcher par la suite d'esquisser cette conception en soulignant qu'il s'agit bien de l'intertexte mythologique grec que nous allons analyser dans le premier théâtre maeterlinckien.

Pour Gérard Genette en 1982, dans *Palimpsestes*, le mythe en tant que texte n'existait pas encore, il ne se réalisait que dans les intertextes postérieurs. C'est dans l'ouvrage de Marc Eigeldinger *Mythologie et intertextualité* (1987) qu'apparaît le terme *intertexte mythologique*. Le chercheur suisse incite à reconstituer la structure supra-conceptuelle, supra-imaginaire du mythe qui se réalise dans une forme discursive. En

¹ Lutaud, Ch., *Le Mythe maeterlinckien de l'anneau d'or englouti* in *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, no. 24/1978, pp. 57-119.

² Michaux, G., « Tragique quotidien » et mélancolie dans le premier théâtre de Maeterlinck: héritages sophocléen et shakespearien in *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIXe & XXe siècles)*, P.I.E.-Peter Lang / AML, Bruxelles, 2004, p. 177.

³ Dulac, K., *L'esthétique de la marionnette dans Les Sept Princesses de Maurice Maeterlinck*, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 43.

⁴ Piotrowski, S., *La didascalie dans le premier théâtre de Maeterlinck*, Katolicki uniwersytet Lubelski, Lublin, 1993, p. 14.

⁵ Maeterlinck, M., *Petite trilogie de la mort*, Luc Pire, Bruxelles, 2009, p. 272.

⁶ Compère, G., *Maurice Maeterlinck*, La Manufacture, Besançon, 1992, p. 181.

⁷ Klik, M., *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969-2010)*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2017.

fait, il s'agit d'une analyse des thèmes que les textes littéraires et les mythes (ainsi que des contes et des légendes) ont en commun dans un contexte socioculturel donné¹. Pour Nathalie Piégay-Gros dans son *Introduction à l'intertextualité* (1996) le mythe serait un substrat commun pour plusieurs textes². Il est opportun de souligner donc qu'il n'existe pas de *texte mythologique* proprement dit mais *un ensemble d'intertextes mythologiques postérieurs au mythe* (des hypertextes pour employer le terme plus concis de Julia Kristeva revu par Gérard Genette), les variations d'un mythe dans les textes littéraires d'époques différentes (ou *textes-interprétants*, selon Michael Riffaterre). Il serait cependant restrictif pour un chercheur contemporain de se limiter à l'inventaire des structures narratifs intertextuelles comme le propose, entre autres, Marie-Catherine Huet-Brichard³. Nous estimons que Jacqueline Bel⁴ a raison de souligner qu'il faudrait étudier les caractéristiques de la proto-pensée mythique dans les œuvres littéraires, les aspects de l'image du monde d'une certaine tradition, dans notre cas celle de la Grèce Antique.

Dans nos recherches antérieures⁵ nous avons proposé une esquisse de la conceptualisation dans la Grèce Antique suivant le principe diachronique, d'après les reconstitutions déjà existantes. Faute de place nous allons dresser les grandes lignes de cette synthèse.

Pour la première étape qui englobe la période entre 35000 et 8000 ans av. J.-C. il s'agirait d'une lente désintégration de l'univers mythique. La chose et ses qualités, les processus et les phénomènes faisaient partie d'une osmose avec le temps et l'espace quasi statique, comme l'a démontré Ernst Cassirer. L'image de l'homme était apparentée à l'horizon où se différenciaient l'unique et l'individuel, le réel et l'idéal, la chose et son image, tout en faisant encore partie de la participation mythique (terme de Lucien Lévy-Bruhl) entre la nature et la proto-société, ce qui

¹ Eigeldinger, M., *Mythologie et intertextualité*, Slatkine, Genève, 1987.

² Piégay-Gros, N., *Introduction à l'intertextualité*, DUNOD, Paris, 1996, p. 89.

³ Huet-Brichard, M.-C., *Littérature et Mythe*, Hachette Livre, Paris, 2001, pp. 82-84.

⁴ Bel, J., *Métamorphose et réécriture du mythe : vecteur de mémoire et instrument de compréhension de l'histoire spirituelle de la société* in *Métamorphoses du mythe*, Orizons, Paris, 2008, pp. 53-62.

⁵ Chystiak, D., *Image mythopoétique du monde dans le symbolisme belge*, Université de Kyiv, Kyiv, 2016.

favorisait la pratique magique. On pourrait supposer qu'à une époque très ancienne il existait une forte parenté entre la sémiologie de la nature, de l'homme, de la société et de la langue. L'absence d'une nette différenciation entre la Vie et la Mort, l'Homme, la Nature et la Société cédait la place à l'apparition du concept de l'au-delà et des croyances cosmologiques. Dans la Grèce Antique cela a donné le mythe de la création de la Lumière issue des Ténèbres avec une proto-conceptualisation positive du Ciel (concept Vie) face à la Terre (concept Mort) dont l'Homme-Horizon qui, après sa mort, retrouve le monde céleste (mythème du Héros Astral) serait le médiateur.

La période suivante (de 8000 à 4000 ans av. J.-C.) se caractérise par une répartition progressive de l'unité entre l'Homme, la Nature et la Société et l'apparition des réseaux sémantiques plus complexes. C'est la période des oppositions binaires relevées par Claude Lévi-Strauss et Vladimir Toporov. Le concept *Vie-Chance* sont liés au sémantisme positif du *Haut, Droit, Aîné, Proche, Clair, Sec, Visible, Blanc, Céleste, Jeune, Diurne*. Par contre, le concept *Mort-Malchance* devient négatif, corrélé avec *Bas, Gauche, Cadet, Lointain, Etranger, Sombre, Noir, Invisible, Aquatique, Nocturne, Forestier, Vieux, Crépusculaire, Lunaire*. Cependant, certains aspects des oppositions peuvent varier : par exemple, l'image de la Terre face au Ciel peut s'identifier comme négative alors que face à la Mer ou au Monde Souterrain elle serait positive. La sémantisation positive du Féminin (mythèmes de la Terre-Mère-Nourricière, Epouse du Dieu Mourant et Renaissant, concept de l'Eternel Retour selon M. Eliade) dans les sociétés matriarcales devient négative dans le patriarcat (mythèmes de la Terre, Mère des Monstres, Epouse du Dieu Assassiné, selon Alexeï Lossiev).

C'est à cette période-là qu'apparaissent les premières images mythologiques et la proto-narration. Dans la période du matriarcat c'est l'apparition du Dieu Mourant et Renaissant identifié par James George Frazer, l'Ecole de Cambridge et Northrop Frye, avec un dédoublement progressif et l'apparition du Mythe des Gémeaux. C'est à cette époque-là qu'apparaissent les distinctions nettes entre les Hommes et les Dieux, le Monde Terrestre et l'Au-Delà et le culte des sacrifices comme moyen de communication entre eux pour l'harmonisation du Cosmos. Il est probable que les attributs animaux et végétaux des Dieux

sont les rudiments des époques antérieures où la Nature n'était pas encore différenciée de l'Homme. La proto-narration mythique serait donc une sorte de médiation entre les concepts principaux: Vie-Chance et Mort-Malchance - dans un monde non plus neutre mais sémantisé positivement et négativement. Cela servirait de base au conflit dramatique, de plus en plus personnifié. C'est aussi la période de l'apparition du double spirituel de l'Homme (Âme, Daimon, Génie), de la caste sacerdotale et des rituels visant à rétablir la communication perdue avec l'Au-Delà.

La genèse de la narration mythologique grecque apparaît donc à une époque où la structure traditionnelle du mythe oscille entre la Vie (Bien) et le Mal (Mort) dans un conflit du niveau cosmique tout en gardant les rudiments des époques antérieures. Ainsi, la sémantisation de la Mort générait le complexe mythique Hadès (Enfer souterrain) tout en gardant l'image de l'Île des Bienheureux d'une époque antérieure où la Mort impliquait une montée au Ciel pour les héros astraux. Le développement de l'imagerie du folklore grec basé sur les oppositions binaires allait de pair avec la formation d'un système de métaphores antiques (par exemple, la Mort symbolisée par la Vieillesse, la Colère et la Cécité chez Sophocle). Pour conclure, disons que les textes postérieurs peuvent puiser dans l'imaginaire mythologique des époques différentes pour mettre en valeur leur propre image du monde. Selon la belle formule de Vladimir Propp, « il n'existe pas de sémantique absolue, définie une fois pour toutes, elle ne peut être qu'historique »¹, c'est par la synergie sémantique du substrat mythique avec l'hypertexte que se produit le sens de l'œuvre littéraire.

Les représentants de la sémantique structurale comme Algirdas Julien Greimas ou Catherine Kerbrat-Orecchioni, ou ceux de la sémantique interprétative (école de François Rastier) ou ceux de la théorie intertextuelle (Julia Kristeva, Roland Barthes, Natalia Kouzmina) considèrent le texte comme une structure générant le polylogue intersémiotique. L'image du monde que produit un auteur peut se greffer donc, entre autres, sur un substrat mythique. Celui-ci peut générer un réseau de connotations sémantiques pour les concepts Vie et Mort (notamment via un système d'oppositions binaires), participer à

¹ Propp, V., *Les racines historiques du conte merveilleux*, Université de Léninegrad, Léninegrad, 1946, p. 20.

l'élaboration du conflit dramatique et à la création des symboles marquants de l'auteur.

Nous avons présenté ailleurs une méthode d'analyse mythopoétique¹ mais il est opportun de la résumer. La première étape consiste à dégager tous les lexèmes au potentiel de connotation mythopoétique. Ainsi la locution «une lampe allumée» pourrait actualiser l'image de la Lumière qui serait le corrélat du concept Vie-Chance alors que «le clair de lune» actualiserait l'image de la Lune, corrélatée au concept Mort-Malchance. La deuxième étape consiste à effectuer l'analyse comparée des intertextes grecs avec le texte maeterlinckien pour découvrir les images, les schémas et les idéologèmes mythiques qui sont greffés sur les concepts mythopoétiques. La troisième étape doit relever les structures profondes qui se trouvent à la base des intertextes, à savoir les oppositions binaires, les métaphores de l'antiquité grecque et les concepts de l'image mythique du monde. La quatrième étape reconstituerait par le regroupement des informations obtenues les isotopies que ces structures génèrent ainsi que les relations qui existent entre elles en regroupant ces informations dans l'ensemble de l'image mythopoétique du monde de Maurice Maeterlinck.

La première pièce que l'on se propose d'analyser, *La Princesse Maleine* (1889), se déroule dans un cadre médiéval. Elle débute par la déclaration de la guerre dans le Château du roi Marcellus. Ce château entouré de marais est défini comme couvert de gros nuages, avec la lune étrangement rouge et tous les corbeaux de la Hollande rassemblés pour les fêtes funèbres². Le château d'Ysselmonde où la princesse Maleine après bien des tribulations arrive pour épouser le prince Hjalmar et mourir assassinée par la reine étrangère Anne contient les topoï similaires : l'étang noir, les marais, les vapeurs mortelles, les corbeaux, les ténèbres de l'orage. Le roi Hjalmar est caractérisé comme « vieux », « malade », « fou », « affamé ». Parmi d'autres habitants du château on découvre le chien Plouton aux yeux en feu et le Fou qui creuse des tombes. Le prince Hjalmar et Maleine sont comparés aux saules pleureurs, aux enfants de cire et leur rencontre a lieu au clair de lune,

¹ Chystiak, D., *Analyse linguomythopoétique du texte littéraire*, Kyiv, Université de Kyiv, 2015.

² Maeterlinck, M., *La Princesse Maleine*, Labor, Bruxelles, 1998.

sous le cyprès, sous la tempête de feuilles mortes, la pluie et le froid automnal.

On trouve la sémantisation similaire dans d'autres pièces de Maeterlinck de la première période. Ainsi, le château dans les *Sept Princesses* (1891) apparaît « entouré d'une campagne marécageuse, avec des étangs, entre d'énormes saules et un sombre canal inflexible à l'horizon duquel s'avance un grand navire de guerre »¹ sous le soleil couchant. Le couple royal est caractérisé par la vieillesse, la maladie, l'impuissance. Les sept Princesses, sont également malades, à peine vivantes et dorment toujours. Le nom du prince Marcellus rappelle celui du petit-fils mort d'Octavien dans *l'Enéide*, celui du « jeune guerrier » au « regard triste », « l'air abattu »². C'est aussi un messenger de la mort puisque sa descente à travers les souterrains dans la chambre des sept Princesses entraîne le décès de l'aînée, Ursule.

Le château dans le drame *Pelléas et Mélisande* (1892) est entouré de sombres jardins, des forêts où l'on ne voit jamais ni le soleil ni la mer sombre. Cette vieille demeure qui « s'engloutira une de ces nuits »³ est très ancienne, froide, bâtie sur les souterrains très profonds à l'odeur mortelle qui provient du petit lac. Dans le drame *Alladine et Palomides* (1894) dans le château d'Ablamore on trouve les corridors qui se perdent entre les murs, les escaliers qui ne mènent nulle part, l'eau noire qui bouillonne horriblement entre les murs, des grottes innombrables, un lac terne et sinistre, des arbres noirs que les tempêtes font mourir et un ciel semblable aux voûtes d'une grotte⁴. Ce topos rappelle l'« empire du vide » qui s'ouvre à Enée dans sa descente aux Enfers, avec « cent portes mystérieuses », « un vaste et béant abîme que défend un lac noirâtre » après « les eaux troubles fangeuses » de l'Achéron⁵. Enfin dans le drame *La mort de Tintagiles* (1894) le jeune Prince arrive dans une île où les arbres se plaignent, les peupliers étouffent un château noir qui « se dissout dans les ténèbres »⁶. Dans une énorme tour de cette demeure

¹ Maeterlinck, M., *Petite...*, p. 76.

² Virgile, *L'Enéide*, Delalain, Paris, 1825, p. 431.

³ Maeterlinck, M., *Pelléas et Mélisande*, Lacomblez, Bruxelles, 1908, p. 56.

⁴ Maeterlinck, M., *Trois petits drames pour marionnettes*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 2009, p. 21.

⁵ Virgile, *op. cit.*, p. 375.

⁶ Maeterlinck, M., *Trois...*, p. 79.

habite une reine invisible, vieille et folle, qui va dévorer Tintagiles. Ce topos est lié au mytheme de Tisiphone qui siège dans le Hadès de Virgile dans sa tour d'airain et « déchire d'une main ses victimes dont les souffrances font sa joie »¹.

Dans les pièces maeterlinckiennes sans décor médiéval on trouve également une sémantique infernale du DEDANS. Dans *L'Intruse* (1890) l'action se déroule dans le vieux château, dans une salle sombre, par une nuit humide et froide, près d'un bois de cyprès, avec les chiens qui ont peur et les feuilles mortes qui tombent dans l'allée au clair de lune². L'asile dans *Les Aveugles* (1890), un vieux château très sombre et très misérable, est entouré d'une forêt avec des saules pleureurs, des cyprès, des feuilles mortes qui tombent sur les aveugles entourés d'asphodèles maladifs, au clair de lune³. Enfin, dans *Intérieur* (1894) la demeure familiale se dresse dans un vieux jardin planté de saules où la famille « fait la veillée sous la lampe »⁴.

On voit clairement que la sémantisation du concept DEDANS dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck évoque le complexe mythique Hadès. Selon Homère, ce lieu est « toujours enveloppé de brouillards et de nuées »⁵ et entouré de saules stériles, avec des prairies d'asphodèles et des âmes sous forme d'oiseaux qui crient. Chez Virgile on trouve parmi les attributs de Hadès « les feuilles arrachées par les vents » et « l'obscur crépuscule » où l'on peut voir « l'astre des nuits poindre au sein des nuages »⁶. La Lune fut l'attribut de Hécate, la Reine des Enfers⁷. Chez Sophocle dans *Electre* on découvre la métaphore suivante : « le marais d'Aïdès commun à tous »⁸. Dans *Les Grenouilles* d'Aristophane les corbeaux sont les animaux fétiches de Hadès⁹, tout

¹ Virgile, *op. cit.*, p. 405.

² Maeterlinck, M., *Petite...*, p. 32.

³ *Ibidem*, p. 40.

⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁵ Homère. *L'Odyssée, Hymnes homériques et Batrakhomyomakhia*, Lemerre, Paris, 1893, p. 160, 175, 358.

⁶ Virgile, *op. cit.*, pp. 395-381.

⁷ *Ibidem*, p. 371.

⁸ Sophocle, *Les Trakhiniennes, Oïdipous-Roi, Oïdipous à Kolônos, Antigone, Philoktète, Aias, Elektra*, Lemerre, Paris, 1877, p. 435.

⁹ Aristophane, *Théâtre*, Garnier Frères, Paris, 1889, p. 283.

comme l'est le Chien Cerbère, gardien du Portail¹. Les états de maladie, du sommeil, de la folie, de la colère, de la pauvreté, de la faim, de la guerre, de l'enfermement sont également des métaphores archaïques de la Mort. On les retrouve parmi les habitants de l'Enfer décrits par Virgile². Pour résumer, il faut indiquer que le concept maeterlinckien DEDANS actualise la sémantique mythique du concept *Malchance* représenté par les personnages Anne, Maleine, le Roi Hjalmar, le Prince Hjalmar, Marcellus, Plouton, l'Aïeul, l'Accouchée, le Père, l'Oncle, les Aveugles, les Sept Princesses, la Reine, Mélisande, Ablamore, Alladine, Palomides, Pelléas, Golaud, la Noyée, Arkël, Igraine qui deviennent les corrélés des concepts mythiques Noirceur, Humidité, Vieillesse, Lune, Bas, Inconnu, Froid et Mort. Les images les plus marquantes de cette conceptualisation sont : *les nuages, les corbeaux, le château, la tour, la forêt, le cyprès, l'étang, le chien, l'aveugle, les morts, le refuge, les ombres, la nuit, les chevaux, la rose, les arbres, la salle, les marais, le fleuve, le saule, les pleurs, la campagne, le déluge, le noyé, la fontaine, les souterrains, les portes, les grottes, le précipice, la neige, les feuilles mortes, le froid, l'enfant de cire, les brebis, l'assassin*.

Si le concept DEDANS est connoté dans le premier théâtre de Maeterlinck négativement et se greffe sur le complexe mythique Hadès, l'action dramatique tend cependant à une progression vers la sémantique positive du DEHORS.

Les personnages maeterlinckiens sont souvent corrélés à la Clarté, la Hauteur et la Blancher du concept mythique Vie-Chance. Ainsi, la main de la princesse Maleine est chaude comme une petite flamme, elle-même est comparée à un navire sur la mer avec des voiles blanches, à un cygne aux cils blancs, elle représente la sortie du tombeau et « le ciel jusqu'au cœur »³ pour le prince Hjalmar, tandis que leur mort est accompagnée de l'image des brebis couchées sur les tombes. Outre l'imagerie biblique (celle du Jugement Dernier et de la Résurrection des Morts) on trouve dans ces concepts-là les intertextes antiques.

Dans *L'Intruse* la cécité (mais aussi la clairvoyance) de l'Aïeul est opposée à la cécité existentielle du Père et de l'Oncle. Le premier est

¹ Sophocle, *op.cit.*, p. 218.

² Virgile, *op. cit.*, p. 379.

³ Maeterlinck, M., *La Princesse...*, p. 56.

connoté par le mythe de Tirésias, les deux autres par ceux d'Œdipe et de Créon. La mort de l'Accouchée prédite par l'Aïeul est doublée de l'apparition de la Lune et du cri de l'Enfant. Ainsi la juxtaposition de la Mort sur la Naissance et la Cécité sur la Clairvoyance synthétisent les concepts de la Mort-Malchance (images du Noir, Invisible, Lune, Froid, Humidité) et Vie-Chance (Clarté, Jeunesse) pour évoquer un monde neutre où la Vie égale la Mort.

Dans *Les Aveugles* le monde infernal est accompagné de la sémantique transcendantale de la Clarté : le couple des Jeunes Aveugles s'efforce de retrouver le monde vu jadis et espère recouvrir la vue après la traversée de l'hiver. On décèle l'idéologème archaïque de l'anamnèse chez Platon : l'Amour comme souvenance du monde eidétique dans *Phédon* et l'image de l'amélioration de la vue de l'homme en contemplant la Clarté divine dans le Livre VII de *La République*. Ainsi le Déluge possible qui menace les Douze Aveugles sur l'Île infernale pourra devenir un retour au monde transcendant des Eidos où ils retrouveront la Clarté divine.

Dans *Les Sept Princesses* la salle où sont enfermées les sept sœurs représente une sorte de temple solaire apollonien avec des lauriers (attributs de Daphné) et des lys (attributs de Hyacinthe). Par ailleurs, autour du château infernal on trouve des cygnes, animaux totems d'Apollon (toujours dans *Phédon* platonien) et les princesses « cherchent toujours le soleil »¹. Le sommeil d'Ursule dont les cheveux s'agitent rappelle la transe de la prophétesse Sybille, prêtresse d'Apollon dont « le front pâlit et les cheveux se hérissent »². La mort d'Ursule après l'extase serait donc l'union mystique avec la divinité solaire ce qui impliquerait le complexe mythique de l'Île des Bienheureux, l'Hyperborée d'Apollon, corrélée au concept Mort-Chance.

Dans *Pelléas et Mélisande* on observe un lien net entre Mélisande et les images mythiques positives du Soleil, de l'Eau Claire, du Printemps et de l'Amour : elle porte une couronne d'or et un feuillage étrange, elle joue avec l'anneau d'or, elle verse sur Pelléas la pluie d'or de sa chevelure (image de Zeus, amant de Danaé), ses oiseaux d'or (mythe d'Eros), admire la rose et les colombes dans les ténèbres

¹ Maeterlinck, M., *Petite...*, p. 81.

² Virgile, *op. cit.*, p. 359.

(attributs de Vénus), etc. Les deux amants sont comparés aux cygnes qui se battent contre les chiens¹. Et alors que le corps de Pelléas se noie dans l'eau de la Fontaine, la mort de Mélisande est accompagnée de la dissolution du soleil dans la mer. Les amoureux regardent ensemble la lumière jusqu'à pleurer et sont unis par leur amour non-matériel dans la lumière divine. L'image rappelle celle de l'âme qui pleure, prisonnière dans ce monde de caverne, par un excès de lumière divine en contemplant le Bien Divin évoqué dans *Phèdre* de Platon². L'union idéale de Pelléas et Mélisande serait donc une actualisation de Vie-Chance, dans l'Au-Delà Divin.

Dans *Alladine et Palomides* on retrouve un symbolisme semblable. Enfermé dans les souterrains du château, Palomides découvre « une lumière surnaturelle » qui émane de sa bien-aimée, « une aurore qui n'appartenait pas à la terre »³. Or cette lueur du Divin se transforme en un lac empoisonné (Averne dans le Hadès) dès que l'illumine la lumière du monde terrestre ce qui entraîne la mort des amoureux dégoûtés de vivre dans la matérialité. Le thème du suicide volontaire apparaît également dans le drame *Intérieur* où la Noyée s'adonne au « fleuve plus clair que la route », alors que sa chevelure (comme celle d'Ursule des *Sept Princesses*) « s'était élevée presque en cercle et tournoyait ainsi, selon le courant »⁴, ce qui atteste une fois de plus l'union avec le Dieu Solaire et le passage dans l'Au-Delà.

Pour résumer, il est opportun de noter que le concept maeterlinckien DEHORS est corrélé au concept mythique *Chance* représenté par les actants Maleine, Hjalmar, Allan, l'Aïeul, l'Enfant, la Jeune Aveugle, les Princesses, Ursule, Arkël, Pelléas, Mélisande, Astolaine, Palomides, Alladine, la Mère, le Père, les Vierges, la Noyée, Tintagiles, Igraine, liés aux concepts mythiques Ciel, Blancheur, Printemps, Proche, Soleil, Clarté. Les images les plus marquantes de cette conceptualisation sont : *le navire, les matelots, la couronne, la plage, le soleil, les clartés, la porte, l'aube, le soleil, les cheveux, le regard, la salade, la forêt, le feuillage, les voiles, l'agneau, le lever du*

¹ Maeterlinck, M., *Pelléas...*, p. 45.

² Platon, *Phèdre, Ménon, Le Banquet*, Rey et Gravier, Paris, 1846, p. 65.

³ Maeterlinck, M., *Trois...*, pp. 44, 124.

⁴ *Ibidem*, p. 60.

soleil, les pays chauds, le clair de lune, le fleuve, la lampe, les colombes, la rose, le lac, les étoiles, les cygnes, le lys, le laurier.

L'opposition maeterlinckienne entre le DEDANS et le DEHORS s'inscrit dans le conflit entre les isotopies mythopoétiques Vie-Malchance (représentée par le complexe mythique Hadès) et Mort-Chance (représentée par le mytheme du Soleil-Apollon et l'éidétique platonicienne). Si dans les drames *La Princesse Maleine* et *La mort de Tintagiles* on assiste à la neutralisation de la Vie-Malchance par la Mort-Malchance, dans les autres pièces de la première période on observe la neutralisation de l'isotopie Vie-Malchance par Mort-Chance. F. Grauby avait raison de souligner¹ que la mythologie symboliste doit beaucoup à la philosophie d'Arthur Schopenhauer, notamment à ses idées concernant le temps cyclique, la vanité de la souffrance humaine dans le monde matériel, alors que la mort serait la libération de l'âme, le retour à l'unité primordiale.

Les conclusions ci-dessus s'inscrivent dans la conception maeterlinckienne de *l'optimisme tragique* que nous avons déjà analysée² nous basant sur les textes du Prix Nobel belge dans son *Cahier bleu* (1889), ses *Carnets de travail* (1881–1890), sa correspondance et son essai *Le trésor des humbles* (1896). D'après ces textes la vie humaine apparaît comme une suite des souffrances qui sont l'approche intuitive de l'Inconnu régissant le monde et incarné dans les forces de l'Amour et de la Mort. La création littéraire apparaît alors comme un dialogue de l'âme individuelle avec les forces de l'au-delà grâce aux symboles greffés sur le substrat mythique. La Mort est considérée comme une dissolution dans la source originelle de toutes les vies, le moi cosmique.

On voit clairement que cette conception est sous-tendue par l'image mythopoétique du monde et l'opposition capitale entre le DEDANS et le DEHORS que nous venons d'esquisser en attendant d'élargir notre analyse sur d'autres textes importants des littératures francophones.

Textes de référence

Aristophane, *Théâtre*, Garnier Frères, Paris, 1889

¹ Grauby, F., *La création mythique à l'époque du Symbolisme*, Nizet, Paris, p. 27.

² Chystiak, D., *L'image...*, op. cit., pp. 194-196.

Homère, *L'Odyssée, Hymnes homériques et Batrakhomyomakhia*, Lemerre, Paris, 1893

Maeterlinck, M., *Cahier bleu* in *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, no 22/1976, pp. 7-184

Maeterlinck, M., *La Princesse Maleine*, Labor, Bruxelles, 1998

Maeterlinck, M., *Œuvres*, T. 1, Bruxelles, Complexe, 1999

Maeterlinck, M., *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Lacomblez, 1908

Maeterlinck, M., *Petite trilogie de la mort*, Luc Pire, Bruxelles, 2009

Maeterlinck, M., *Trois petits drames pour marionnettes*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 2009

Platon, *Phèdre, Ménon, Le Banquet*, Rey et Gravier, Paris, 1846

Sophocle, *Les Trakhiennes, Oïdipous-Roi, Oïdipous à Kolonos, Antigone, Philoktète, Aias, Elektra*, Lemerre, Paris, 1877

Virgile, *L'Énéide*, Delalain, Paris, 1825

Bibliographie

Bel, J., *Métamorphose et réécriture du mythe : vecteur de mémoire et instrument de compréhension de l'histoire spirituelle de la société* in *Métamorphoses du mythe*, Paris, Orizons, 2008, pp. 53-62.

Bibliographie des Écrivains Français. N° 14. Maurice Maeterlinck. Paris-Rome, Memini, 1998

Chystiak, D., *Analyse linguomythopoétique du texte littéraire*, Kyiv, Université de Kyiv, 2015

Chystiak, D., *Image mythopoétique du monde dans le symbolisme belge*, Kyiv, Université de Kyiv, 2016.

Compère, G., *Maurice Maeterlinck*, Besançon, La Manufacture, 1992

Couvreur, M., *Le thème mythique de l'ondine dans le théâtre de Maeterlinck* in *Textyles*, no 1-4/1997, pp. 45-50

Descamps, M., *Maurice Maeterlinck. Un livre. Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Labor, 1987

Dulac, K., *L'esthétique de la marionnette dans Les Sept Princesses de Maurice Maeterlinck*. Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1997

Eigeldinger, M., *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987

Grauby, F., *La création mythique à l'époque du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1984

Huet-Brichard, M.-C., *Littérature et Mythe*. Paris, Hachette Livre, 2001

Kilik, M., *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969-2010)*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2017

Lutaud, Ch., *Le Mythe maeterlinckien de l'anneau d'or englouti* in *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, no. 24/1978, pp. 57-119

Mazocchi Doglio, M., *Magie et minéralité du jardin : réflexions sur un thème symboliste* in *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, no. 26/1980, pp. 57-72

Michaux, G., « *Tragique quotidien* » et mélancolie dans le premier théâtre de Maeterlinck : héritages sophocléen et shakespearien in *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIXe & XXe siècles)*, P.I.E.-Peter Lang/ AML, Bruxelles, 2004, pp. 175-182

Piégay-Gros, N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, DUNOD, 1996
Piotrowski, S., *La didascalie dans le premier théâtre de Maeterlinck*, Lublin,
Katolicki uniwersytet Lubelski, 1993
Propp, V., *Les racines historiques du conte merveilleux*, Leningrad, Université
de Leningrad, 1946

**«SUPPOSEZ UN TOMBEAU»
LOCUS SOLUS: UN LABORATORIO OVE PROGETTARE
L'ALTROVE DELL'UMANO?**

**«SUPPOSEZ UN TOMBEAU»
LOCUS SOLUS: A LABORATORY WHERE TO DESIGN THE
HUMAN ELSEWHERE?**

**«SUPPOSEZ UN TOMBEAU»
LOCUS SOLUS: UN LABORATOIRE OU PROJETER L'AILLEURS
DE L'HUMAIN?**

Giuseppe CRIVELLA*

Riassunto

In questo testo ci proponiamo di analizzare il romanzo Locus Solus di Raymond Roussel secondo una traiettoria di ricerca che ha per scopo esplicitare di esaminare il modo in cui viene trattata la dimensione specificamente umana nella dimensione di rigoroso isolamento messa in campo dal protagonista del testo Martial Canterel. Alla luce di ciò qui verranno prese in considerazione alcune figure emblematiche dell'opera, come Ethelfleda e Lucius Egroizard, il dispositivo della hie e la vicenda relativa agli émerauds.

Parole chiave: Locus Solus, Isolamento, Lucius Egroizard, Hie, Emerauds.

Abstract

In this text we analyze Raymond Roussel's novel Locus Solus according to a research trajectory whose purpose is to examine the way in which the specifically human dimension is treated starting from the dimension of severed isolation brought into play by the protagonist of the text, Martial Canterel. In light of this, some emblematic figures of the work will be considered here, such as Ethelfleda and Lucius Egroizard, the device of the Hie and the story relating to the émerauds.

Keywords: Locus Solus, Isolation, Lucius Egroizard, Hie, Emerauds.

* p.crivella@libero.it, giuseppe.crivella@parisnanterre.fr, Université Paris-X Nanterre, (HAR, ED 138), France.

Résumé

Dans ce texte, on analyse le roman *Locus Solus* de Raymond Roussel selon une trajectoire de recherche dont le but est d'examiner la manière dont la dimension spécifiquement humaine est traitée à partir de la dimension d'isolement mise en jeu par le protagoniste du texte, Martial Canterel. À la lumière de cela, certaines figures emblématiques de l'œuvre seront considérées ici, comme Ethelfleda et Lucius Egroizard, le dispositif du hie et l'histoire relative aux émeraudes.

Mots-clés: *Locus Solus*, Isolament, Lucius Egroizard, Hie, Emerauds.

«Roussel, le plus conceptuel de nos écrivains de science fiction»...
(A. M. Amiot, *Roussel et la science*)

1. Lontano da dove?

Se vi sia o meno ancora un mondo al di fuori del perimetro della proprietà che Martial Cantarel fa visitare ai suoi ospiti non interessa né a Raymond Roussel né al suo lettore. *Locus Solus* fin dal suo nome indica uno vasto spazio segregato e isolato, una latitudine astratta di (auto)confinamento quasi metafisico a cui è possibile accedere, ma da cui difficilmente si potrà sfuggire¹. Questo spazio sembra pertanto un altrove assoluto ove Canterel, ormai resosi estraneo al resto del mondo², può condurre tranquillamente i suoi esperimenti su ciò che resta dell'uomo.

Roussel non fa mai alcun riferimento a ciò che accade fuori dalla villa. È come se i personaggi fossero gli inconsapevoli sopravvissuti di un'irreversibile catastrofe planetaria a cui Canterel pare aver posto un solido argine, tramutando la sua proprietà in un immenso laboratorio ove tentare di ricreare *in vitro* brandelli di mondo³.

È sulla base di queste poche osservazioni che il romanzo di Roussel, uscito come noto nel 1914, ci sembra assumere oggi

1 Alla fine del giro panoramico Roussel non racconta in alcun modo l'uscita dei visitatori dalla residenza. Il romanzo si conclude infatti con una notazione tanto lapidaria quanto anodina: «Puis Cantarel, annonçant que tous les secrets de son parc nous étaient maintenant connus, reprit le chemin de la villa, où bientôt un gai dîner nous réunit tous», cfr. Roussel, R, *Locus Solus*, Gallimard, Paris, 1979, p. 267. Da ora in nota sempre abbreviato con LS, seguito dal numero di pagina.

2 Non a caso Foucault parla della «meravigliosa solitudine di Canterel», Foucault, M., *Raymond Roussel*, Cappelli, Bologna, 1978, p. 55.

3 Amiot, A. M., *L'idéologie roussellienne dans Locus Solus*, in *Mélusine*, a cura di H. Béhar, n. III, L'age d'homme, Paris, 1982, pp. 136-137.

un'importanza fondamentale. In esso si incrociano infatti due traiettorie tematiche che intercettano e sviluppano in maniera originale numerosi filoni di ricerca particolarmente attuali: da una parte *Locus Solus* è una sorta di isola felice ove il tempo della fine di tutte le cose sembra essersi ormai compiuto, in modo da lasciare spazio ad una nuova idea di umanità che Canterel però ancora non è riuscito ad inquadrare e tanto meno a forgiare. In secondo luogo il romanzo è un ardito esperimento narrativo in seno al quale il tema dell'isolamento, della solitudine e della claustrazione è declinato secondo un ricchissimo ventaglio di manifestazioni¹.

E che *Locus Solus* sia un ritrovo di solitari non è solo un'impressione che lentamente affiora nel lettore mano a mano che questo transita dalle vicende concernenti la testa di Danton a quelle riguardanti il gallo Mopsus². È lo stesso Roussel che in più occasioni lascia intendere quanto le figure raccolte nella villa di Canterel siano ormai uscite quasi completamente dai vari circuiti della vita sociale per perseguire una serie di scopi che, in un modo o nell'altro, li hanno poi messi in contatto con quel luogo così accogliente per loro, ove essi possono proseguire la loro esistenza perfino in una sorta di sconvolgente – e spesso inconsapevole – prolungamento *post-mortem*.

Il nome stesso dello spazio ove Canterel ospita e dispone, con uno scrupolo da erborista che senza dubbio ha qualcosa di genialmente maniacale³, tutte le stranezze che tra poco passeremo in rassegna rimanda ad una dimensione di separazione fisica rispetto ad un fuori che ormai sembra irrimediabilmente perduto, quasi dimenticato, rimasto sullo sfondo di una memoria collettiva che viene chiamata in causa solo occasionalmente, allorché il padrone di casa si trova costretto a dover ricostruire i minimi accidenti che hanno segnato le vicende, per lo più luttuose o lacrimevoli, dei suoi pezzi da collezione.

1 Su questo cfr. l'inizio del saggio Béhar, H, *Locus Solus ou bis repetita placent*, in Raymond Roussel I. *Nouvelles impressions critiques*, a cura di A-M Amiot et Ch. Reggiani, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2001, pp. 75-92.

2 Su questo aspetto cfr. la voce /Solitaire / in Besnier, P, Bazantay, P, *Petit dictionnaire de Locus Solus*, Rodopi, Amsterdam, 1993, p. 112.

3 Reig, Ch., *Les mots et les êtres – Taxinomies rousselliennes*, in Roussel: hier, aujourd'hui, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, p. 140.

Locus Solus è così innanzitutto una regione ove Canterel ha potuto dapprima ospitare e custodire, poi accudire e “coltivare” una serie di creature – umane e non, naturali o tecnologicamente lavorate – che sembravano ormai espulse per sempre da qualsiasi dinamica propria di una collettività più o meno organizzata. *Locus Solus* è pertanto ciò che resta prima dell'oblio e della scomparsa di un esemplare unico, di quelle «mostruosità senza specie o famiglia» di cui parla Foucault¹; prima di essere uno spazio effettivo, esso è una soglia trasversale e tortuosa che attraversa vari territori, captando nel proprio movimento di ripiegamento su se stesso tutto ciò che sembrava non essere più assimilabile in un consesso di soggetti capaci di riconoscersi come simili.

Raymond Roussel, una specie di *suicidato della società*, allestisce allora un singolarissimo teatro di affollate solitudini collettive in cui coloro che vi appaiono sono le improbabili controfigure di tutto ciò che negli spazi aperti della socialità non poteva trovare più posto: soggetti ormai murati dietro la parete bianca di una follia inscalfibile e tentacolare², uomini o donne chiuse nella sfera opaca di una memoria che non lascia più aperture sul presente e tanto meno sul futuro, così che il tempo può trascorrere solo ripetendo innumerevoli volte ciò che si è incistato nel fondo limaccioso del ricordo, soffocandovi tutta l'esistenza a venire, tumulandola in una grigia catatonia di gesti reiterati, i quali mimano senza tregua e senza scopo l'evento che non smette di riverberarsi su di essi, svuotandoli in ultimo di ogni significato.

Ma è proprio per tentare un recupero di questo remoto e sfocato significato che Canterel progetta il suo *Locus Solus*. Come ha ben notato Bazantay nell'*Avant-propos* che apre quel formidabile testo che è il *Petit dictionnaire de Locus Solus*, l'elemento specifico di questo romanzo, attorno al quale esso cresce e si delinea nelle sue più capillari articolazioni, è quello dell'«être captif»³, dell'essere prigioniero in una dimensione che solo un certo approccio può forse arrivare a penetrare, proponendo una liberazione che spesso si rivela essere tale solo per coloro che assistono a questa, come accade, per esempio, ai familiari dei

1 Foucault, M., *Raymond Roussel...*, p. 46.

2 In merito a ciò, riprendiamo qui un'intuizione, a nostro giudizio geniale, di Leiris, cfr. Leiris, M., *Langage, Tangage*, Gallimard, Paris, 1985, p. 163.

3 Besnier, P., Bazantay, P., *Petit dictionnaire de Locus Solus...*, p. 15.

defunti resuscitati da Canterel affinché narrino le avventure che hanno contraddistinto le fasi immediatamente anteriori al momento del loro rocambolesco decesso¹.

Partiremo quindi proprio da questo capitolo centrale del testo. Proseguiremo analizzando poi il modo in cui Roussel fa muovere in questo contesto così insolito e destabilizzante le numerose macchine che popolano i suoi universi mentali e narrativi e, in ultimo, esamineremo il trattamento specifico delle figure animali che popolano la villa di Canterel. Tenteremo così di intercettare attraverso questa triplice e mobile chiave di lettura la *materia prima* di quel dato prettamente umano che Roussel adibisce a sostrato amorfo su cui mettere alla prova la capacità prensile e manipolatrice della sua fantasia.

2. Teatri tanatografici

Tutto il quarto capitolo, come già detto, ruota intorno alle otto morti che Canterel ha raccolto e “in scatolato” dentro quella «haute cage de verre géante»² che si erge dinanzi agli occhi dei visitatori all'inizio dell'intera sezione. Le otto vicende snocciolate da Roussel con una profusione di particolari che diventa spesso labirintica e tortuosa³ sono tutte molto diverse le une dalle altre: appartengono a momenti storici differenti e toccano quasi tutte le zone dell'orbe terraqueo. Ogni epoca e l'intera geografia sono state captate nella proprietà di Canterel per essere trasformate in spettacolo, non sempre edificante.

Ma, nonostante questa grandissima varietà di vissuti, sfondi e rimandi storici, tutti questi episodi hanno un elemento in comune: i protagonisti sono degli isolati, sono cioè delle figure spesso umbratili, per non dire sinistre, che non riescono più a trovare un loro posto nell'alveo della società. La morte è il formidabile ed eclatante momento culminante che perfeziona e completa tale isolamento, rendendolo definitivo e perenne, assoluto e paradossalmente felice, come se solo la

1 LS, pp. 102-197.

2 Ivi, p. 102. Quelle che denomina «logge di resurrezione», Foucault, M, *Raymond Roussel...*, p. 53.

3 Si tratta di una «pente descriptive poursuivie jusqu'à l'infinitésimal», cfr. Montier, J-P, *De Le vue de Roussel à l'observatoire de Cannes de Ricardou. Les avatars du référent photographique*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, p. 236.

morte potesse essere la compiuta realizzazione di un'esistenza altrimenti destinata a ridursi ad una sorta di lenta e logorante agonia, capace di protrarsi perversamente *sine die*.

In tal senso è emblematico l'episodio della delicatissima Ethelfleda Exley, affidata alle sapienti e sorprendenti cure di Canterel dal marito che sogna di veder risorgere, seppure per un tempo limitato, la propria consorte, vittima di un destino nodosamente capriccioso. Prima di entrare nel dettaglio della vicenda, Roussel illustra una serie di avvenimenti apparentemente senza nesso reciproco, i quali però si organizzeranno per dare forma allo stranissimo evento che risulterà fatale per la povera donna.

Ethelfleda è un personaggio delineato in modo da attrarre la nostra attenzione e, in parte, la nostra più sentita compassione. Tuttavia essa è prima di tutto una donna che solo al momento della propria dipartita di fatto riesce ad entrare in contatto con qualcosa che l'aveva allontanata per sempre da ogni forma di contatto civile. Algida e remota, come chiusa nella propria freddezza quasi disumana, essa cela in sé il segreto di un'altra morte terribile, quella del padre che improvvisamente la rende particolarmente sensibile fino al deliquio agli oggetti di colore rosso, i quali hanno la facoltà di evocare immancabilmente in maniera automatica nel «cerveau naturellement vaine et fragile»¹ della protagonista il ricordo del sangue fuoriuscito dal corpo del padre dopo l'aggressione improvvisa da parte della tigre.

Ethelfleda se montrait [...] faible de raison depuis une grave émotion ressentie en son enfance au fond de l'Inde, où son père, jeune colonel, était mort sous ses yeux au cours d'une excursion, la gorge broyée par la mâchoire d'un tigre dont l'attaque subite n'avait pu être prévenue. D'interminables flots vermeils coulant de la carotide ouverte avaient, pour jamais, donné à Ethelfleda l'horreur nerveuse du sang et, jusqu'à un certain point, des objets de couler rouge. Incapable d'habiter une chambre tendue de rouge ou de revêtir une robe rouge, elle avait toujours, depuis lors, inclinée vers la bizarrerie².

¹ LS, p. 169.

² Ivi, pp. 169-170.

Canterel procede ad una ricostruzione minuziosa dei singoli eventi che, incardinandosi capillarmente gli uni agli altri in un perfetto congegno dal fortissimo impatto teatrale, riproducono la scena madre della dipartita di Ethelfleda, causata da una serie sinistramente infausta di circostanze fortuite. Queste chiudono la protagonista in una specie d'impenetrabile guscio di catatonìa ipnotica, da cui solo la morte potrà liberarla, riconsegnandola in tal modo alle cure e all'amore del marito, seppur attraverso le manipolazioni biochimiche di Canterel.

Roussel, ricorrendo ad un metodo già sperimentato precedentemente nei capitoli anteriori del romanzo, offre dapprima una sorta di versione sintetica del fatto di cronaca, per poi analizzarne gli snodi cruciali al fine di mettere in evidenza l'abilità e la genialità di Canterel nel riproporre gli episodi secondo il loro irresistibile incastro di concause.

Ethelfleda appare già totalmente separata da ciò che la circonda: il suo isolamento inizia da un luogo immateriale che è la sua stessa memoria¹ in cui è custodito il ricordo agghiacciante della morte del padre, scomposto e ricomposto in una raggiera mobile di particolari apparentemente irrilevanti i quali però, se coordinati in un certo modo specifico, possono risvegliarsi nella mente della protagonista provocandole uno choc emotivo così intenso da causare uno stato di coma irreversibile.

In questo strano isolamento leggermente venato di soffusa follia, Ethelfleda deve condurre una vita estremamente controllata, al riparo da tutto ciò che potrebbe richiamare alla memoria qualche elemento riferibile allo straziante incidente occorso ad padre. Le cure del marito allora si fanno precise e costanti, egli stesso sembra accentuare questo isolamento diffuso e bizzarro che, solo se attentamente sorvegliato in tutti i suoi minimi aspetti, può garantire alla moglie un'esistenza più o meno normale.

Ma è proprio lavorando su questi elementi così insoliti che Roussel arriva a rovesciare la situazione, trasformando poco a poco le premure del marito in un'involontaria trappola mortale in cui la consorte non solo

¹ Su questo cfr. Reggiani, Ch., *Le Théâtre de la mémoire*, in *Raymond Roussel 3. Musicalisation, théâtralisation*, a cura di A. M. Amiot, Ch. Reggiani et H. Salceda, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2007, pp. 169-172.

viene presa senza possibilità di fuga, ma di fatto viene come inglobata per sempre in una successione di avvenimenti casuali, i quali diventano l'inafferrabile e rarefatta camera della tortura che, in un secondo tempo, Canterel dovrà ricostruire pezzo per pezzo, dietro richiesta dell'affranto Lord Alban Exley.

È proprio a questo punto che possiamo apprezzare pienamente il genio perverso di Roussel, che dispone tutti gli elementi della narrazione affinché implodano senza preavviso in una movimentatissima e impeccabile coreografia di eventi tanto normali quanto gravi e inaspettati, in ciò equivalenti ad un'improvvisa condanna a morte pronunciata da un Caso beffardo e spietato contro Ethelfleda.

L'arrivo della lettera, il leggero capogiro, la pressione troppo forte sullo stelo della rosa e il lieve versamento di sangue che macchia la busta della missiva sono come tanti piccoli detonatori che uno dopo l'altro brillano, allontanando sempre più la donna dalla situazione reale in cui si trovava calata all'inizio della vicenda. Ma è il dettaglio del «petit miroir»¹ posizionato nella lunula dell'unghia che trasforma tutto questo in una potentissima scenografia tragica, al centro della quale Ethelfleda si trova improvvisamente imprigionata e dalla quale non uscirà mai più, nemmeno dopo la sua dipartita. Ma lasciamo la parola a Roussel e leggiamo questo lungo estratto che ricostruisce passo dopo passo l'inizio di quella *vésanie* sempre più avviluppante ed inesorabile:

*rencontrant, à une minute d'ébranlement aigu, un terrain depuis si longtemps mauvais sous certains rapports déterminés, la fameuse tache pourpre ensoleillée contenue en un reflet d'ongle avait, par ses contours évocateurs, conduit la fragile Ethelfleda à la vision démesurée d'une Europe réelle totalement rouge. Ainsi engagée sur une dangereuse pente, elle avait, en sombrant quelques secondes plus tard dans la folie, franchi brusquement d'elle-même une série d'étapes extensives, jusqu'au moment où l'univers entier était devenu rouge à ses yeux*².

Questo rosso invade tutto: dato mnestico sotterraneo e pulsante che Ethelfleda sapeva di dover evitare per non scatenare una crisi di panico destinata a sfociare in un'irreversibile pazzia, esso ora si riversa senza

¹ LS, p. 173.

² Ivi, pp. 173-174.

argini su tutta la dimensione psichica della povera donna: essa rimane come invischiata in questa purpurea camera sepolcrale che coincide senza resto con le dimensioni smisurate della propria tentacolare psicosi nata, in ultimo, dal riflesso quasi inavvertibile del microscopico specchio applicato sotto la sua unghia

Roussel manipola i dati di questa vicenda facendo combaciare ciò che sembra non poter avere alcun punto di contatto: l'Europa intera, riprodotta in affresco all'entrata dell'hotel dove soggiornava la donna, qui si contrae in un riverbero fugace che appare per un attimo sulla punta del dito di Ethelfleda; ma ciò, nella mente già devastata di quest'ultima, assume una proporzione incalcolabile: essa è aspirata verso il centro oscuro di questo esorbitante versamento di sangue capace di sommergere tutto, di invadere la sua stessa psiche ridotta ormai, essa stessa, ad un sanguigno riflesso in cui la realtà poco a poco annega, fino a scomparire in un permanente stato ipnotico che è solo l'anticamera della morte¹.

Locus Solus quindi non è soltanto la proprietà dove Canterel ha raccolto tutta una serie di stranezze para-scientifiche – latamente *patafisiche*², si potrebbe azzardare – ma in questo caso esso diviene per un attimo il riflesso fatale e feroce che sfolgora tra l'unghia smaltata a specchio di Ethelfleda e la pupilla di quest'ultima, sbarrata dalla visione inopinata del sangue che stria la lettera. Tale riflesso s'amplifica assumendo proporzioni sconfinite, serrandosi in maniera sempre più stretta attorno alla donna, trafiggendone la memoria e squassandone l'equilibrio psichico fino a trasformare la sua stessa coscienza in una fatiscante quinta teatrale ove essa è definitivamente sola, sepolta da un flusso allucinogeno di ricordi che continuano ad alienarla da quanto la circonda, facendo così della sua stessa morte un inaccessibile *Locus Solus*.

Le spire del delirio si fanno sempre più inestricabili intorno alla donna, rendendola in ultimo una figura disperatamente tragica. La

1 Lavallade, E., *Parmi les (romans) noirs. Réflexions autour des passages policiers et/ou fantastiques de Locus Solus*, in Raymond Roussel 2, *formes, images et figures du texte roussellien*, a cura di A. M. Amiot et Ch. Reggiani, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004, pp. 199-216.

2 Riprendiamo qui la nota espressione di Carrouges, cfr. Carrouges, M, *Machines pataphysiques pour l'au-delà*, in *Les Études philosophiques*, n. 1, L'imaginaire et la machine, Janvier-Mars, 1985, pp. 77-89.

solitudine della sua morte diventa per Canterel-Roussel l'occasione per ricreare in laboratorio una serie di circostanze apparentemente scollegate che però d'improvviso arriveranno a chiudersi intorno ad Ethelfleda, costruendo intorno al suo corpo quella scena allucinatoria che essa vede baluginare prima sulla superficie interna della sua unghia e poi su tutto ciò che la circonda, in una perdita progressiva di punti di riferimento che trasforma la sua stessa morte in un enigma incomprensibile anche per il marito.

Canterel-Roussel fa di tutto questo proliferante teatro anamorfico¹ un complesso sistema di proiezioni incrociate, al centro delle quali Ethelfleda rivive eternamente gli estremi attimi di lucidità prima del definitivo tracollo psichico. Ad assisterla in questo simulacro di resurrezioni c'è sempre Lord Alban, che di quegli istanti sembra non saziarsi mai, felice di poter partecipare ad essi, senza tuttavia riuscire ad entrare in contatto con la propria consorte: anche in questa vita postuma i due continuano ad essere separati da una follia latente e inestirpabile, che trasfigura Ethelfleda proiettandola in una fredda solitudine che forse è ben peggiore anche della morte.

E Canterel-Roussel teatralizza in maniera lugubrementemente barocca questa morte che in realtà fin dall'infanzia era andata crescendo come un invisibile bozzolo di fatalità intorno alla vita della donna. *Vitalium* e *résurrectine* permettono quindi di ricostruire i minimi passaggi intermedi che legano le due tragedie – l'uccisione del padre e il decesso della figlia – saldandole in un'unione che, se da una parte fa apparire sempre affiancati i due personaggi in un destino luttuoso e bizzarro che nulla può arrestare, dall'altro li separa per sempre da tutti gli altri uomini.

Non sbaglia allora Foucault: gli istanti della visione agghiacciante sono «relitti nella catastrofe di ricordi»² che d'improvviso si riversano su Ethelfleda fino a seppellirla viva o, meglio, spingendola sempre più in quell'altrove sospeso tra la non-vita e una post-morte che Canterel-Roussel trasforma in epitome tragica di tutto il suo vissuto.

1 Leborgne, E., *Le procédé de l'anamorphose dans Les Noces*, in *Raymond Roussel 2. Formes, images et figures du texte roussellien*, a cura di A. M. Amiot et Ch. Reggiani, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004, pp. 61-92.

2 Foucault, M., *Raymond Roussel...*, p. 11.

Passiamo ora a Lucius Egroizard. Siamo nel quinto capitolo e tutto l'episodio che ruota intorno a questo personaggio sembra in effetti proseguire l'esposizione delle tesi presentate da Canterel nel capitolo precedente, quello del *vitalium* e della *résurrectine*, ma con una sola differenza: se quei due preparati risvegliavano i morti, costringendoli a rivivere gli attimi estremi della loro esistenza, qui è un soggetto già in vita che piomba in uno stato para-comatoso di decesso provvisorio e discontinuo, dalle cavernose profondità delle quali egli può rivivere gli istanti fatali in cui si è consumata l'uccisione della propria figlia sotto i suoi occhi¹.

Se Ethelfleda era rimasta inghiottita per sempre nei meandri della propria morte, Lucius è definitivamente esiliato nella propria vita e nel proprio corpo, divenuto sinistramente una scenografia agghiacciante ove proiettare senza sosta la sequenza di gesti immondi coi quali la piccola Gillette è stata barbaramente trucidata.

Se *vitalium* e *résurrectine* riattivavano una memoria deceduta, in Lucius la memoria è l'unica dimensione rimasta ancorata alla vita, debordante e avviluppante come qualcosa di mostruosamente cancerogeno che divora tutto ciò che tocca. Egli è tumulato in questa lontananza siderale da cui il suo corpo quotidianamente riemerge per diventare l'aberrante proscenio della terribile giga sotto i cui passi la povera creatura ha trovato una morte orrendamente barocca, oscenamente spettacolarizzata, orribilmente macchinosa, perseguita con una certolina *libido* omicidiaria².

Tale *libido* ha impregnato i tessuti ed organi di Lucius fino a trasformarsi in lui in un potente stimolante psico-fisico grazie al quale il suo stesso corpo si riattiva tramutandosi nel *Locus Solus* al centro del quale questa morte senza ragione può essere messa in scena infinite volte in tutta la sua geometrica brutalità.

Ethelfleda moriva inglobata nel proprio delirio iperbolico, scatenato da un complesso incastro di eventi fortuiti che risvegliano nella sua memoria ferita e già da tempo compromessa una scena originaria da cui la donna non riesce più a sfuggire. Al contrario Lucius assorbe in sé, potremmo dire incorpora, la sequenza precisa dell'esecuzione di Gillette a

1 Cfr. Reggiani, Ch., *Le Théâtre de la mémoire...*, pp. 171-175.

2 LS, pp. 209-210.

tal punto che i suoi stessi capelli eseguono la giga che ha inferto la morte alla povera creatura. Ecco l'estratto in cui Roussel narra tutto questo:

sous l'empire de la frayeur, six cheveux se hérissèrent à la lisière de chacune des deux régions touffues bordant de droite et de gauche la calvitie du fou – puis se déplacèrent d'eux-mêmes en sautant d'un pore à l'autre. Déraciné par quelque relâchement profond des tissus, chaque cheveu, que le pôle expulseur semblait lancer en l'air par une compression de ses bords supérieurs, décrivait une minuscule trajectoire en demeurant sans cesse vertical e retombait dans un pore voisin qui, s'ouvrant pour le recevoir, le chassait aussitôt vers un nouvel asile béant prompt à le rejeter à son tour. Bientôt rangés face à face au brillant sommet du crâne, à force de bonds successifs, sur deux files égales parallèles à l'axe d'une raie imaginaire, les douze cheveux, fidèles à leur mode de locomotion, dansèrent spontanément une gigue identique à celle des figurines de baudruche¹.

Riprodotta due volte attraverso mezzi differenti, l'evento della morte di Gillette penetra capillarmente nell'esistenza di Lucius trasformando quest'ultimo in una sorta di propaggine ove essa non smette di avvenire, di ripetersi, di scomporsi e di ricomporsi secondo tutti i suoi dolorosissimi dettagli. I capelli di Lucius eseguono i medesimi passi di giga con cui è stata schiacciata la piccola Gillette. La memoria, divenuta qui uno spazio psichico da cui Lucius non uscirà più, è direttamente introiettata nelle profondità somatiche del soggetto, per dare poi luogo a questa strana manifestazione fisiologica che lascia senza parole gli ospiti di Canterel.

Tutto il complesso allestimento scenografico e coreografico che richiede la vicenda di Lucius Egroizard spinge Canterel a costruire una specie di raffinato strumento di precisione tramite il quale dare a luogo a quella che potremmo definire una articolatissima necroscopia², al centro della quale l'uomo agisce e si muove come una sorta di inconsapevole ma infallibile regista. Questo di volta in volta mette in scena la sua tragedia personale rivivendola da capo ma, al tempo stesso, egli cerca di

¹ Ivi, pp. 200-201.

² Rimandiamo al brillante saggio Finter, H, *Théâtre et espace potentiel: le procédé de Roussel comme écho du sujet*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch., Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2014, pp. 207-216.

perfezionarla, di modificare qualche dettaglio apparentemente secondario o trascurabile che possa in qualche modo rendere la riproduzione dell'evento ancora più simile all'originale.

È proprio per questo motivo che la presentazione di Lucius si conclude con quello strano colpo di scena che trova nella figura e nella voce della cantante Malvina il centro su cui far ruotare la narrazione. Lucius, dopo aver eseguito la partitura mortuaria di Gillette, tenta quasi di ricreare quest'ultima dandole un corpo immateriale, così da risultare inattaccabile, inafferrabile, eterea sospesa e lontana, come una vibrazione appena percepibile che non possa essere colpita in alcun modo¹.

Roussel insiste proprio su questo punto chiamando in causa direttamente le ricerche condotte da Lucius nel campo delle vocalità umane: chiuso nel proprio leonardesco² mausoleo di dispositivi progettati e realizzati unicamente al fine di rivivere l'esecuzione di Gillette, Lucius Egroizard è in realtà alla ricerca di tutto ciò che potrebbe restituirgli un frammento di ricordo in cui la piccola era ancora viva. La voce diventa così l'oggetto su cui si appunta la sua attenzione delirante, una voce che egli cerca ovunque, come una sorta di delicato fantasma da evocare per frangenti istantanei, durante i quali tornare però a rivedere Gillette in una sorta di fragilissima proiezione incorporea, al tempo stesso impalpabile e concreta, remota e presente³.

I teatri tanatografici di *Locus Solus* quindi non servono tanto a riesumare i personaggi che li abitano, ma piuttosto essi non fanno che amplificare ancora di più l'irriducibile solitudine che si stringeva intorno ad essi già in vita, risvegliandoli così ad una sorta di nuda esistenza simulacrale⁴ che questa drammaturgia aporetica riesce perfettamente ad

1 Nijima, S., *La voix des hommes, des femmes et ds machines*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, pp. 195-206.

2 LS, pp. 208 et 211.

3 Nijima, S., *La voix des hommes, des femmes et ds machines...*, p. 205.

4 Yocaris, I., *Impressions d'Afrique. Un monde de simulacres*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, pp. 107-128.

esprimere¹. Potremmo dire che è proprio ricorrendo ad essa che Roussel perviene a darci l'idea precisa di quanto figure come Ethelfleda o Lucius Egroizard di fatto protraggano le loro vite in una specie di ottuso e inane sopravvivere, il quale già da tempo li aveva però attratti in una sorta di ossificato e invisibile luogo solitario che, in ultimo, aveva ormai reso doloroso o impossibile ogni contatto con quanto era rimasto fuori di esso.

Segrete e postume, queste non-vite collezionate negli spazi asetticamente espositivi di *Locus Solus* sembrano anticipare la singolarissima morte dello stesso Roussel che, come spiega perfettamente Foucault², rischia di prendere il vero significato solo alla luce del suo ultimo testo, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, testo notoriamente *secret et posthume*, dalle pagine del quale l'autore ha forse tentato per l'ultima volta di rivolgersi a noi dal centro di quel linguaggio che egli aveva scelto già in vita di adibire a proprio verbigerante sarcofago.

3. *De machinarum soliloquiis*

Alla fine di un formidabile scritto intitolato *Le style-Roussel* e apparso nel secondo volume della collana critica dedicata dall'editore Minard all'esame delle opere dell'autore di *Locus Solus*, Hermes Salceda in relazione al ruolo rivestito dalle macchine in questo romanzo scrive quanto segue:

*dans les romans d'aventures les machines sont prises dans et participent à l'action, et elles sont elles-mêmes créatrices de mystère ; si un engin conduit les héros sous la mer pour sauver le monde, il est logique que le lecteur soit intrigué par le fonctionnement et la manipulation d'une telle merveille. Ainsi, l'explication des rouages mécaniques est créatrice d'action autant que d'explications. Or, chez Roussel, pareille démarche est impossible dès lors que le seul suspense offert par les machines est celui de leur création.*³

1 Reggiani, Ch., *Le théâtre impossible de Raymond Roussel*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, sous la direction de P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2014, p. 219, ove si parla di «théâtrophilie compulsive».

2 Foucault, M., *Raymond Roussel...*, pp. 10-13.

³ Salceda, H., *Le style-Roussel*, in *Raymond Roussel 2, formes, images et figures du texte roussellien*, sous la direction de A. M. Amiot et Ch. Reggiani, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p. 183.

È indubbio: nei testi di Roussel tutto ciò che chiama in causa la macchina riveste una funzione assolutamente cardinale, non tanto per lo sviluppo della trama, quanto per il suo arresto, spesso smisuratamente prolungato, su una serie di dettagli del tutto centrifughi rispetto ad essa¹.

Questi dettagli si accumulano e si incrociano in una proliferazione di informazioni corollarie che spesso inducono nel lettore una sorta di soffusa labirintite iperdiegetica, al centro della quale la macchina descritta da Canterel-Roussel continua a mostrarsi in tutta la sua ingestibile ricchezza di dispositivi reciprocamente integrati e perfettamente funzionanti². Funzionanti però in maniera autistica, potremmo dire, dal momento che l'apparizione e la descrizione capillare e minuziosa della macchina non concorre in alcun modo a far progredire la narrazione, la quale invece sembra arrestarsi senza poter più ripartire, smarrendo il filo conduttore, esplodendo in una spastica panoplia di micro-notazioni a cui Canterel non smette di aggiungere particolari sempre più specifici.

Forzando forse un po' l'interpretazione, si potrebbe dire che le macchine che appaiono nei romanzi di Roussel – e quelle di *Locus Solus* in modo particolare – di fatto riproducono nel cuore della trama il meccanismo stesso secondo cui questa trama è stata progettata e messa in campo dal suo autore. La macchina è un elemento incongruo che attrae su di sé tutta l'attenzione, arrivando quasi a cancellare ciò che le sta intorno, compreso il prosieguo della narrazione, che di quella disamina dettagliatissima e dedalica già qualche pagina dopo non conserverà più nulla.

Tutti i dispositivi che incontriamo in *Locus Solus* sono di fatto figure che non comunicano con null'altro che con se stesse. I congegni di Roussel si ingranano perfettamente gli uni negli altri dando luogo ad una sorta di possente e inarrestabile monologo meccanico, al centro del quale noi possiamo sentire solo il silenzio di tutto ciò che apparteneva alla

1 Si parla non a caso di «esthétique du récit implexe», cfr. Wagner, F, *Comme en 14...(Roman, Romantique et lisibilité)*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, p. 94.

2 Su questo modo di procedere tipico in *Locus Solus* cfr. Amiot, A. M, *L'idéologie roussellienne dans Locus Solus...*, p. 130.

dimensione umana, trasformata ora in un fattore che non ha più alcun rapporto effettivo con l'origine organica da cui è stato estratto. Continua ancora Salceda:

si les machines de Verne ont pour but de contribuer au progrès de l'humanité [...], celles de Roussel n'ont qu'une fonction esthétique. Elles présentent à cet égard une évidente disproportion entre leur complexité technique et l'utilité des tâches qu'elles accomplissent; la fantastique invention de l'aqua-micans ne sert qu'à mettre en vitrine quelques bibelots, toutes les recherches qui permettent à Canterel de prédire les moindres variations climatiques n'ont pour finalité qu'une mosaïque de dents. Or, si la connaissance et les engins qu'elle crée ne sont pas destinés à intervenir sur le réel et à le transformer, il n'ont plus aucune prise sur l'homme et se résorbent en gestes purement esthétiques¹.

Salceda coglie perfettamente alcuni tratti essenziali dell'ideologia scientifica di Roussel: innanzitutto la volontà esplicita di confondere il lettore-visitatore bombardandolo con una quantità ingestibile di esplicazioni tecniche le quali, di fatto, invece di chiarire il funzionamento della macchina finiscono col renderla una sorta di inestricabile crittogramma automatico. *In secundis* Salceda rileva giustamente come tutti i meccanismi presenti in *Locus Solus* si strutturino a partire da una perversa logica di proporzionalità inversa per cui maggiore è il grado di complessità dei congegni, minore è l'utilità effettiva a cui essi sono destinati.

Questi due aspetti non devono stupire: Roussel non pensa ad una scienza asservita alle necessità dell'uomo, ma piuttosto cerca di perseguire un tipo di ricerca in cui la natura stessa viene interrogata sollecitandola a manifestarsi attraverso le sue matrici di sviluppo e dispiegamento più riposte e impenetrabili. L'apparente inanità funzionale delle macchine in tal senso ha una controparte euristica molto importante: solo facendo girare a vuoto questi dispositivi, la natura riesce ad esprimersi nelle sue potenzialità concrete e specifiche.

E soprattutto, solo neutralizzando qualsiasi criterio valutativo sagomato sui parametri dell'efficienza e della produttività la macchina può diventare agli occhi di Canterel-Roussel l'ardito terreno sperimentale

¹ Salceda, H., *Le style-Roussel...*, p. 183.

ove elementi, fattori, componenti chimico-biologici che di solito in una concezione statica a sclerotizzata della natura non presentano alcuna relazione diretta, qui entrano in una configurazione globale che le mette in comunicazione immediata e sorprendente, offrendo così della φύσις un'immagine in ultima analisi decisamente inedita e profondamente destabilizzante sotto il profilo cognitivo.

Se è vero che le invenzioni di Roussel si risolvono in gesti puramente estetici, come dice appunto Salceda, è vero anche che questa dimensione estetica può avere qui un'accezione paradossalmente kantiana: tali macchine eludono ed infrangono crudelmente le nostre peculiari categorie conoscitive¹. Ci troviamo così esposti ad una natura che siamo chiamati ad esperire solo postulando la possibilità di far maturare in noi nuove ed impensabili configurazioni di un'embrionale *estetica trascendentale*, in relazione alla quale i materiali stessi di ciò che entra in gioco nelle articolazioni del dispositivo iniziano a essere percepiti da angolature che fanno saltare tutti i tradizionali quadri di classificazione.

Il caso della famosissima *hie* è in tal senso più che emblematico. La descrizione di questo sconvolgente macchinario occupa in tutto ben quattordici pagine². Non possiamo chiaramente riportarle tutte e quindi rimandiamo alle analisi che ne fa Amiot nel suo saggio del 1982³. Qui ci limiteremo a commentare il passo in cui Canterel, dopo aver illustrato il contenuto del quadro realizzato attraverso i calibratissimi e calcolatissimi spostamenti aerei della *hie*, rivela ai visitatori quale sia il materiale utilizzato nella fattura dell'opera d'arte:

sur une étendue assez vaste, des dents humaines s'espaçaient de tous côtés, offrant une grande variété de formes et de couleurs. Certaines, d'une blancheur éclatante, contrastaient avec des incisives de fumeurs fournissant la gamme intégrale des bruns et des marrons. Tous les jaunes figuraient dans le stock bizarre, depuis le plus vaporeux tons paille jusqu'aux pires nuances fauves. Des dents

1 Sui rapporti Roussel-Kant cfr. Yocaris, I, *Impressions d'Afrique. Un monde de simulacres...*, pp. 122-128 e Bony J-M, *La doublure d'Impressions d'Afrique: élucidation*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, pp. 148-157.

2 LS, pp. 28-41. Cfr. anche Foucault, M, *Raymond Roussel...*, p. 52.

3 Amiot, A. M., *L'idéologie roussellienne dans Locus Solus...*, p. 137.

*bleus, soit tendres, soit foncées, apportaient leur contingent dans cette riche polychromie, complétée par une foule de dents noires et par les rouges pâles ou criards de maintes racines sanguinolentes*¹.

All'improvviso un impressionante catalogo ragionato di denti fa la sua mostruosa comparsa su questo proscenio. Non introdotti da nulla, essi senza preavviso si mostrano su una vasta estensione di terreno in tutta la loro varietà cromatica, senza però smettere di ricordare da dove provengono e che cosa sono. L'opera d'arte a cui Canterel sta lavorando tramite la messa a punto delle varie dislocazioni plananti della *hie* si compone di un sapiente dosaggio e assemblaggio delle caratteristiche morfologiche e delle notazioni coloristiche di denti estratti dalle bocche di vari pazienti.

Essi appaiono qui nelle loro stranissime forme come un campionario di tinte miste e di sfumature attentamente ricercate ed accostate in modo da conferire un effetto di raro realismo alla rappresentazione che dovranno comporre. Che cosa resta dell'uomo in tutto questo paesaggio estremamente disturbante e delicatamente gotico? Praticamente nulla. Solo i denti sono un debole richiamo al soggetto umano, ormai qui completamente e forse definitivamente espunto dalla scena². Essi sono utilizzati dagli apparati magnetici e cronometrici della *hie* per essere depositati su di un canovaccio grafico ove, andando a prendere posizione tramite una lenta e ben studiata successione di movimenti, daranno forma ad un formidabile mosaico.

Solitaria e inaccessibile, la macchina è messa nelle condizioni di creare opere d'arte esattamente come un uomo, ma con una sola differenza: il mosaico prende corpo attraverso matrici di strutturazione del tutto estranee a qualsiasi artista. Esso non dipende dall'estro di un soggetto ma da una raffinatissima logica di implementazione che imita – o forse dovremmo dire parodizza elegantemente – la creatività umana, escludendola recisamente da tutte le fasi del processo. Non solo, quest'arte elevata a potenza in maniera sconvolgente nell'immagine riprodotta perviene ad incredibili effetti di *mimesis* mediante ciò che

¹ LS, p. 28.

² Sui denti cfr. Besnier, P., Bazantay, P., *Petit dictionnaire de Locus Solus...*, pp. 43 e pp. 49-50.

nessun artista sarebbe in grado di utilizzare per ottenere il medesimo risultato.

I denti – con le loro filamentose propaggini sanguinolente che la *hie* saprà comunque collocare in modo impeccabile nell'opera, omogeneizzandole così nel quadro complessivo – da subito assumono un ruolo cardinale in tutto il capitolo, proprio perché rappresentano perfettamente quel tipo specifico di potenzialità estetiche che, del tutto precluse all'uomo, la macchina è in grado di mettere in campo in maniera elettiva. Più che di surrealismo¹ allora, qui bisognerebbe parlare di un possente e soverchiante *surnaturalisme*, il quale assimila senza resto nelle proprie tentacolari virtualità creative ed operative anche ciò che resta del dato umano, felicemente smembrato e ridotto ad un ricco giacimento di materie rare con cui impreziosire il lavoro.

In questo vorticoso e vertiginoso *surnaturalisme* la macchina è una sorta di entità assoluta. Se Ethelfleda e Lucius erano figure prigioniere della loro psiche ormai irreparabilmente devastata, la *hie* è l'esatto contrario di tutto ciò: essa rappresenta l'assenza felice di coscienza, l'allineamento impeccabile di un progetto bizzarro e di una realizzazione *ubuesque*², la quale elude tutte le pastoie del *cogito* attraverso la messa a punto di una cristallina programmazione, che fa dei dispositivi incontrati in *Locus Solus* dei personaggi chiamati a perseguire una frastornante e deviata forma di ascesi, ove lo scopo ultimo non è la perdita dell'io, ma piuttosto la sua inaspettata e quasi involontaria auto-generazione sottilmente meccanomorfa.

Se quindi *Locus Solus* è un *altrove* in cui ripensare e riconfigurare l'umano, tutti i congegni che appaiono nella proprietà di Canterel potrebbero a buon diritto proporsi come dei succedanei di ciò che per lungo tempo è stato designato col termine /soggetto/. Sempre rimanendo in questo secondo capitolo, prova inconfutabile di ciò è il fatto che le ricerche del protagonista lo hanno condotto a produrre un preparato

1 Ci riferiamo qui alle ricostruzioni proposte da Breton, cfr. Breton, A., *Antologia dell'umor nero*, a cura di P. Décina Lombardi, Einaudi, Torino, 1996, pp. 237-249, nonché Solmi, S., *Raymond Roussel, un padre del Surrealismo*, in *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Le Monnier, Firenze, 1949, pp. 124-125.

2 Termine di Amiot, cfr. Amiot, A. M., *L'idéologie roussellienne dans Locus Solus...*, p. 139.

metallico in grado di estrarre senza dolore alcuno i denti malandati dalle bocche dei pazienti. Alcuni dei molteplici corpi accessori che compongono l'architettura volante della *hie* vengono così genialmente utilizzati non solo per finalità estetiche, ma anche medico-sanitarie. Ecco come Roussel ci informa di questa operazione:

à la suite de longues recherches Canterel avait obtenu deux métaux fort complexes, qui rapprochés l'un de l'autre créaient à l'instant même une aimantation irrésistible et spéciale, dont le pouvoir s'exerçait uniquement sur l'élément calcaire composant les dents humaines [...]. L'aimantation se produisait aussitôt, si brusque et si puissante que la dent malade, obéissant à l'appel, quittait son alvéole sans donner à l'intéressé le temps de percevoir la moindre secousse torturante¹.

Impersonale e infallibile, la macchina è probabilmente una versione particolarmente convincente di quell'insituabile *altrove* dell'umano a cui abbiamo fatto riferimento all'inizio e su cui torneremo in sede di conclusioni. Dotato di una indefinibile sensibilità estetica – la quale, ancora kantianamente e alla luce della precisione ingegneristica con cui la *hie* attende indefessamente alla sua opera d'arte, potremmo far rientrare sotto la rubrica del *sublime matematico* – il congegno qui preso in esame si esibisce dinanzi a noi in tutta la sua insospettabile perizia chirurgica, lasciando così intravedere un futuro altamente meccanizzato, ove i dispositivi avranno sviluppato un tale grado di perfezione da arrivare forse a progettare essi stessi un nuovo *Locus Solus*, inteso come una spaesante latitudine eterotopica² di congetturali cibernetiche³ celesti.

4. Des animaux ou des animots?

Finora abbiamo visto che nell'ambito di questo singolarissimo *surnaturalisme* ciò che resta dell'uomo spesso non è altro che uno sfavillante cumulo di relitti, reimpiegati in un montaggio di ibridazioni

1 LS, pp 36-37.

2 Notoriamente nell'accezione foucaultiana, cfr. Foucault, M, *Des espaces autres*, in *Empan* 2004/2 (n. 54), pp. 12-19. Disponibile su <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.html>.

3 Su questo cfr. la voce /Cybernétique / in Besnier, P, Bazantay, P, *Petit dictionnaire de Locus Solus...*, p. 43.

che sovente sfociano in brillanti esiti teratologici, come nel caso della testa di Danton¹. Nello stesso modo, la macchina si iscrive in questo contesto secondo le postulazioni di una smisurata robotica barocca², tautologicamente centrata sul proprio multiforme sperimentalismo, il quale arriva non solo a confondere e a far sovrapporre tutti i regni – dal minerale all'artificiale – ma anche ad innestarli gli uni sugli altri, dando luogo a quella *délirante encyclopédie* a cui fa riferimento Frangne in un noto scritto³.

Tra questi due estremi Roussel colloca un termine medio, il quale non solo riesce a metterli in contatto, ma diventa il perno mobile intorno al quale uomo e macchina ruotano scambiandosi di posto. Stiamo parlando delle numerosissime figure di animalità che, con una certa frequenza, appaiono nei resoconti di Canterel, occupando spesso in essi il centro della scena. Soggette, come tutto entro i confini di *Locus Solus*, a marcati processi di teatralizzazione, tali figure diventano sempre più interessanti per il discorso qui condotto, man mano che ci avviciniamo alla fine del romanzo.

Roussel dispone queste figure secondo un preciso crescendo, culminante in quegli esemplari che hanno, in ultima istanza, assimilato in sé connotati meccanici e tratti umanoidi come, ad esempio, il gallo Mopsus nell'ultimo capitolo, in grado di riprodurre su tela, tramite sequenze di escrezioni ematiche, le lettere dell'alfabeto umano, quasi fosse una sorta di organico modulatore di stampanti a getto per iniezioni fluidodinamiche⁴.

Alla luce di ciò però l'animale che a nostro giudizio merita più attenzione è rappresentato dall'*émeraude*, un afanittero⁵, intorno al quale Roussel costruisce tutto il penultimo capitolo. Dopo aver riportato gli eventi legati al misterioso «engin caudal»⁶ dell'*Iriselle*, Canterel racconta

1 LS, pp. 70-80.

2 Frangne, P. H., *Nature de l'art et de l'œuvre d'art dans Locus Solus*, in Roussel: hier, aujourd'hui, a cura di Bazantay, P, Reggiani Ch, Salceda, H, PUR, Rennes, 2012, pp. 343-358.

3 Ivi, p. 353.

4 LS, pp. 251-267.

5 Cfr. la voce /Aphaniptère/ in Besnier, P, Bazantay, P, *Petit dictionnaire de Locus Solus...*, p. 23.

6 LS, p. 218.

le vicende relative ai *tarots musicaux* di Félicité, maga versata nell'arte della divinazione. Questo personaggio si serve di un mazzo di tarocchi “fatati”, i quali emettono uno strano alone verde e sono in grado di intonare piacevolissime melodie. Tutto ciò è possibile perché all'interno di ogni carta Félicité ha fatto inserire degli *émerauds*:

Frenkel, avec succès, acheva, comme premier modèle, un rectangle entièrement métallique d'épaisseur inappréciable, symétriquement divisé en huit carrés pareils, qui, se suivant deux par deux, avaient tous un émeraude installé à leur centre. Chaque patte, tendant à se mouvoir, subissait l'étreinte d'une minuscule guêtre de métal, soudée à une bielle actionnant un ensemble de roues couchées à plat dans le sens général de l'objet. Finement dentés, moyeux et pourtours s'emboîtaient à la file, contraignant chaque roue à gagner en vigueur ce qu'elle perdait en vitesse ; la première, mue directement par la bielle, tournait sans peine grâce aux remuements de la patte en détresse, alors que, lente et robuste, la dernière, avec une série de piquants placés dans son moyeu, poussait périodiquement l'extrémité d'une lamelle effilée qui, une fois lâchée, vibrait en rendant un son pur¹.

L'insetto diventa così parte integrante del micro-congegno a cui è legato tramite la zampa che mette in moto tutto il sistema ad incastro di ruote dentate, le quali scandiscono il funzionamento impeccabile di questo insolito e minuscolo *componium*. La minuzia descrittiva a cui ricorre Roussel in questo stupendo passaggio riesce ad esprimere benissimo i precisi punti di innesto ed incrocio tra il corpo dei singoli *émerauds* e le componenti meccaniche che l'orologiaio utilizza per trasformare il mazzo dei tarocchi in una serie di strumenti di riproduzione musicale.

La purezza del suono su cui si chiude l'estratto qui riportato lascia intendere quanto l'integrazione tra i due mondi – organico e tecnico – sia non solo profonda ma anche perfettamente studiata per dare luogo ad un effetto estetico pregevole e piacevole. Ma ciò non basta. A questa scatola musicale, che Frenkel mette a punto creando una sorta di *carillon* bio-meccanico, si aggiunge anche quella enigmatica luminescenza verde, la cui origine rappresenta un rovello costante per Canterel, fino a quando,

¹ Ivi, p. 235.

nel corso di una curiosissima autopsia praticata su un *émeraude* ormai deceduto, egli può finalmente scoprire l'articolatissimo apparato di dispositivi ottico-proiettivi di cui è geneticamente dotato il microscopico insetto. Ecco il passaggio:

prenant un émeraude mort pour le disséquer, Canterel trouva dans la tête, debout aussi et base contre base, deux imperceptible cônes blancs en matière sèche et dure, adhérant par leurs pointes respectives aux deux pôles d'un minuscule réduit sphérique, dans le haut duquel son scalpel venait d'ouvrir une fenêtre latérale. Le maître, devinant tout, lança en place voulue un fort courant électrique, et les cônes blancs, suivant ses prévisions, pivotèrent en sens opposés. En même temps, un halo d'ardeur moyenne se forma juste au-dessus d'eux, provenant de deux cônes radiants que la loupe révéla¹.

L'animale è qui una struttura a complessità crescente. Esso stesso appare in questo contesto come un sofisticato artefatto naturale di micro-tecnologie attentamente integrate, in grado di emettere precise e complesse sequenze di segnali ancora in attesa di essere decifrate. Se quindi gli uomini appartenevano ormai al dominio dell'incomunicabilità e le macchine a quello del tautologico, gli animali sembrano essere gli unici ad aver elaborato forme – più o meno esplicite, più o meno larvali, più o meno efficaci – di comunicazione riferibili ad un dominio che potremmo definire proto-linguistico, pre-verbale o anche trans-espressivo.

Essi allora sono in *Locus Solus* le uniche creature a non essere imprigionate in un isolamento impenetrabile – come Ethelfleda e Lucius – o in una prolissa e inestricabile auto-espressività, come nel caso della *hie*. Quasi arrivando a noi da insondabili profondità metafisiche, gli *animaux/animots*² affiorano diventando il mosso reticolo di ondulazioni che sommuovono l'opaca superficie di questo verticale linguaggio naturale, frantumi di un silenzio senza nome che non smette di farsi ben modulata vibrazione sonora o palpebrante alone di inquieta fosforescenza, come nel caso degli *émerauds*. Questi ultimi ci parlano

¹ *Ibidem*.

² Ci permettiamo di riprendere questo gioco di parole da Grossman, É, *La défiguration*. Artaud, Beckett, Michaux, Minuit, Paris, 2004, pp. 88-92.

così da una distanza infinita, rimanendo situati all'altro estremo di ogni forma di espressione, scintillando attraverso lo spessore di uno spazio fragile e inviolabile, nel quale anche gli uomini forse sono presi da sempre, pur essendone ormai dimentichi.

Dinanzi agli attoniti invitati di Canterel, il gallo Mopsus, il gatto elettrificato, gli ippocampi, gli *émeraude*, l'*iriselle* sono i vocaboli slegati provenienti dalla dispersione di un bianco idioma, primigenio ed elementare, nel trasparente e turbinoso volume del quale essi sillabano incessantemente l'eco del loro disorientato tacere. A partire da qui queste forme di espressione diventano componenti di quel «gigantesco macchinario»¹ che segna al tempo stesso l'origine e l'abolizione di ogni significato, l'ultimo scoppio di una deflagrazione muta di segni, dove rischia di spegnersi per sempre questo linguaggio obliquo e frastagliato che parla continuamente.

5. Conclusioni.

Progettista geniale di un modello antropologico che si muove nel punto di intersezione tra congegni meccanici pressoché inutilizzabili e un'illuminatissima forma di animalità in grado di infrangere le barriere del proprio attonito mutismo, Canterel domina su *Locus Solus* senza esprimere mai un giudizio preciso sulle proprie creazioni. Impassibile e ieratico come un faraone egizio sepolto vivo nel proprio cerebrale e polimorfo mausoleo, egli illustra le varie invenzioni ma non esplicita mai la destinazione ultima per cui esse sono state messe a punto.

Vi è perciò quasi una sottile degustazione doppiamente sadica in Canterel: da una parte essa consiste nell'osservare come i corpi umani – e non solo – vengano usati per entrare in astrusi meccanismi che ne sfigurano e ne alterano in toto la fisionomia e la natura; dall'altra tale degustazione diventa evidente nel suscitare stupore, incertezze e perplessità nei suoi ospiti, esposti in maniera martellante ad una serie di fenomeni che, anche quando vengono spiegati nelle loro micro-dinamiche di funzionamento, rimangono quasi del tutto incomprensibili.

È stato ancora una volta Foucault colui che con estrema precisione ha colto e analizzato questo aspetto del romanzo di Roussel, osservando quanto segue:

1 Foucault, M., *Raymond Roussel...*, p. 87.

apparecchi, messe in scena, addestramenti, prodezze esercitano in Roussel due grandi funzioni mitiche: congiungere e ritrovare. Congiungere gli esseri attraverso le più grandi dimensioni del cosmo (il lombrico e il musicista, il gallo e lo scrittore, la briciola di pane e il marmo, i tarocchi e il fosforo); congiungere gli incompatibili (il filo dell'acqua e il filo del tessuto, il caso e la regola, l'infermità e le virtuosità, le volute di fumo e i volumi di una scultura) congiungere, fuori da ogni dimensione concepibile, ordini di grandezza senza rapporto (scene foggiate in chicchi di uva embrionali; meccanismi musicali nascosti nello spessore delle carte dei tarocchi). Ma anche ritrovare un passato abolito [...], un tesoro [...], il segreto di una nascita [...], l'autore di un crimine [...], la fortuna [...] o la ragione (per il ritorno del passato nella improvvisa guarigione di Seil-Kor o in quella progressiva, di Lucius). Quasi sempre congiungere e ritrovare sono i due versanti mitici di una sola e unica figura.¹

Foucault individua perfettamente l'aspetto che abbiamo cercato di sottolineare nei tre paragrafi precedenti: innanzitutto l'idea in base alla quale le strane creature che popolano *Locus Solus* sono chiusi in una solitudine ineliminabile. Inassimilabili presso qualsiasi forma di vita associata, essi trovano nella proprietà di Canterel una loro dimensione d'essere, dal momento che ciò che fuori da *Locus Solus* ne faceva degli esseri isolati, qui li trasforma immediatamente in ospiti perfettamente integrati.

È vero, ciò avviene spesso senza una consapevolezza effettiva da parte loro, ma ciò non toglie che, per esempio, le ricerche congiunte di Canterel e Lucius finiscono col lenire in parte il dolore della madre di Gillette. In sede di conclusioni non possiamo certo soffermarci a lungo su questo estratto che meriterebbe un commento decisamente più articolato e puntuale. Possiamo però dire che le osservazioni di Foucault centrano una questione senza dubbio rilevante di *Locus Solus*: qual è lo scopo ultimo di queste ricerche che Canterel persegue con una costanza ed una pertinacia che non possono, in ultima istanza, non colorarsi di qualche venatura di ossessione? Canterel su questo aspetto certamente inquietante e problematico tace dall'inizio alla fine del testo. E Roussel con lui.

¹ *Ivi*, p. 87.

È vero, sia Leiris¹ che Amiot² in due celebri e impeccabili studi hanno attirato l'attenzione sui rapporti capziosamente polemici che legavano l'autore di *Locus Solus* a tutte le ideologie impregnate di progressismo scienziasta come, ad esempio, il Positivismo comtiano. Ciò non toglie però che un certo interesse per una ricerca scientifica orientata a progettare una nuova idea di uomo, e forse di mondo, serpeggia sotterraneamente in tutte le sue opere e, in questo romanzo del 1914, in maniera particolare.

Va anche detto quindi che il cosmo prospettato in *Locus Solus* non è la natura a cui pensavano i positivisti. Presso Roussel ci troviamo piuttosto di fronte ad una sorta di plurale *chaosmos*, le cui leggi di formazione e strutturazione obbediscono a criteri caratterizzati da una pervasiva illogicità. Non sbaglia allora Foucault quando dice che l'ontologia stessa dell'uomo e della natura investigate da Canterel in *Locus Solus* tracciano una cartografia di significati paradossali e spesso inattendibili anche per lo stesso proprietario della villa, che quei significati mira a far emergere per poi tentare di decifrarli. È proprio sulla base di questo assunto che l'autore de *Les mots et les choses* può proseguire le sue considerazioni scrivendo:

i cadaveri di Canterel trattati con la résurrectine congiungono la vita alla morte ritrovando l'esatto passato. All'interno del grande cristallo scintillante dove galleggiano i sogni di Roussel, vi sono le figure che si congiungono (la capigliatura-arpa, il gatto-pesce, gli ippocampi-fattorini) e quelle che ritrovano (la testa sempre chiacchierona di Danton, i ludioni le cui sagome conservano frammenti di storia e di leggenda, la pariglia che ridiventa il vecchio carro del sol levante) e poi, fra le une e le altre, un violento corto-circuito: un gatto pesce elettrizza il cervello di Danton per fargli ripetere le sue antiche parole³.

1 Leiris, M., *Conception et réalité chez Raymond Roussel*, in Raymond Roussel, *Épaves*, Pauvert, Paris, 1972, pp. 9-39.

2 Amiot, A. M., *Roussel et la science*, in *Trois figures de l'imaginaire littéraire: les odyssées, l'héroisation de personnages historiques la science et le savant*, a cura di E. Gaedé, Les Belles Lettres, Nice, 1981, pp. 268-282.

3 Foucault, M., *Raymond Roussel...*, p. 87.

Se quindi è vero che nelle battute finali di *Locus Solus*, Roussel inserisce un richiamo esplicito proprio al pensiero di Comte¹, evocato nell'episodio degli *émerauds* da noi esaminato nel quarto paragrafo, è anche vero che tale richiamo ha qualcosa di sottilmente ironico, come se la scienza qui non foss'altro che una sorta di possente parodia di se stessa utilizzata non tanto per sostenere il progresso dell'uomo, ma piuttosto per imprimergli una possente deviazione, in modo da farlo deragliare verso una latitudine di eventi – più o meno naturali – che non prevedono e non ammettono alcun tipo di sfruttamento da parte dell'uomo.

La natura di *Locus Solus* risulta così progressivamente de-antropizzata. In essa il soggetto umano appare come un relitto informe – si pensi proprio all'utilizzo del capo di Danton nel terzo capitolo – restituito ad un ruolo di comprimario in una serie di fenomeni che riporta senza esitazione il dato propriamente umanoide al livello di tutti gli altri esseri, reinserendolo in una folta messe di manifestazioni aberranti, che Canterel interroga lasciandole nella loro criptica e proteiforme imperscrutabilità.

Si tratta di una natura che riassorbe anche la storia dell'uomo, come avviene nell'episodio appena ricordato da Foucault, ove Danton, l'unica scoria ancora umana, parla unicamente perché stimolato dal felino elettrico il quale ridà al personaggio storico una parvenza di vita, stimolando quei ruderi di centri nervosi che la sua testa ancora conserva. Ha quindi ragione Leiris quando scrive che Roussel non smette di moltiplicare gli *écrans* posti tra se stesso e la natura², alla ricerca di un'artificialità esasperata che connota tutto il suo universo mentale e narrativo. E Leiris ha ancora ragione quando scrive che tale ricercatezza non va vista in alcun modo nel solco di quell'estetismo *fin de siècle* reperibile presso autori come Baudelaire e Wilde³.

Ma allora come va inteso tutto questo? A noi pare che la metafora di Leiris appena riportata dica più di quanto egli stesso riesca a leggerci: gli innumerevoli *écrans* che Roussel pone tra se stesso e la natura diventano qui delle superfici di proiezione su cui essa viene attentamente sezionata, scomposta e riasssemblata secondo nuove soluzioni

1 LS, p. 243.

2 Leiris, M., *Conception et réalité chez Raymond Roussel...*, p. 15.

3 *Ibidem*.

morfologiche, logiche e ontologiche in senso ampio. Nella sua villa-laboratorio Canterel immagina una φύσις ove l'uomo non sia altro che una delle infinite componenti che entrano in gioco in questo immenso ed interminabile soliloquio che la natura intrattiene con se stessa.

Per questo anche la macchina e l'animale rivestono sempre un ruolo di notevole pregnanza in Roussel. La nozione di natura de-antropizzata che in *Locus Solus* viene progettata e investigata, allinea tutti gli esseri su uno stesso piano di importanza e di equiparabilità, infrangendo e congedando così ogni forma di marcato antropocentrismo. Per questo motivo il policentrico *caosmos* di Canterel-Roussel non solo è aperto a ogni tipo di manifestazione, ma soprattutto non conosce la morte poiché tutto ciò che avviene in esso non è mai riferibile ad un soggetto specifico e, tanto meno, ad un soggetto umano. È in questo senso che si può legittimamente parlare di una macroscopica *rottura epistemologica*, che Amiot descrive in questo modo:

la réalité se disloque et se dissout, entraînant le surgissement d'un nouveau monde insolite, cocasse, où tout se côtoie et coexiste en dépit de toutes les lois de la bien-séance aristotélicienne [...]. La science se trouve au cœur de l'œuvre de Roussel à tous les niveaux, thématique, idéologique et même méthodologique, dans la mesure où elle conditionne chez lui un changement de l'Imaginaire : la science prend le relais de l'idéalisme mystique et de l'humanisme classique, c'est-à-dire psychologique, pour devenir le fondement d'une littérature de fiction objective et impersonnelle¹.

Forse proprio questa impersonalità dura e oggettiva fa sì che in *Locus Solus* la realtà esterna – *esterna* alla residenza ed *esterna* ai linguaggi metamorfici che in essa si parlano – non sia più un modello da imitare², ma un feticcio da smontare pezzo dopo pezzo, fin nelle fibre più riposte della materia – organica e non – al fine di capirne meglio il funzionamento e allo scopo di postularne altre configurazioni, possibilmente migliori di quelle che una certa idea di scienza ha finora prospettato come le uniche praticabili e percorribili.

1 Amiot, A. M., *Roussel et la science...*, p. 282.

2 Foucault, M., *Raymond Roussel...*, p. 146.

Bibliografia

- Roussel, R., *Locus Solus*, Gallimard, Paris, 1979
- Amiot, A. M., *Roussel et la science*, in *Trois figures de l'imaginaire littéraire: les odyssées, l'héroïsation de personnages historiques la science et le savant*, a cura di E. Gaedé, Les Belles Lettres, Nice, 1981, pp. 268-282
- Amiot, A. M., *L'idéologie roussellienne dans Locus Solus*, in *Mélusine*, a cura di H. Béhar, n. III, L'âge d'homme, Paris, 1982, pp. 136-137
- Béhar, H., *Locus Solus ou bis repetita placent*, in *Raymond Roussel I. Nouvelles impressions critiques*, a cura di A-M Amiot et Ch. Reggiani, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2001, pp. 75-92
- Besnier, P., Bazantay, P., *Petit dictionnaire de Locus Solus*, Rodopi, Amsterdam, 1993
- Breton, A., *Antologia dell'umor nero*, a cura di P. Décina Lombardi, Einaudi, Torino, 1996
- Carrouges, M., *Machines pataphyques pour l'au-delà*, in *Les Études philosophiques*, n. 1, L'imaginaire et la machine, Janvier-Mars 1985, pp. 77-89
- Finter, H., *Théâtre et espace potentiel: le procédé de Roussel comme écho du sujet*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2014, pp. 207-216
- Frangne, P. H., *Nature de l'art et de l'œuvre d'art dans Locus Solus*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, pp. 343-358
- Foucault M., *Des espaces autres*, in *Empan* 2004/2 (n. 54), pp. 12-19. Disponible su <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.html>
- Foucault, M., *Raymond Roussel*, Cappelli, Bologna, 1978
- Grossman, É., *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Minuit, Paris, 2004
- Lavallade, E., *Parmi les (romans) noirs. Réflexions autour des passages policiers et/ou fantastiques de Locus Solus*, in *Raymond Roussel 2, formes, images et figures du texte roussellien*, a cura di A. M. Amiot et Ch. Reggiani, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004, pp. 199-216
- Leborgne, E., *Le procédé de l'anamorphose dans Les Noces*, in *Raymond Roussel 2. Formes, images et figures du texte roussellien*, a cura di A. M. Amiot et Ch. Reggiani, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004, pp. 61-92
- Leiris, M., *Conception et réalité chez Raymond Roussel*, in *Raymond Roussel, Épaves*, Pauvert, Paris, 1972
- Leiris, M., *Langage, Tangage*, Gallimard, Paris, 1985
- Montier, J-P., *De Le vue de Roussel à l'observatoire de Cannes de Ricardou. Les avatars du référent photographique*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012
- Nijima, S., *La voix des hommes, des femmes et ds machines*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, pp. 195-206
- Reig, Ch., *Les mots et les êtres – Taxinomies rousselliennes*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012

Reggiani, Ch., *Le Théâtre de la mémoire*, in *Raymond Roussel 3. Musicalisation, théâtralisation*, a cura di A. M. Amiot, Ch. Reggiani et H. Salceda, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2007

Reggiani, Ch., *Le théâtre impossible de Raymond Roussel*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, sous la direction de P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2014

Salceda, H., *Le style-Roussel*, in *Raymond Roussel 2, formes, images et figures du texte roussellien*, sous la direction de A. M. Amiot et Ch. Reggiani, Les Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004

Solmi, S., *Raymond Roussel, un padre del Surrealismo*, in *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Le Monnier, Firenze, 1949, pp. 124-125

Yocaris, I., *Impressions d'Afrique. Un monde de simulacres...*, pp. 122-128 e Bony J-M., *La doublure d'Impressions d'Afrique: élucidation*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012, p. 148-157

Wagner, F., *Comme en 14...(Roman, Romantique et lisibilité)*, in *Roussel: hier, aujourd'hui*, a cura di P. Bazantay, Ch. Reggiani, H. Salceda, PUR, Rennes, 2012

**LE POISSON-SCORPION ET LES FACETTES DE L'ISOLEMENT
DU NARRATEUR**

**THE FISH-SCORPION AND THE FACETS OF NARRATOR
ISOLATION**

**IL PESCE-SCORPIONE E LE SFACCETTATURE
DELL'ISOLAMENTO DEL NARRATORE**

Ionela-Camelia DUMITRU-PETRE*

Résumé

Le Poisson-Scorpion de Nicolas Bouvier est une œuvre littéraire appartenant au récit viatique qui permet le mélange du récit de voyage avec la fiction. C'est une œuvre qui favorise la mise en discussion de différents concepts tels : le dépaysement, l'altérité, l'ambivalence, la polyphonie, le syncrétisme, la personnification etc. Cette œuvre met à la disposition les ressources nécessaires pour analyser une gamme variée de thèmes comme : le voyage, la solitude, l'écriture, le microcosme, l'isolement, la chambre etc. Le récit a des valeurs sémantiques qui permet de traiter le thème de l'isolement de plusieurs points de vue. Le Poisson-Scorpion est une œuvre qui nous a permis de démontrer que l'isolement du narrateur sur l'île se fait sous différentes formes ; ainsi on a démontré qu'on peut parler de l'isolement géographique, volontaire et naturel.

Mots clés : voyage, fiction, isolement.

Abstract

The Fish-Scorpion by Nicolas Bouvier is a literary work belonging to the viatical narrative which allows the mixture of the travelogue and fiction. It is a work that encourages discussion of different concepts such as: uprooting, otherness, ambivalence, polyphony, syncretism, personification, etc. This work provides the necessary resources to analyse a variety of theses such as: travel, solitude, writing,

* petre_iocam@yahoo.com, Université de Pitești, Roumanie.

microcosm, isolation, room, etc. The story has semantic values which allow the theme of isolation to be addressed from several points of view. The Fish-Scorpion is a work that has allowed us to demonstrate that the narrator's isolation on the island takes many forms; thus, it has been shown that it is a matter of geographical, voluntary and natural isolation.

Keywords: travel, fiction, isolation.

Riassunto

Il Pesce-Scorpione di Nicolas Bouvier è un'opera letteraria appartenente alla narrativa viatica che consente la miscela del diario di viaggio con la finzione. È un'opera che incoraggia la discussione di diversi concetti come: sradicamento, alterità, ambivalenza, polifonia, sincretismo, personificazione, ecc. Questo lavoro fornisce le risorse necessarie per analizzare una varietà di temi come: viaggio, solitudine, scrittura, microcosmo, isolamento, camera, ecc. La storia ha valori semantici che consentono di affrontare il tema dell'isolamento del narratore sull'isola assume molte forme; è stato quindi dimostrato che si tratta di un isolamento geografico, volontario e naturale.

Parole chiave: viaggio, finzione, isolamento.

Le récit viatique

L'œuvre littéraire *Le Poisson-Scorpion* écrite par Nicolas Bouvier est encadrée dans le récit de voyage parce qu'elle apparaît sous la forme d'un recueil de contes qui présente le périple du narrateur sur une île.

Le texte de cet ouvrage est rédigé sous la forme des notes de voyage qui semblent être prises sur le vif, donnant des informations précises et détaillées sur les lieux que le narrateur traverse et sur les conditions de voyage.

L'œuvre *Le Poisson-Scorpion* est représentative pour le genre viatique. Le récit viatique se trouve au carrefour de plusieurs genres littéraires, reprenant et renouvelant les thèmes et les formes du récit de voyage, mais adoptant la forme d'un collage.

Selon les études faites jusqu'à présent, cet ouvrage semble être écrit vingt-cinq ans après le moment où le voyage de l'écrivain Nicolas Bouvier a eu lieu, ainsi on parle d'une écriture *a posteriori*. Le récit se construit à partir des notes de voyage prises par le narrateur durant son voyage dans l'île de Ceylan, auxquelles s'ajoute la remémoration des moments vécus par l'écrivain au moment de l'écriture. Ainsi s'explique le mélange entre la voix du narrateur et la voix de l'auteur, autrement dit, la voix de deux narrateurs, à des moments différents : un premier

narrateur qui raconte le voyage et un deuxième narrateur qui raconte l'expérience vécue après une longue période de temps : l'expérience racontée n'est pas une belle expérience. Dans ce cas, on parle d'un récit polymorphe parce que le narrateur essaie de recréer d'une manière exacte et détaillée le passé et à la fois mettre devant le lecteur une création littéraire.

En fait, le genre viatique implique le récit du périple du narrateur qui se fait à l'aide de la mémoire du voyageur qui devient, à la fois, le canal de transmission des pensées du narrateur et de l'expérience vécue par celui-ci.

Nicolas Bouvier, lui-même, affirme que « l'écriture doit devenir aussi transparente et mince qu'un cristal légèrement fumé »¹. Tenant compte de cette affirmation, le style viatique est un style tout libre qui permet aux écritures de voyage de mettre en avant la réalité toute entière découverte pendant le voyage.

La narration est faite à la première personne, ainsi, on a à faire avec un narrateur intradiégétique qui présente d'une manière propre, subjective son voyage. Le lecteur assiste à une description détaillée, photographique de ce que le narrateur voit, sent, perçoit, ce qui renforce l'idée de journal de voyage, de la prise de notes sur vif.

Au niveau de la construction de l'ouvrage, il faut souligner l'apparition des épigraphes qui précèdent les chapitres, parce que l'épigraphe mis en tête du chapitre est en liaison directe avec le chapitre, si le lecteur comprend l'épigraphe, il comprend le chapitre.

Le Poisson-Scorpion est une œuvre littéraire ambivalente qui oscille entre le récit de voyage et la fiction². Dans cette œuvre, on remarque l'hésitation entre fiction et récit de voyage, hésitation qui se retrouve dans le fait que l'œuvre commence comme un récit de voyage et finit dans une atmosphère magique, spécifique à la fiction.

Pour Nicolas Bouvier « voyager » c'est

[...] cent fois remettre sa tête sur le billot, cent fois aller la reprendre dans le panier à son pour la retrouver presque pareille.

¹ Plattner P., *Nicolas Bouvier, Le Hibou et la baleine*, Télévision suisse romande, Genève, 1992.

² La fiction est définie dans le *Trésor de la Langue Française* comme le « produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité ».

*On espérait tout de même un miracle alors qu'il n'en fait pas attendre d'autre que cette usure et cette érosion de la vie avec laquelle nous avons rendez-vous, devant laquelle nous nous cabrons bien à tort.*¹

en plus il ajoute

*On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes élimées par les lessives qu'on vous tend avec un éclat de savon dans les bordels*².

Définitions des termes : isolement, confinement, claustration

Cette œuvre littéraire se prête à plusieurs types d'analyses et il y a une multitude de thèmes qui peuvent être mis en discussion, argumentés à partir de son contenu ce qui démontre la complexité, l'originalité et la pluralité de cette œuvre littéraire.

Le confinement, l'isolement, la claustration sont des mots / thèmes du même champ lexical qui trouvent dans l'œuvre de Nicolas Bouvier les ressources nécessaires pour être fondés, justifiés, argumentés et en plus ce livre nous donne la possibilité de mettre en discussion différentes acceptions de l'isolement.

Dans le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, le mot *confinement* est défini comme « action de confiner » / « interdiction à un malade de quitter la chambre »³ ; une des explications données, dans le même dictionnaire, pour le verbe *confiner* est « Forcer à rester dans un espace limité »⁴. Le mot *isolement* est défini dans *Le Nouveau Petit Robert* comme « Etat, situation d'une personne isolée ↔ solitude »⁵ et le verbe *isoler* « éloigner (qqn) de la société des autres hommes ». ⁶ Le mot ***claustration*** s'inscrit dans le même champ sémantique, étant défini comme « Etat d'une personne enfermée dans un lieu clos »⁷.

¹ Bouvier N., *Le Poisson-Scorpion*, Gallimard, Paris, 1991, p. 46.

² Ibidem, p. 46.

³ *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaire Le Robert, Paris, 1993, p. 492.

⁴ Ibidem, p. 492.

⁵ Ibidem, p. 1361.

⁶ Ibidem, p. 1362.

⁷ Ibidem, p. 437.

Isolement géographique - L'isolement sur l'île

En ce qui concerne le confinement / l'isolement / la claustration, ce sont des concepts qui se retrouvent dans cet ouvrage qui nous offrent l'opportunité de rédiger une étude approfondie, détaillée et diversifiée à cet égard.

L'action de cette œuvre se déroule sur une île, le récit commence au moment où le narrateur quitte le continent et franchit la frontière sur une île. L'île est définie dans *Le Nouveau Petit Robert* comme « Etendue de terre ferme émergée d'une manière durable dans les eaux d'un océan, d'une mer, d'un lac ou d'un cours »¹. L'île par sa définition est donc un espace détaché de tout, un espace isolé de point de vue géographique et parfois, l'île peut être isolée de la réalité du continent, elle peut développer et présenter sa propre réalité.

Le narrateur ne dit jamais, durant le récit, le nom de l'île, mais il y a des repères spatiaux qui nous aident à identifier l'île : Negombo, Galle, le détroit Adam, il y a aussi une carte que le narrateur reçoit de son ami qui présente le trajet qu'il doit suivre, ainsi le lecteur peut déduire le référent géographique de l'espace insulaire décrit : l'île de Ceylan, nommée à présent Sri Lanka.

Le passage sur une île inconnue représente un premier isolement du narrateur, il est seul sur un territoire dont il ne connaît pas les coutumes, les traditions, un espace limité qu'il va découvrir peu à peu et qui lui offre une vaste expérience. Le fait que l'île est un espace inconnu pour le narrateur est témoigné par ses affirmations : « je n'avais pas l'expérience des îles qui posent et résolvent les problèmes à leur façon ».²

Dès que le personnage-narrateur passe sur l'île, on peut parler de l'isolement / confinement parce qu'il est forcé à rester dans un espace limité. Dans cet ouvrage, l'île reçoit une place très importante, ainsi on peut affirmer qu'on a à faire avec le motif de l'île, une île toute particulière, chargée de symboles. Franchissant la frontière, le narrateur pénètre dans un autre monde qu'il découvre graduellement. L'île, du point de vue géographique, est isolée de tout et se conduit selon ses

¹ *Ibidem*, p. 1260.

² Bouvier N., *Le Poisson-Scorpion*, Gallimard, Paris, 1991, p. 19.

propres principes, la vie sur l'île se déroule dans son propre rythme, l'île étant, en fait, un monde en soi, suivant ses propres normes.

Le narrateur lui-même dit que « Une île est comme un doigt posé sur une bouche invisible et l'on sait, depuis Ulysse, que le temps n'y pas comme ailleurs »¹, il affirme aussi que « ce qu'on apporte dans une île est sujet à métamorphoses »².

Il devient donc clair que l'île est un lieu distingué, que le récit attendu est loin d'être un récit de voyage classique avec une simple présentation des lieux, des monuments visités. Il est clair que le lecteur doit être préparé à prendre part un voyage spécial, à un passage du temps différent à ce qu'on connaissait déjà, à une autre manière d'aborder et de comprendre les choses et les actions présentées.

L'affirmation « ce qu'on apporte dans une île est sujet à métamorphoses », apporte quelque chose de plus, d'autres significations. Dans cette situation, à la fin du voyage, on s'attend à découvrir une chose nouvelle, une personne nouvelle. On peut déduire qu'une personne vient sur l'île avec certaines valeurs, expériences et part presque une toute autre personne. L'affirmation citée ci-dessus, nous permet également d'entamer des analyses, des discussions sur le dépaysement et l'altérité du personnage-narrateur.

L'île peut être prise pour un monde en miniature, un microcosme, un huis-clos qui se laisse découvert, petit à petit, par le narrateur dans son périple. L'île représente l'altérité et l'étrangeté pour le personnage-narrateur, le sentiment d'étrangeté résultant du fait qu'il ne connaît pas les coutumes, les habitudes, les particularités de cet endroit. Le narrateur se retrouve coupé du monde, des coutumes occidentales, dans un monde inconnu, ce qui accentue son sentiment d'isolement, d'abandon, de solitude.

Le passage sur l'île est une première forme d'isolement, le narrateur qui se retrouve sur un territoire nouveau, seul, abandonné par ses amis, et obligé à vivre dans un espace limité, inconnu et étranger auquel il doit s'adapter. En plus il doit découvrir les particularités de cette île, vivre avec et faire face au climat hostile, aux conditions difficiles de vie offertes par l'île.

¹ *Ibidem*, p. 19.

² *Ibidem*.

Isolement volontaire - Le confinement dans la chambre

Le processus d'isolement continue avec l'isolement du narrateur dans la ville de Galle et, plus loin, le confinement du narrateur dans une chambre d'hôtel. Pour la présentation de la ville, le narrateur consacre le troisième chapitre qui est nommé « Galle ». Il présente la ville à partir du schéma qu'il a reçu de son ami qui a habité pour une période de temps cette ville. Il suit la soi-disant carte offerte par son ami et pour chaque lieu présenté, il ajoute sa propre description, ses constatations, sa propre manière de percevoir et de voir les alentours. Le chapitre finit avec l'arrivée du narrateur à l'hôtel et avec quelques précisions en ce qui concerne l'exactitude de la carte.

A partir du dixième chapitre (chapitre qui porte le même titre que le livre) l'espace de cette œuvre se réduit à l'espace de la chambre du narrateur. Mais l'importance de cette chambre est annoncée quelques chapitres avant. Dans le quatrième chapitre le narrateur décrit la chambre en soulignant certains aspects qui justifient la place occupée dans le récit. La chambre, par la fermeture de la porte devient un espace, par définition, d'enfermement, de confinement pour retrouver son esprit, pour penser à ses actions, pour penser à l'avenir, pour créer une œuvre d'art, pour prendre des décisions et pour rédiger un plan d'action.

Le narrateur affirme que « s'installer dans une chambre pour une semaine, un mois, un an, est un acte rituel dont beaucoup de choses vont dépendre et dont il ne faut pas s'acquitter avec un esprit brouillon ».¹ L'installation dans la chambre représente un acte très important, essentiel pour le narrateur, la chambre doit lui assurer le confort surtout spirituel que matériel pour se sentir à son gré et pouvoir écrire, étudier, obtenir les meilleurs résultats de son travail. Cet espace que le narrateur évoque au quatrième chapitre, gagne plus d'importance au dixième chapitre, parce qu'à partir du dixième chapitre intitulé *Poisson-scorpion*, les indices spatiaux n'apparaissent plus clairement exprimés et l'action se déroule dans la chambre du narrateur qui est un espace clos et parfois hostile.

Si au début du roman on observe une restriction de l'espace par la précision du fait que l'action ne se déroule plus sur le continent, mais sur une île, on remarque une autre réduction de l'espace dans le moment où

¹ *Ibidem*, p. 29.

le narrateur s'installe dans la ville de Galle, et une troisième réduction de l'espace, encore plus réduit, où se déroule l'action, la chambre du narrateur.

Par la réduction de l'espace au niveau de la chambre, on peut parler d'une triple réduction qui s'accomplit graduellement : l'isolement sur l'île, l'isolement dans la ville et l'isolement dans la chambre. On arrive donc à la conclusion que la chambre est un espace ambivalent, tenant compte des actions qui y ont lieu. D'une part, la chambre est un espace protecteur avec des valences positives où le narrateur s'isole pour réfléchir et pour créer. C'est un espace clos qui assure au narrateur les conditions propices pour faire des réflexions sur sa vie, sur la vie d'autres. La chambre lui assure le silence dont il a besoin pour rédiger ses études, ses articles pour différents journaux. D'autre part, on constate que la chambre est également un espace avec des valences négatives, c'est le lieu où il lit les lettres reçues de sa mère et de sa bien-aimée.

Lisant la lettre reçue de sa mère, il apprend qu'elle ne lui accorde plus de crédibilité, il semble être pour elle une personne qui déforme la réalité, qui dit des mensonges. La mère pense que les lettres qu'il lui envoie ne reflètent pas la réalité, qu'il ne lui dit pas la vérité, qu'il exagère ; elle exprime, dans sa lettre, le regret en ce qui concerne l'état dans lequel le narrateur est arrivé, à son opinion. Dans ce cas, on parle d'une mauvaise humeur, le narrateur se sent abandonné par sa mère, il ne reçoit plus sa compassion et compréhension, il se sent rejeté par l'un des êtres les plus importants de sa vie.

Une autre mauvaise nouvelle est apportée par la lettre qu'il reçoit de sa bien-aimée. Pour pouvoir lire la lettre de sa bien-aimée qu'il attendait depuis six mois, il doit mettre toutes les choses en ordre, il semble suivre un rituel : il s'est rasé, il a pris une douche, il est allé faire des achats, il a rangé ses achats. Dans cette situation, la chambre reçoit des valences encore plus profondes, elle devient un lieu sacré : « Balayé ma chambre comme un moine faisant ménage dans sa cellule avance d'ouvrir son missel »¹. On affirme que la chambre est sacralisée parce que le narrateur la nettoie, la purifie comme s'il se préparait se faire la prière, entrer en communion avec Dieu.

¹ *Ibidem*, p. 81.

On doit retenir aussi la fonction de l'espace de création que cette chambre accomplit à un moment donné parce que c'est l'espace où le narrateur commence la description du monde qu'il a connu parce qu'il a « un entier bagage vidéo-culturel que je dois transformer par l'alchimie en cet incubateur »¹.

L'ambivalence de la chambre ressort également d'autres passages du livre, le narrateur affirme que la chambre dans laquelle il était logé à Galle c'était la cent soixante-dixième, mais que : « ... la (chambre) prochaine risque d'attendre longtemps son tour »².

Le grand nombre de chambres dans lesquelles le narrateur a été logé nous fait penser à des expériences heureuses, positives qui ont soutenu le désir et le plaisir du narrateur de voyager, tandis que les expériences vécues dans cette chambre sont malheureuses, négatives ce que suggère le fait que le narrateur pensera bien avant de commencer son futur voyage.

La clausturation et le microcosme

Un élément qui nous fait nous interroger sur la situation émotionnelle et spirituelle du narrateur c'est la présence des insectes. La présence des insectes est remarquée dès le début de l'œuvre, parce que le narrateur fait une affirmation qui attire l'attention, il dit que cette île est un « paradis pour les entomologues »³.

On remarque, très vite, dans le récit, pendant les passages qui décrivent la flore et la faune de l'île, la présence du monde microscopique : « C'est un canal d'eau morte entre deux berges de terre noire et friable où des milliers de crabes dressés devant leur trou balaient l'air de leur pince »⁴. La présence croissante de ces insectes, microcosmes est en liaison directe avec l'abandon du narrateur, avec sa solitude croissante, témoignage étant son affirmation : « j'aurais plus souvent affaire aux insectes qu'aux hommes »⁵ ; sa solitude le fait prêter plus d'attention aux insectes qu'aux hommes. Isolé dans sa chambre

¹ *Ibidem*, p. 29.

² *Ibidem*, p. 33.

³ *Ibidem*, p. 12.

⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁵ *Ibidem*, p. 40.

d'hôtel, il a le temps nécessaire pour étudier le comportement, la vie de petites créatures qui peuplent sa chambre et même, émettre des théories, des conclusions, en ce qui les concerne, comme un vrai spécialiste.

Durant le récit, on constate peu à peu que le microcosme reçoit des caractéristiques, des traits humains, ce qui se constitue dans la personnification de ce microcosme qui devient le partenaire, le compagnon du narrateur : « un crabe rose ... me saluait frénétiquement de sa grosse pince »¹, « vu une blatte courir sur le col défraîchi du docteur, palper l'aire de ses antennes comme pour ne demander conseil »², « un grand coléoptère ... en redingote »³.

La présence des insectes grandit en parallèle avec l'approfondissement de la solitude du narrateur et atteint le maximum au dixième chapitre au moment de la séparation du narrateur de sa bien-aimée. Le narrateur commence ce chapitre avec la tombée d'un scorpion dans sa tasse de thé et continue avec la description de la bataille des fourmis rouges « Scolopendres, engoulevents, araignées, lézards, couleuvres, tout ce joli monde d'assassins que je commence à connaître est littéralement sur les dents »⁴.

La personnification des insectes apparaît comme une première étape de la métamorphose qui se produit sur l'île – les petites créatures reçoivent des traits humains, mais comme dans un miroir, on remarque également la transformation, la métamorphose des hommes, mais cette fois-ci, en petites créatures : « l'aubergiste est sorti ... comme un grillon de son trou »⁵, « chasse mon escorte comme des mouches »⁶, « essaim de sollicitude »⁷.

A propos des femmes, peu présentes dans le récit, le narrateur affirme « ces enchanteresses rappelleraient un peu les grandes fourmis Ponérines, tailles étranglée, corselets bien garnis, fortes hanches, cuisses musclées, mâchoires d'ogresses »⁸.

¹ *Ibidem*, p. 30.

² *Ibidem*, p. 44.

³ *Ibidem*, p. 41.

⁴ *Ibidem*, p. 78.

⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁶ *Ibidem*, p. 44.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 106.

Finalement, on constate même la métamorphose du narrateur « Je n'ai pas encore de pinces mais je commence à avoir des antennes »¹, « en laissant derrière moi une trace gluante comme des insectes moribonds »². La solitude du narrateur, le manque de ses amis, le fait qu'il se retrouve dans un espace clos, isolé, inconnu où il doit faire des efforts pour survivre, pour accomplir ses tâches et pour faire face aux conditions hostiles de l'île, toutes ces choses expliquent l'importance qu'il accorde au monde microscopique (insectes, arachnides, crustacés) qui est perçu comme un instrument employé pour dépasser cette situation difficile.

On peut affirmer que la claustration dans la chambre est un isolement volontaire parce que, en général, tout homme et dans ce cas, le narrateur, décide, choisit lui-même de passer son temps dans la chambre, ayant des raisons multiples et diverses.

L'isolement naturel

Le poisson-scorpion offre l'opportunité de mettre en discussion le confinement comme un isolement naturel, ayant en vue le climat de cette île. On se rend compte que cette île a ses propres particularités climatiques, étant un espace bien particulier où la nature fait la loi. Sur l'île, la vie des gens est soumise aux conditions climatiques. Les conditions de vie sur l'île sont très dures, difficiles à supporter. La pluie, le vent, la chaleur sont des phénomènes qui influencent la vie et les activités des gens et de tout être vivant sur l'île. Le climat est décrit comme « débilisant ... étrange et malsain »³.

La chaleur est un vrai ennemi, les gens sont obligés à rester enfermés dans leurs maisons durant la journée à cause de la chaleur insupportable, si quelqu'un ose sortir de la maison, il risque d'avoir des vertiges, de ne pouvoir se tenir tout droit.

A cause de la chaleur, les habitants de l'île subissent certaines dégradations. Le lexique employé pour mettre en évidence les effets du climat sur les habitants, la faune et la flore de l'île, est représentatif, éloquent : « se défont », « bricolé », « suintant », « lépreux »,

¹ *Ibidem*, p. 86.

² *Ibidem*, p. 155.

³ Routes et déroutes, entretiens avec Irene Lichtenstein-Fall, *op. cit.*, p. 146.

« pourrissant », « décrépitude »¹, « fermentation continuelle », « décompose »², « dans cette rue où tout périlite et s'éteint »³, « poussant du pied des fruits pourris »⁴.

On remarque un état de léthargie des êtres humains, des insectes, des choses, des actions sur l'île. Le vent rend l'île inhospitalier et les gens y compris le narrateur ne se sentent pas les bienvenues sur l'île.

Le climat insulaire est celui qui oblige les gens à rester dans leurs maisons, à s'isoler de leurs voisins, autrement dit, ils sont obligés par la nature, à vivre en solitude. Pendant le récit, le climat est présenté comme affligeant profondément la vie des êtres vivants, influençant également leur mobilité sur l'île « ... retrouvent cette torpeur trompeuse qui rappelle l'immobilité des grandes insectes »⁵

En ce qui concerne les principales activités que les gens déroulent sur l'île : « mes voisins ne font absolument rien »⁶, durant la journée, les gens ne font rien, ils restent dans leurs maisons, ils mènent leur vie sous le signe de la léthargie : « rien n'est plus insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passion, sans affaire, sans divertissement, sans application »⁷. Cet isolement, cet enfermement dans la maison a des effets négatifs sur les habitants de l'île « Il sent alors son néant »⁸.

Le Poisson-Scorpion, écrit par Nicolas Bouvier est une œuvre qui met à la disposition du lecteur une manière nouvelle et inédite de lire un récit de voyage, le lecteur étant toujours attentif à la suite, et se posant tout le temps des questions : Que suivra ? Est-ce que c'est la réalité ? Fiction ? Cette île, est-elle réelle ? Est-ce que je pourrais aller là-bas ? Arriverai-je aux mêmes conclusions ? et la liste des questions peut continuer.

¹ *Ibidem*, pp. 67-68.

² *Ibidem*, p. 99.

³ *Ibidem*, p. 115.

⁴ *Ibidem*, p. 123.

⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁶ *Ibidem*, p. 69l.

⁷ Abrie J., *Le Poisson-Scorpion de Nicolas Bouvier entre fiction et récit de voyage*, p. 36l.

⁸ *Ibidem*, p. 36l.

Ce livre offre une multitude de thèmes à analyser, à mettre en discussion et à étudier. Bien que le livre ait peu de pages, les notions, les procédés, la modalité d'écrire, le genre littéraire où cet ouvrage peut être encadré, le type de narration, de narrateur et les thèmes mis en discussion sont des éléments qui rendent ce livre particulier et suscitent à la fois l'intérêt des spécialistes et du simple lecteur. Le dépaysement, l'altérité, l'ambivalence, la polyphonie, l'intertextualité sont des sujets pour l'analyse desquels on trouve les ressources dans ce petit livre.

Le thème de l'isolement est un des thèmes pour lequel ce livre offre un corpus de travail suffisant et intéressant et permet la réalisation d'une analyse authentique, bien documentée et fondée. Par l'étude, l'analyse de ce livre, on a pu également identifier les différents types d'isolement et on y a trouver des arguments éloquentes pour justifier et soutenir nos affirmations soit qu'on a discuté sur l'isolement géographique, volontaire ou naturel. N'oublions pas que l'isolement (bien qu'il soit géographique, volontaire ou naturel) par définition nous invite à réfléchir, à penser, à contempler, à analyser, à critiquer, à regretter ou à se réjouir et à décider.

Corpus

Bouvier, N., *Le Poisson-Scorpion*, Gallimard, Paris, 1991

Bibliographie

Abric, J., *Le Poisson-Scorpion de Nicolas Bouvier entre fiction et récit de voyage* en ligne sur <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00541312/document>

Coges, G., *Les écrivains voyageurs au XXe siècle*, Points, Paris, 2004

Dupuis, S., *La chambre-matrice du Poisson-Scorpion*, en ligne sur <http://archive-ouverte.unige.ch>

Marques, L., *Gestes et visages. Nicolas Bouvier et le regard de l'autre*, en ligne sur <https://www.researchgate.net/publication/326014145>

Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire Le Robert, Paris, 1993

**CONFINEMENT PHYSIQUE ET DEVOILEMENT DE L'INTIME
CHEZ MARIAMA BA**

**PHYSICAL CONFINEMENT AND INTIMATE UNVEILING IN
MARIAMA BA'S WORK**

**CONTENIMENTO FISICO E SVILUPPO DELL'INTIMO NEL
LAVORO DI MARIAMA BA**

Veronica GRECU*

Résumé

Dans Une si longue lettre, le premier roman de l'écrivaine sénégalaise Mariama Bâ, le confinement physique de la protagoniste, Ramatoulaye, n'est pas sans évoquer le confinement psychologique auquel est condamnée la femme africaine, prisonnière dans un univers patriarcal, déchirée entre le désir d'émancipation et la soumission aux règles strictes d'une société traditionnelle. Tel que nous allons essayer de le démontrer dans notre article, ce confinement physique de quatre mois et dix jours dans la maison familiale, que le deuil islamique impose aux veuves après la mort de leurs époux, ne gêne pas Ramatoulaye. Bien au contraire, cette longue période de silence et de solitude s'avère être favorable à l'introspection et invite la protagoniste à réfléchir sur son existence et son identité. De son côté, l'écrivaine Mariama Bâ exploite le concept islamique de « mirasse » (deuil rituel) pour créer le cadre propice au récit de Ramatoulaye. En effet, et ce n'est pas par hasard, la confession de son héroïne commence au moment même où le silence le plus stricte doit être observé.

Mots-clés : confinement, deuil, silence, introspection, récit.

Abstract

In Une si longue lettre, the first novel of the Senegalese writer Mariama Bâ, the physical confinement of the protagonist, Ramatoulaye, is reminiscent of the psychological confinement to which the African woman is condemned, trapped in a patriarchal universe, torn between her desire for emancipation and the submission to the strict rules of a traditional society. However, this physical confinement of four

* grecu.veronica@gmail.com; Université « Vasile Alecsandri » de Bacau, Roumanie.

months and ten days in the family home, which Islamic mourning imposes on widows after the death of their husbands, does not bother Ramatoulaye. On the contrary, this long period of silence and solitude turns out to be favorable to introspection and invites the protagonist to reflect on her existence and identity. Thus, the Senegalese writer Mariama Bâ uses the Islamic concept of "mirasse" (ritual mourning) to create a real framework for Ramatoulaye's story. Indeed, and it is not by chance, the confession of the heroine begins at the very moment when the strictest silence must be observed.

Keywords: confinement, mourning, silence, introspection, story.

Riassunto

In Une si longue lettre, il primo romanzo della scrittrice senegalese Mariama Bâ, il confinamento fisico della protagonista, Ramatoulaye, ricorda il confinamento psicologico a cui è condannata la donna africana, intrappolata in un universo patriarcale, diviso tra il desiderio di emancipazione e la sottomissione alle rigide regole di una società tradizionale. Questo confinamento fisico di quattro mesi e dieci giorni nella casa di famiglia, che il lutto islamico impone alle vedove dopo la morte dei loro mariti, non infastidisce Ramatoulaye. Al contrario, questo lungo periodo di silenzio e solitudine si rivela favorevole all'introspezione e invita l'eroina a riflettere sulla sua esistenza e identità. La scrittrice Mariama Bâ sfrutta così il concetto islamico di « mirasse » (lutto rituale) per creare il suo eroina inizia proprio nel momento in cui si deve osservare il silenzio più stretto.

Parole chiave: isolamento, lutto, silenzio, introspezione, storia.

Dans un livre consacré à l'œuvre littéraire de Mariama Bâ¹, analysée sous l'angle de la souffrance, Bassirou Ndiaye est d'avis que le chagrin et les difficultés éprouvés par les femmes sénégalaises seraient à même d'expliquer, du moins en partie, le nombre important de romans parus, depuis 1960, au Sénégal, un pays caractérisé par une grande diversité sociale, intellectuelle et religieuse. Selon elle, l'angoisse existentielle de la femme africaine, reléguée toujours à l'arrière-plan, victime silencieuse des réalités culturelles qu'elle n'ose pas dénoncer, serait à l'origine de ces récits émouvants, censés prêter une voix à des êtres écrasés sous le poids des coutumes ancestrales:

La souffrance féminine constitue le nœud gordien du roman sénégalais. En effet, cette thématique justifie véritablement la

¹ Ndiaye, B., *La souffrance: une clé de lecture pour l'œuvre romanesque de Mariama Bâ*, L'Harmattan, Dakar, 2019.

production romanesque au Sénégal et surtout l'écriture féminine qui a marqué totalement la littérature sénégalaise de manière générale.¹

Les propos de Bassirou Ndiaye mettent également en exergue le combat singulier des écrivaines africaines qui ont dû trouver la force et le courage de nier le silence imposé aux femmes, de revendiquer le droit à l'expression, longtemps perçu comme un privilège réservé exclusivement aux hommes, non seulement pour défendre la cause de leurs sœurs muettes, mais aussi pour les réconforter, leur prouver que la marginalisation dictée par le discours patriarcal hégémonique peut être combattue :

Dans toutes les cultures, la femme qui revendique ou proteste est dévalorisée. Si la parole qui s'envole marginalise la femme, comment juge-t-on celle qui ose fixer pour l'éternité sa pensée ? C'est dire la réticence des femmes à devenir écrivain. Leur représentation dans la littérature africaine est presque nulle. Et pourtant elles ont à dire et à écrire!²

La quête identitaire de la femme africaine, son difficile cheminement vers l'émancipation, que Mariama Bâ privilégie dans ses romans, n'ont pas tardé à encourager les interprétations selon lesquelles l'auteure sénégalaise serait un précurseur du mouvement féministe³ africain. En effet, *Une si longue lettre*, son roman le plus connu, est l'un des premiers textes à décrire le quotidien des femmes sénégalaises abusées, trompées par leurs époux, obligées à accepter, sans révolte, la trahison, la polygamie ou l'isolement social. Tout porte cependant à croire qu'il y est moins question de féminisme que de féminité, entendue comme la capacité de la femme de prendre son destin en main et d'aspirer à une carrière et à une vie affective : « Mon cœur est en fête chaque fois qu'une femme émerge de l'ombre. Je sais mouvant le terrain des acquis, difficile la survie des conquêtes. »⁴

¹ *Ibidem*, p. 72.

² Bâ, M., « La fonction politique des littératures africaines écrites » in *Ecritures françaises dans le monde*, n° 5.3/1981, pp. 6-7.

³ Voir Buchi, E., « Feminist with a small "f" » in *Criticism and Ideology*, Scandinavian Institute of African Studies, Uppsala, 1988, pp. 173-177.

⁴ Bâ, M., *Une si longue lettre*, Editions du Rocher, Monaco, 2005, p. 163.

L'écriture de Mariama Bâ ne fait pas l'apologie de la libération des femmes des contraintes imposées par la famille ou la religion et ne prône pas un inversement des rapports unissant hommes et femmes. En outre, il n'y est jamais question de rébellion, mais de confiance. Confiance de la femme en elle-même et en sa capacité de surmonter toutes les épreuves ; confiance dans l'amitié et la solidarité féminines ; confiance dans la force intérieure de l'être humain qui peut trouver les moyens de se redécouvrir. L'œuvre littéraire de Mariama Bâ ne doit donc pas être perçue comme la preuve d'un féminisme militant, d'inspiration beauvoirienne, mais plutôt comme un encouragement adressé à la femme africaine à prendre la parole, à briser le silence, à trouver le juste équilibre entre tradition et modernité, identité sociale et privée. L'écriture devient ainsi réconfort ; elle invite l'être humain à faire ce voyage intérieur, trop longtemps repoussé, afin de réfléchir sur son existence et les nouvelles voies à emprunter. Toujours est-il que pour une âme repliée sur elle-même, accoutumée à se dévouer entièrement à son mari, à obéir sa famille, à se soumettre aux normes sociales ou religieuses, aussi injustes soient-elles, cette quête intérieure n'est pas facile à entreprendre. Comme dans le cas de Ramatoulaye, la protagoniste du roman *Une si longue lettre*, cette introspection longtemps évitée ne commence qu'au moment où la vie de l'être humain est à tout jamais bouleversée. Le choc provoqué par la mort inattendue de son mari, qui l'a pourtant abandonnée sans regrets cinq années auparavant, force Ramatoulaye à se pencher, pour la première fois, sur sa vie, sur les choix qu'elle a faits, y compris celui de ne pas divorcer lorsque Modou Fall a pris une seconde épouse, désertant le foyer familial, sans même l'en avertir et sans jamais y retourner. A l'époque, lorsque des amis et l'imam étaient venus lui annoncer la nouvelle des secondes noces de son mari avec une collègue de classe de leur fille aînée, Ramatoulaye n'avait pas réussi à faire entendre sa voix, que les règles sociales et religieuses lui avaient enseigné, depuis plus de trente ans, à cacher :

Je m'appliquais à endiguer mon remous intérieur. Surtout, ne pas donner à mes visiteurs la satisfaction de raconter mon désarroi. Sourire, prendre l'événement à la légère, comme ils l'ont annoncé. Les remercier de la façon humaine dont ils ont accompli leur mission. Renvoyer des remerciements à Modou, « bon père et bon

époux », « un mari devenu un ami ». Remercier ma belle-famille, l'imam, Mawdo. Sourire. Leur servir à boire. Les raccompagner sous les volutes de l'encens qu'ils reniflaient encore. Serrer leurs mains.¹

Rien dans son adolescence brillante n'avait pourtant annoncé ce mutisme et les désillusions de l'âge mûr. Dans les années succédant à l'indépendance du Sénégal en 1960, Ramatoulaye avait fait partie de la première génération de jeunes filles africaines, affranchies du fardeau des traditions, éduquées à l'occidentale, incarnant tous les espoirs d'une nouvelle vie de l'Afrique :

Nous sortir de l'enlèvement des traditions, superstitions et mœurs ; nous faire apprécier de multiples civilisations sans reniement de la nôtre ; élever notre vision du monde, cultiver notre personnalité, renforcer nos qualités, mater nos défauts ; faire fructifier en nous les valeurs de la morale universelle.²

Elle avait épousé ensuite, contre la volonté de sa famille, un jeune homme, éduqué lui-aussi en France, dont elle était tombée amoureuse à l'occasion du bal de fin d'année de l'Ecole William Ponty et était devenue, sans même s'en rendre compte, prisonnière d'un monde dont elle ne pouvait pas changer le fonctionnement ancestral, malgré son éducation et les efforts déployés. Ses anciennes amies envient à présent l'aisance de sa vie, le confort de sa demeure, sans même deviner le temps et l'énergie dépensés quotidiennement pour réconcilier vie conjugale et vie professionnelle

Allez leur expliquer que la femme qui travaille n'en est pas moins responsable de son foyer. Allez leur expliquer que rien ne va si vous ne descendez dans l'arène, que vous avez tout à vérifier, souvent tout à reprendre : ménage, cuisine, repassage. La femme qui travaille a des charges doubles aussi écrasantes les unes que les autres.³

¹ *Ibidem*, p. 75.

² *Ibidem*, p. 37.

³ *Ibidem*, p. 45.

Comme toute Sénégalaise, Ramatoulaye doit, en revanche, respecter sa belle-famille, se montrer aimable et accueillante même lorsqu'on lui manque de respect et oublier sa fierté personnelle. Elle doit leur sacrifier ses biens pour faire preuve de générosité, ouvrir les portes de sa maison à toute visite impromptue, censée louer la réussite sociale du fils ou du frère à ses amis inconnus, étouffer sa personnalité pour ne pas être déconsidérée :

J'aimais Modou. Je composais avec les siens. Je tolérais ses sœurs qui désertaient trop souvent leur foyer pour encombrer le mien. Elles se laissaient nourrir et choyer. Elles regardaient sans réagir leurs enfants danser sur mes fauteuils. Je tolérais les crachats glissés adroitement sous mes tapis. Sa mère passait et repassait au gré de ses courses, toujours flanquée d'amies différentes pour leur montrer la réussite sociale de son fils et surtout, leur faire toucher du doigt sa suprématie dans cette belle maison qu'elle n'habitait pas.¹

Eduquée à parler, Ramatoulaye apprend à se taire. L'égoïsme et l'indifférence affichés par son mari, les limites toujours plus nombreuses qui lui sont imposées par un modèle de vie ancestral, les abus de sa belle-famille, de même que les divergences avec ses enfants plongent Ramatoulaye dans un silence dont elle ne sortira qu'après avoir fait le deuil de ses espoirs : « Si les rêves meurent en traversant les ans et les réalités, je garde intact mes souvenirs, sel de ma mémoire. »²

En effet, ce sont les circonstances tragiques, marquant le début du récit (« Modou Fall est bien mort »³) qui poussent Ramatoulaye à l'introspection. L'éducation traditionnelle reçue de sa grand-mère avait eu raison jusqu'alors de son éducation occidentale. Devant les problèmes, la trahison, la polygamie, l'humiliation ou la ruine financière, Ramatoulaye avait choisi d'accepter et de se taire. Mais le deuil et le confinement physique de quatre mois et dix jours que l'Islam impose aux veuves la livre, pour la première fois, à elle-même. Par le biais d'une lettre adressée à sa meilleure amie, Aïssatou, qui avait elle-aussi connu le

¹ *Ibidem*, p. 44.

² *Ibidem*, p. 11.

³ *Ibidem*, p. 15.

drame de la polygamie, Ramatoulaye revit ses défaites, l'échec de son mariage et réapprend à parler et à exprimer ses sentiments :

*Les murs qui limitent mon horizon pendant quatre mois et dix jours ne me gênent guère. J'ai en moi assez de souvenirs à ruminer. Et ce sont eux que je crains car ils ont le goût de l'amertume.*¹

Si Mariama Bâ a choisi de faire parler son héroïne par le biais du discours épistolaire, c'est qu'il est réputé féminin. Il permet des rapprochements avec la confidence, propre d'ailleurs à la tradition orale africaine, et acquiert les traits d'un moyen d'expression intime qui encourage la réflexion sur la vie privée et les sujets longtemps évités ou cachés :

*The letter novel, with its air of confidentiality, then becomes a truly intimate medium for the woman who wants to tell the story of her inner life. The epistolary novel of women confiding in each other, like the novel in the form of diary entries, can thus be a more personal medium than an autobiography, which assumes a public audience, and may therefore be particularly suited to the African woman writer who wants to adjust to revelation through the written word.*²

Selon Ann McElaney-Johnson, le caractère intime du discours épistolaire n'est pas la seule raison ayant dicté le choix de l'écrivaine Mariama Bâ. A son avis, la relation épistolaire n'est pas seulement intime, mais elle est aussi réciproque. Plus que le journal ou l'autobiographie, la lettre invite à la prise de parole et à la redécouverte intérieure, puisqu'elle incite également à la lecture. On se redécouvre soi-même en lisant l'autre et en se relisant soi-même dans les lettres qu'on adresse à l'autre :

Ramatoulaye's inscription of her life enables her to transcend her physical and psychological confinement, but crucial

¹ *Ibidem*, p. 25.

² Boyce Davis, C., Savory Fido, E., « African Women Writers: Toward a Literary History » in Oyekan Owomoyela (dir.), *A History of the Twentieth Century African Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993, p. 323.

*to this prise de parole is the act of reading. The epistolary relationship, unlike the autobiography or diary, is a reciprocal one. Writers also act as readers and readers take on the task of writing. [...] The act of reading is an important narrative event and a prime instrument of self-discovery.*¹

Si « le Mirasse », deuil rituel islamique, dépouille « l'individu mort de ses secrets les plus intimes » et « livre à autrui ce qui fut soigneusement dissimulé »², il pousse également Ramatoulaye, pendant le long confinement qui lui est imposé, à accepter l'impasse vers laquelle l'avait livrée le choc des cultures. Durant de longues années, elle avait essayé de concilier vie traditionnelle, suivant les préceptes de l'Islam, et vie moderne, fondée sur des valeurs européennes. Or, l'échec de sa vie de famille, la trahison de son mari, l'impossibilité du dialogue avec ses enfants, trop ancrés dans la modernité pour voir un en elle modèle, l'encouragent à affronter la réalité et la société traditionnelle pour finalement réclamer sa liberté. Sa prise de parole, le quarantième jour après la mort de Modou, n'en est que plus symbolique :

*Cette fois, je parlerai. Ma voix connaît trente années de silence, trente années de brimades. Elle éclate, violente, tantôt sarcastique, tantôt méprisante. [...] Tu oublies que j'ai un cœur, une raison, que je ne suis pas un objet que l'on passe de main en main.*³

Contre toute attente, le silence et la solitude du confinement n'ont pas entraîné l'aliénation totale de Ramatoulaye. Si l'abandon de son mari l'avait plongée dans le désespoir, le deuil lui apporte l'apaisement. En niant tout dialogue, il l'invite à redécouvrir le bonheur oublié de l'écriture, la confidence cachée dans une lettre, le plaisir unique de la pensée qui se laisse errer, au gré des souvenirs, pour faire le deuil de soi-même, tout en se racontant à un autre.

¹ McElaney-Johnson, A., « Epistolary Friendship: La prise de parole in Mariama Bâ's Une si longue lettre » in *Research in African Literatures*, no. 30. 2/ 1999, p. 117.

² Bâ, M., *op. cit.*, p. 26.

³ *Ibidem*, p. 109.

Bibliographie

Bâ, M., « La fonction politique des littératures africaines écrites » in *Ecritures françaises dans le monde*, n°. 5.3/1981, pp. 3-7

Bâ, M., *Une si longue lettre*, Editions du Rocher, Monaco, 2005

Boyce Davis, C., Savory Fido, E., « African Women Writers: Toward a Literary History » in Oyekan Owomoyela (dir.), *A History of the Twentieth Century African Literature*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1993, p. 311-346

Buchi, E., « Feminist with a small “F” » in *Criticism and Ideology*, Scandinavian Institute of African Studies, Uppsala, 1988, p. 173-177

Harrell-Bond, B., « Interview: Mariama Bâ... » in *The African Book Publishing Record*, no. 6.3/4/1980, p. 209-214

McElaney-Johnson, A., « Epistolary Friendship: La prise de parole in Mariama Bâ's *Une si longue lettre* » in *Research in African Literatures*, no. 30. 2/ 1999, pp. 110-121

Nnaemeka, O., « Mariama Bâ : Parallels, Convergence and Interior Space » in *Feminist Issues*, no. 10.1/ 1990, pp. 13-35

Ndiaye, B., *La souffrance: une clé de lecture pour l'œuvre romanesque de Mariama Bâ*, L'Harmattan, Dakar, 2019

**(D)ÉCRIRE LE CORPS CLAUSTRÉ - LA MORT D'ARTEMIO
CRUZ DE CARLOS FUENTES**

**WRITING AND DESCRIBING THE CONFINED BODY IN THE
DEATH OF ARTEMIO CRUZ BY CARLOS FUENTES**

**(D) EL CUERPO ESCRIBIR ENCLAUSTRADO EN LA MUERTE
DE ARTEMIO CRUZ DE CARLOS FUENTES**

Diana-Adriana LEFTER*

Résumé

Notre travail propose une approche des manières de « dire » la clausturation dans le roman La Muerte de Artemio Cruz, de Carlos Fuentes. Nous faisons donc une analyse de la représentation et de la narration de l'état de clausturation du corps. Pour rendre compte de la représentation, nous nous arrêtons sur les images, les thèmes et les symboles qui renvoient au concept d'isolement ou de clausturation : le corps malade, la douleur, la mémoire, la chambre. La modalité de narration nous intéresse dans les fragments narrés à la première personne, puisqu'il s'y agit d'un narrateur autodiégétique, enfermé, claustré dans un présent entremêlé d'un passé obsédant.

Mots-clés : clausturation, corps, douleur, mémoire, narration.

Abstract

Our work proposes an approach of the ways of "telling" the confinement in the novel La Muerte de Artemio Cruz, by Carlos Fuentes. So, our goal is an analysis of the representation and the narration of the state of confinement of the body. In order to analyse the representation, we focus on the images, the themes and the symbols that refer to the concept of isolation or confinement : the sick body, the pain, the memory, the bedroom. The narrative modality interests us in the fragments narrated in the first person, since the narrator is an autodiegetical one, locked up, cloistered in a present intertwined with an obsessive past.

Keywords : confinement, body, pain, memory, narration.

Resumen

Nuestra ponencia propone un enfoque de las formas de "decir" la clausura en la novela La Muerte de Artemio Cruz, de Carlos Fuentes. Lo que hacemos es un

* diana_lifter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

análisis de la representación y de la narración del estado de aislamiento del cuerpo. Para hablar de la representación, nos centramos en las imágenes, los temas y los símbolos que se refieren al concepto de aislamiento o claustración : el cuerpo enfermo, el dolor, la memoria, el dormitorio. La modalidad narrativa nos interesa en los fragmentos narrados en primera persona, ya que se trata de un narrador autodiegetico, encerrado, claustrado en un presente entrelazado con un pasado obsesivo.

Palabras clave : claustración, cuerpo, dolor, memoria, narración.

La Mort d'Artémio Cruz est l'un des romans iconiques du mexicain Carlos Fuentes. Œuvre fondamentale du *boom* hispano-américain, ce récit structuré sur trois volets, narré à trois temporalités et vitesses narratives et par trois voix narratives, propose une vision rétrospective, au seuil de la mort, de la vie d'Artémio Cruz – fils de la *chingada*, révolutionnaire, *caudillo*, homme d'affaires international. Il nous semble très intéressant d'observer, dans ce roman, le passage du personnage de l'état de liberté à celui de claustration, engendré par la perte de tous les attributs de ce qui avait constitué son pouvoir : la possession sensorielle des choses.

Ce que nous proposons, par cette approche du roman de Fuentes, c'est une analyse de la représentation et de la narration de l'état de claustration du corps.

Lorsque nous parlons de représentation, nous envisageons notamment les images, les actualisations, les thèmes et les symboles qui renvoient au concept déjà évoqué : le corps malade qui devient prison de l'être et du raisonnement, la chambre qui semble se rétrécir et se fermer pour enfermer, la mémoire qui tient l'être prisonnier à un héritage et à un vécu auxquels il ne peut plus échapper, la douleur qui réduit le corps au statut de simple carcasse contraignante. La modalité de narration nous intéresse également et nous allons nous en tenir aux treize fragments narrés à la première personne, puisqu'il s'y agit d'un narrateur autodiegetique, enfermé, claustré dans un présent entremêlé d'un passé obsédant.

Les représentations de la claustration

Dans le temps dilaté d'avant la mort, le corps malade d'Artémio Cruz devient la prison la plus atroce et la plus oppressive. Ce corps

moribond est un chronotope¹ : espace délimité des perceptions accrues et exacerbées rencontrant un temps dilaté dans lequel fait irruption, à des moments précis, le passé : « Hay que pensar en el cuerpo. Agota pensar en el cuerpo. El propio cuerpo. El cuerpo unido. Cansa. No se piensa »². La finitude spatiale – car le corps est limité et oppressif – rencontre la finitude du temps, car ce corps qui ne bouge presque plus et qui est ressenti comme un mécanisme dysfonctionnel annonce la mort, la fin donc de la temporalité humaine. Ce corps-hronotope devient donc la rencontre d'un présent limité et dilaté avec un passé fugitif, fulgural, fragmentaire.

Les deux forces qui animent ce corps malade sont la douleur et la mémoire. La première rend compte du corps-espace, tandis que la deuxième est la manifestation du corps-temps.

La douleur fait accroître la perception du corps, lequel est ressenti non pas seulement comme un espace claustral, mais aussi comme la somme dysfonctionnelle des organes qui le composent. En fait, le corps comme tout n'est plus présent, mais il est réduit à une énumération d'organes, dont le seul élément liant est la douleur, évoquée dès le début : « No puedo, no puedo, no elegí, el dolor me dobla la cintura »³ ; « Mueca. Mueca. Mueca. Soy est mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor »⁴. Mais, si au début la douleur est perçue avec révolte et comme ennemi du corps, elle se fait peu à peu personnelle et amie, nouvelle réalité du corps mourant, seul signe de vie, en effet, acceptée dans l'espace carcéral du corps :

*Yo dejo que hagan, yo no puedo pensar ni desear ; yo me acostumbro a este dolor : nada puede durar eternamente sin convertirse en costumbre ; el dolor que siento debajo de la costillas, alrededor del ombligo, en los intestinos, ya es mi dolor, un dolor que roe.*⁵

¹ Nous entendons le concept de *chronotope* dans le sens instauré par Bakhtine, notamment la *corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature*, [...] une *catégorie littéraire de la forme et du contenu* Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 237.

² Fuentes, C., *La Muerte de Artemio Cruz*, Anaya-Muchnik, Madrid, 1994, p. 5.

³ Fuentes, C., *op. cit.*, p. 6.

⁴ *Ibidem*, p. 4.

⁵ *Ibidem*, p. 57.

Dans les moments de l'agonie, le souvenir fonctionne comme une échappatoire¹, bien que la mémoire signifie captivité, enfermement dans un passé qui ne peut plus être changé et qui hante le présent dilaté par les trois images récurrentes et qui balancent entre souvenir diffus et image claire : celle de Regina, la plus présente et la plus obsédante, celle de Lorenzo, le fils mort et celle de Catalina, l'épouse, la seule qui retrouve un correspondant dans le présent, mais également la seule pour laquelle il n'éprouve presque que de la répugnance.

*Pendant les douze heures d'agonie d'Artemio Cruz, nous sommes devant un traitement temporel différent, c'est le temps de la conscience, le temps des derniers instants de la vie du personnage où il lutte pour ne pas perdre la conscience.*²

Le passé revient comme des éclairs dans ce présent dilaté par la douleur et par l'approche imminente de la mort. Ce sont les souvenirs de son passé révolutionnaire, ceux de son devenir *caudillo*, ceux de son mariage difficile avec Catalina, mais ce sont surtout les deux images qui définissent sa masculinité et son machisme : Regina, qui représente l'amour sensuel et Lorenzo, le fils perdu.

Ces souvenirs viennent contrebalancer, selon nous, la perte de la force virile que Artemio perçoit de manière accrue et sur laquelle il insiste, plus d'une fois. Le moribond focalise son attention sur la perception de son organe sexuel dépourvu de force, flasque, inerte³. En fait, c'est le premier organe qu'il évoque, dans la perception fragmentaire du corps : le membre sexuel dévitalisé l'annule pratiquement deux fois : comme *macho* et comme père. Or, les deux images récurrentes sont justement celles qui définissent ces deux côtés essentiels de Artemio Cruz : Regina est la femme qui avait exalté sa sexualité totale, le désir

¹ « intento de rechazar el deceso, refugiándose en el recuerdo » (Vidal, H., *El modo narrativo en La Muerte de Artemio Cruz* in « Thesaurus », tomo XXXI, no. 2/1976, p. 304).

² Luis Gamallo, M. O., M., *Le montage narratif dans "La muerte de Artemio Cruz" de Carlos Fuentes* in « Moenia », no. 14/2008, p. 362.

³ « Me despierta el contacto de ese objeto frío o con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente » (p. 4); « Otra vez ese artefacto frío. Otra vez el miembro muerto colocado en la boca metálica » (p. 110). (Fuentes, C., *op. cit.*).

incontrôlable, l'amour charnel par excellence. Lorenzo, à son tour, est celui qui aurait dû rompre la lignée de la *chingada*. Fils issu d'un mariage officiel, contrairement à son père, il aurait dû assumer le prestige social de Artemio, l'autre facette de son machisme.

Regina est la figure féminine qui le rend prisonnier du passé. Dans l'agonie d'Artemio, l'image de cette femme qui lui avait fait don de l'amour total s'éclaircit graduellement : au début, c'est le souvenir de sa beauté et de leur grand amour, ensuite revient la mémoire du nom de la femme et très nettement la grande passion qu'ils avaient vécue : « yo lo tuve todo, ¿me oyen?, todo lo que se compra y todo lo que no se compra, tuve a Regina, me oyen, amé a Regina, se llamaba Regina y me amó, me amó sin dinero, me siguió, me dio la vida allá abajo »¹. Enfin, Regina est le nom qu'il appelle sans la force de la parole, devant la mort : « Regina, muérete de nuevo para que yo viva »².

L'autre image récurrente est celle du fils perdu, l'autre ancrage de la masculinité perdue de Artemio. Lorenzo est le détenteur d'une possible lignée de la virilité et du pouvoir, l'héritier perdu et dont le souvenir s'actualise dans un refrain répété de manière obsessive, treize fois³ : « a través de su hijo, Artemio vive la realidad de otra elección, rescatando así todo aquello que la ambición le obligó a dejar atrás »⁴. En fait, l'image du fils est plus floue que celle de Regina ; Lorenzo n'est pas évoqué par les sensations perçues dans le passé, mais plutôt par le regret de la perte et par la douleur de la séparation.

Artemio Cruz est donc un homme claustré dans la mémoire et, à travers le discours, il cherche une libération et une décodification de son existence. En fait, il doit se comprendre à trois niveaux : l'immédiateté, qui signifie appréhension, compréhension et libération de la carcasse corporelle, qui devient douloureuse, honteuse, contraignante, faisant le temps se dilater ; vient ensuite la profondeur, le sous-conscient, désigné par le TU et qui instaure une certaine distance et objectivation et, enfin, le niveau du vécu, raconté à la troisième personne, lieu de la mémoire

¹ *Ibidem*, p. 59.

² *Ibidem*, p. 134.

³ « Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo ».

⁴ Da Silva, M. A., *Memoria del deseo y deseo de la memoria en La Muerte de Artemio Cruz* (en ligne sur webs.ucm.es/info/especulo/numero22).

lointaine mais qui explique l'homme présent, lieu des amours vécus, lieu de l'enfance de *chingada* et des exploits révolutionnaires :

Los fragmentos en primera persona figuran la experiencia imperfecta de la muerte propia. [...] Al contrario, los pasajes en tercera persona cubren la mayor parte de la narración. Ecos preteritos de una memoria anónima hablando desde el seno del olvido, dejan oír el discurso inconciente del Otro, como un recordar sin reposo. A medio camino, una voz [...] el subconsciente, [...] el TU que habla en futuro.¹

Artemio se définit comme un être sensoriel par excellence : sa liberté – dans l'amour, dans le monde des affaires, dans les exploits révolutionnaires – avait été construite par la perception, par le contact direct, immédiat, sensoriel, avec l'objet désiré :

¿Quién tendrá la honradez de decir, como yo lo digo ahora, que mi único amor ha sido la posesión de las cosas, su propiedad sensual? Eso es lo que quiero. La sábana que acaricio. Y todo lo demás, lo que ahora pasa frente a mis ojos.²

Ce corps passe de l'état de liberté à celui de claustration au moment où la maladie interrompt cette chaîne sensorielle : Artemio voit avec difficulté, souvent il a les yeux fermés, il entend avec difficulté, il ne peut plus toucher³. Les yeux se maintiennent volontairement clos, comme signe évident de la décision nette de s'auto isoler, de se claustre pour se séparer d'un monde qu'il ressent comme hostile et qui est dépourvu de ses deux grands amours, Regina et Lorenzo, car « Puede salir del cuerpo tanto como el propio cuerpo puede recibir de la mirada, de la caricia ajenas »⁴.

La claustration dans le propre corps est complétée par celle dans l'espace. Malade, Artemio est prisonnier non pas seulement dans son

¹ Fouques, B., *El espacio orfico de la Novela en La Muerte de Artemio Cruz* in « Revista ibero americana », vol. XLI, no. 91, 1976, p. 245.

² Fuentes, C., *op. cit.*, p. 68.

³ « Permanezco con los ojos cerrados. ¿ Podré escucharlas ? » (p. 4) ; « Mantengo los ojos cerrados » (p. 15) ; « Las escucho con los ojos cerrados » (p. 57).

⁴ Fuentes, C., *op. cit.*, p. 110.

corps oppressif, mais aussi dans un espace qu'il perçoit comme étranger : la chambre, l'ambulance, le corridor de l'hôpital, la salle d'opération.

La chambre lui apparaît comme prison parce qu'il s'y sent attrapé. De plus, ce n'est pas la chambre qu'il habitait, dans la maison où il vivait avec Lilia, son amante, mais une chambre qui portait les faux signes de sa présence, dans la résidence officielle de Catalina, sa femme. Les meubles, les objets, les présences même de cette chambre – Catalina, Teresa, Gloria – sont ressenties comme hostiles et le moribond s'y sent enfermé. L'air même de cette chambre étrangère l'incommode et il répète obsessivement sa demande qu'on fasse ouvrir la fenêtre¹ pour que l'air frais pénètre dans la pièce. Mais, cette faible évasion lui est refusée et Artemio demeure prisonnier de la haine bienveillante de sa famille officielle.

La narration de la claustration

Comme nous l'avons déjà mentionné, ce roman construit sur trois voix narratives, correspondant, à leur tour, à trois perspectives narratives, comporte treize chapitres / parties narré(e)s à la première personne. Il s'y agit, selon la plupart des critiques, de la narration des douze dernières heures de l'existence d'Artemio Cruz², un temps qui apparaît dans une égale mesure comme dilaté, oppressif et dans lequel le passé fait irruption de manière fulgurante et parfois répétitive. Nous pourrions même dire que, dans ces douze parties du roman, « Il s'agit du jeu existentiel, autrement dit de la conscience du protagoniste et son monologue intérieur. »³

Cette modalité narrative, à la première personne, entendue comme « complejo de actitudes emocionales e intelectuales »⁴ est

¹ « — Abran la ventana.

— No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo ».

² « Yo, el viejo moribundo, percibe los procesos fisiológicos de su cuerpo desde el punto de vista interior » (Hazaiová, L., *Carlos Fuentes : tiempo, espacio y personajes del mundo de la novela y de la novela del mundo* In « Casa de tiempo » revista de cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana, Mexico, julio-agosto 2001, p. 73.)

³ Luis Gamallo, M. O., *Le montage narratif dans "La muerte de Artemio Cruz" de Carlos Fuentes* in « Moenia », no. 14/2008, p. 355.

⁴ Vidal, H., *El modo narrativo en La Muerte de Artemio Cruz* in « Thesaurus », tomo XXXI, no. 2/1976, p. 302.

porteuse de l'état de claustration et d'isolement du corps narrant. Il s'agit de la narration à la première personne, par laquelle se dit l'histoire de l'être dans l'état de la plus profonde et irréversible claustration, seuil de la mort, et cela parce que « en el proceso de la narración, el narrador que posibilita la percepción del mundo demostrara diversas actividades para consigo mismo, para los personajes, acciones y espacios que representa, y para el receptor ficticio »¹.

La narration homodiégétique et autodiégétique que caractérise les douze parties évoquées est essentiellement celle des perceptions momentanées et des souvenirs obsessifs du personnage-narrateur. La claustration s'y manifeste en ce que le narrateur semble incapable de s'évader de la contrainte corporelle – la plupart de ses observations portent sur l'état dégradé de son corps et sur la fixité de celui-ci, ce qui empêche, d'ailleurs, l'ouverture de la perspective narrative – et d'échapper à quelques souvenirs obsessifs du passé : celui de la femme qu'il a aimée le plus et celui du fils qui aurait dû être son héritier. Ainsi, la narration devient itérative : la répétition de la phrase qui évoque la mort de Lorenzo, la traversée de la rivière et la réitération du désir d'évasion : les demandes de faire ouvrir la fenêtre.

De cette manière, « *La Muerte de Artemio Cruz* es la reflexión, el discurrir de la consciencia [...] el acto confesional de un sujeto que es el prototipo de las mitologías y símbolos que subyacen en el subconsciente colectivo de los mexicanos. »²

Voilà donc que la claustration et l'enfermement sont deux récurrences dans *la Muerte de Artemio Cruz*. Qu'il s'agisse des thèmes qui renvoient à la claustration – la maladie invalidante qui transforme le corps en prison, la douleur qui bloque toute autre perception qui ne soit strictement corporelle, la mémoire qui agit comme un ancrage dans le passé, la chambre qui est espace étranger et contraignant, surtout avec la fenêtre qu'on empêche d'ouvrir – ou de la modalité narrative, à la

¹ Vidal, H, *El modo narrativo en La Muerte de Artemio Cruz* in « Thesaurus », tomo XXXI, no. 2/1976, p. 303.

² Ruiz Pérez, I., *La nación según Fuentes : La Muerte de Artemio Cruz y la nueva legalidad de la novela total* in « Alpha », no. 48/2019, p. 239.

première personne, dans les fragment sur lesquels nous nous sommes arrêtés, l'univers claustral est construit et rend compte de la dégradation et finalement de la mort du personnage-narrateur.

Texte de référence

Fuentes, C., *La Muerte de Artemio Cruz*, Anaya-Muchnik, Madrid, 1994

Bibliographie

Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978

Carballo, E., *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales SA, Mexico, 1965

Fouques, B., *El espacio orfico de la Novela en La Muerte de Artemio Cruz* in « Revista ibero americana », vol. XLI, no. 91, 1976

Hazaiová, L., *Carlos Fuentes : tiempo, espacio y personajes del mundo de la novela y de la novela del mundo* In « Casa de tiempo » revista de cultura de la Universidad Autonoma Metropolitana, Mexico, julio-agosto 2001

Hussar, J., *La breve agonía de Artemio Cruz : a propósito del tiempo narrativo en La Muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes* in « Confluencia », University of North Colorado, vol 27, no. 20, spring 2012

Luis Gamallo, M. O., *Le montage narratif dans "La muerte de Artemio Cruz" de Carlos Fuentes* in « Moenia », no. 14/2008, pp. 355-370

Da Silva, M. A., *Memoria del deseo y deseo de la memoria en La Muerte de Artemio Cruz* in « Especulo ». Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid, no. 22, noviembre 2002-febrero 2003 (en ligne sur webs.ucm.es/info/especulo/numero22)

Ruiz Pérez, I., *La nación según Fuentes : La Muerte de Artemio Cruz y la nueva legalidad de la novela total* in « Alpha », no. 48/2019, pp. 237-245

Vidal, H., *El modo narrativo en La Muerte de Artemio Cruz* in « Thesaurus », tomo XXXI, no. 2/1976

**MULTIFORMITE DU CONFINEMENT
DANS LA LITTÉRATURE ISSUE DE L'IMMIGRATION
MAGHREBINE**

**CONSISTENCY OF CONTAINMENT
IN THE LITERATURE FROM NORTH AFRICAN IMMIGRATION**

**COERENZA DEL CONTENIMENTO
NELLA LETTERATURA DELL'IMMIGRAZIONE
NORDAFRICANA**

Ioana MARCU*

Résumé

Arrivés en France, les immigrés d'origine maghrébine deviennent « victimes » d'un confinement multiforme. Tout d'abord, que leurs raisons de quitter le bled aient été économiques ou politiques, ils se retrouvent («)enfermés(») dans des non-lieux (le bidonville ou la banlieue, le camp de transit) d'où ils ont du mal à s'échapper physiquement et psychologiquement. Ensuite, ce « confinement spatial » a pour conséquence un « confinement identitaire et social ». En dépit de leur naissance en France, les enfants des immigrés maghrébins ne peuvent pas se défaire de la condition, héritée de leurs parents, d'exogène doublement stigmatisé (individu « venu d'ailleurs », où « ailleurs » signifie à la fois « un autre pays » et « la périphérie ») ou de traître. En outre, ils ne se sentent ni totalement français, ni totalement maghrébins, ce qui complique encore plus leur (re)construction identitaire. Enfin, l'accueil qu'on leur a réservé en France, l'état de tristesse dû à l'éloignement du pays natal, tout cela entraîne pour les immigrés de la première génération un « confinement temporel » : ils s'auto-enferment dans un passé qu'ils ne veulent ou ne peuvent pas oublier, dont ils ne sont pas capables de se défaire et qu'ils ont du mal à transmettre à leurs enfants. Dans notre contribution, nous nous proposons d'analyser les différents visages de cet enfermement dont les répercussions sur les individus sont la plupart du temps dévastatrices à partir des romans Ils disent que je suis une beurette (1993) de Soraya Nini, Mon père, ce harki (2003) de Dalila Kerchouche et Mohand le harki (2003) de Hadjila Kemoum.

* ioana.marcu@e-uvt.ro, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie.

Mots-clés : *immigrés, harki, confinement, banlieue, camp de transit, passé, (re)construction identitaire.*

Abstract

Arriving in France, immigrants of North African origin become "victims" of a multifaceted confinement. First of all, whether they chose to leave the village for economic or political reasons, they find themselves ("") locked up" in non-places (the slum or the suburbs, transit camp) from where they and their descendants find it difficult to escape physically and psychologically. Then, this "spatial confinement" results in an "identity confinement". Despite their birth in France, the children of North African immigrants cannot get rid of the doubly stigmatized exogenous condition (individual "from elsewhere", where "elsewhere" means both "another country" and "the periphery") or traitor they inherited from their parents. In addition, they do not feel completely French, nor completely North African, which further complicates their identity (re) construction. Finally, the reception which was reserved for them in France, the state of sadness due to the remoteness of the native country, all this leads to immigrants of the first generation a "temporal confinement": they self-enclose themselves in a past which they do not want or cannot forget, which they are not able to get rid of and which they find it difficult to transmit to their children. In our contribution, we propose to analyze these different faces of this confinement whose repercussions on individuals are mostly devastating from the novels *Ils disent que je suis une beurette* (1993) by Soraya Nini, *Mon père, ce harki* (2003) by Dalila Kerchouche and *Mohand le harki* (2003) by Hadjila Kemoum.

Keywords: immigrants, harki, confinement, suburbs, transit camp, past, identity (re) construction.

Riassunto

Arrivando in Francia, gli immigrati di origine nordafricana diventano "vittime" di un confinamento sfaccettato. Innanzitutto, sia che abbiano scelto di lasciare il villaggio per motivi economici sia per motivi politici, si trovano ("") rinchiusi" in non luoghi (lo slum o la periferia, il campo di transito) da dove loro ed i loro discendenti hanno difficoltà a fuggire/scappare fisicamente e psicologicamente. Quindi, questo "confinamento spaziale" si traduce in un "confinamento d'identità". Nonostante la loro nascita in Francia, i bambini degli immigrati nordafricani non possono liberarsi dalla condizione esogena doppiamente stigmatizzata (individuo "da altrove", dove "altrove" significa sia "un altro paese" che " la periferia ") o traditore ereditato dai genitori. Inoltre, non si sentono completamente francesi, né completamente nordafricani, il che complica ulteriormente la loro (ri) costruzione dell'identità. Infine, l'accoglienza riservata a loro in Francia, lo stato di tristezza dovuto alla lontananza del paese natale, tutto ciò porta agli immigrati della prima generazione un "confinamento temporale": si chiudono da soli in un passato che non vogliono o non possono dimenticare, di cui non sono in grado di liberarsi e che reputano difficilmente da trasmettere ai loro figli. Nel nostro contributo, ci proponiamo di analizzare questi diversi volti di questo confinamento le cui conseguenze sugli individui sono per lo più devastanti partendo dai

romanzi Ils disent que je suis une beurette (1993) di Soraya Nini, Mon père, ce harki (2003) di Dalila Kerchouche e Mohand le harki (2003) di Hadjila Kemoum.

Parole chiave: immigrati, harki, confinamento, periferia, campo di transito, passato, identità (ri) costruzione.

Introduction

Depuis plusieurs mois déjà, le mot « confinement » est omniprésent dans le discours médiatique : la population de tel ou tel pays se trouve en « confinement » comme mesure contre la propagation de la pandémie ; on nous dit de rester chez nous, de rester isolés afin de nous protéger contre les conséquences nocives du virus. Si, dans ce cas précis, le terme « confinement » est vu dans une perspective (plutôt) positive – « être confiné » dans un certain endroit devient synonyme de « se mettre à l’abri », « se préserver » –, il est intéressant d’observer que la portée de ce vocable peut rapidement se pervertir s’imprégner d’une connotation antithétique : la réclusion est alors envisagée comme un enfermement involontaire dans des limites bien étroites, comme un maintien contraint dans un espace clos, comme une perte d’une partie de ses libertés (mobilité, socialisation), comme une mise à l’écart de ce que l’on considère comme indésirable.

Cet huis clos à caractère répréhensible, voire même illégitime, devient souvent une source d’inspiration pour les écrivains. Qu’il s’agisse de la représentation des différents aspects du confinement spatial (murs ou frontières infranchissables, déplacement circonscrit, espace carcéral, etc.), identitaire (étrangeté, exotisme, hybridité, singularité, etc.) ou temporel (annulation de l’écoulement du temps, nostalgie, mythation, sanctification d’un passé révolu, etc.), les auteurs de partout dans le monde rendent compte de la difficulté de l’individu moderne de vivre claustré, isolé ou séquestré et des conséquences psychologiques, physiques et sociales d’une vie menée à l’écart des autres, avec des limites visibles ou invisibles qu’on ne peut annuler. Ce confinement malsain se manifeste également sur le plan extra textuel en tant que maintien de telle ou telle œuvre littéraire en marge de la *littérature canonique* pour des raisons souvent injustifiées (origine « illégitime » ou « périphérique » des écrivains, inobservation des normes littéraires, etc.).

Dans le cas de la littérature issue de l’immigration maghrébine, objet de notre recherche, la problématique du *confinement* semble un

véritable leitmotiv. Après avoir dans un premier temps interrogé l'enfermement du corpus littéraire intranger dans un a-topos institutionnel, nous nous intéresserons aux différentes manifestations du confinement spatial, identitaire et temporel dans les romans *Ils disent que je suis une beurette*¹ (1993) de Soraya Nini, *Mon père, ce harki*² (2003) de Dalila Kerchouche et *Mohand le harki*³ (2003) de Hadjila Kemoum.

Confinement dans l'a-topos institutionnel

Situés à la rencontre de deux cultures – la culture française qu'ils habitent de par leur naissance dans l'Hexagone (Soraya Nini est née à Toulon ; Dalila Kerchouche vient au monde dans un camp de harkis du Sud-Ouest de la France, etc.) et la culture maghrébine qu'ils héritent de leurs parents – les écrivains issus de l'immigration maghrébine ont du mal à trouver une place convenable dans la République française des Lettres. En 2004, Khalid Zekri disait à propos de ce corpus créé par des individus s'apparentant à une double marginalité – sociale et spatiale – qu'il s'agit d'une « littérature dont on ne sait quoi faire »⁴. Alec G. Hargreaves, quant à lui, il déclarait :

*La littérature issue de l'immigration maghrébine, souvent qualifiée de littérature « beur », est un corpus particulièrement difficile à désigner et à classer. Il n'existe aucun consensus quant aux critères par lesquels le corpus se définirait, ni sur les appellations qu'il conviendrait de lui appliquer, ni sur ses relations avec d'autres espaces littéraires mieux reconnus (français, algérien, etc.) avec lesquels il entretient des contacts plus ou moins étroits*⁵.

La critique littéraire ne fait par la suite que légitimer ces propos en intégrant les productions littéraires des auteurs issus de l'immigration

¹ Dorénavant désigné à l'aide du sigle DSB, suivi du numéro de la page.

² Dorénavant désigné à l'aide du sigle PH, suivi du numéro de la page.

³ Dorénavant désigné à l'aide du sigle MH, suivi du numéro de la page.

⁴ Zekri, K., « "Écrivains issus de l'immigration maghrébine" ou "écrivains beurs" ? », in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 155-156, « Identités littéraires », juillet-décembre, p. 62.

⁵ Hargreaves, A. G., « Littérature "Beur" », in *Litterature di Frontiera = Littératures Frontalières*, vol. XII, n° 2, « Littérature maghrébine : interactions culturelles et Méditerranée », 2002, p. 233.

maghrébine soit dans le champ littéraire maghrébin¹, soit dans le champ littéraire francophone², soit dans le champ littéraire français³ (choix que nous privilégions) ou, même dans « l'*underground* français »⁴. Mais, si les institutions littéraires adoptent cette attitude indécise et qu'elles préfèrent ce confinement des écrivains intrangers dans une « espèce de "no man's land" en marge de [toutes les autres] catégories »⁵, les auteurs, quant à eux, demandent (toujours) qu'on certifie leur travail esthétique et qu'on passe outre une lecture purement sociologique de leurs créations notamment romanesques afin de dégager leur caractère purement littéraire ; ces deux démarches leur permettraient de jouir (enfin) du statut d'écrivains tout court.

Cette privation de localisation précise dans un champ littéraire est amplifiée par une défaillance quant à la situation de ce corpus dans le registre littéraire ou para-littéraire. Le lecteur connaisseur ou apprenti se

¹ Voir, entre autres, Mebarki, B., « Les intentions interculturelles d'une expression de la marge », in *Insaniyat. Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, n° 16, « Réalités, acteurs et représentations du local en Algérie », 2002 ; Schneider, A., *La littérature de jeunesse migrante : récits d'immigration de l'Algérie à la France*, L'Harmattan, Paris, 2013 ; Toumi-Lippenoo, P., « La littérature beur : un cri de haine bourré d'espoir », in *Africultures*, n° 5, février, 1998, etc.

² Voir, par exemple, Goes, J., « Littératures francophones du monde arabe. La littérature "beur" », in *Romaniac*, n° 90, 1^{er} trimestre 2003, p. 1-8 ; Chaulet Achour, C., « Réflexions pour une histoire littéraire francophone transnationale », communication faite au colloque international de l'Université Stendhal-Grenoble 3, 17-19 mars 2010, *Perspectives européennes des études littéraires francophones*, etc.

³ Voir, notamment, Hargreaves, A. G., « Littérature "Beur" », in *Littérature di Frontiera = Littératures Frontalières*, vol. XII, n° 2, « Littérature maghrébine : interactions culturelles et Méditerranée », 2002, pp. 233-253 ; Jarillot-Rodal, C., « La littérature des Maghrébins francophones et des Turcs germanophones : défi pour le canon littéraire national de la France et de l'Allemagne? », in *Horizons maghrébins*, n° 52, « La Francophonie arabe : Pour une approche de la littérature arabe francophone », 2005, pp. 130-138 ; Mdarhri-Alaoui, A., « Le roman dans la littérature "beur", problématiques thématiques et esthétiques », in Giuliana Toso Rodinis, Rachida saïgh Bousta et Giovanni Saverio Santangelo (dir.), *Voix marocaines de l'espoir*, Palerme, éd. Palumbo, 2001, p. 145-160, etc.

⁴ Lachmet, D., « Une composante de l'*underground* français », in *Actualité de l'émigration*, mars 1987, p. 26.

⁵ Hargreaves, A. G. et Gans-Guinoune, A.M., « Introduction », in *Expressions maghrébines*, vol. 7, n° 1, « Au-delà de la littérature "beur" ? Nouveaux écrits, nouvelles approches critiques », été 2008, p. 5.

laisse souvent tenter par un déchiffrement rudimentaire des œuvres produites par les écrivains issus de l'immigration maghrébine, étant à la recherche notamment des éléments biographiques des auteurs ou des ingrédients faciles à juxtaposer à la vie réelle (vie difficile dans les cités populaires, trafic, violence, grands ensembles, racisme, etc.). La conséquence de cette démarche est l'attribution d'un fort trait sociologique à ce corpus né sous la plume des auteurs se réclamant de la marge qui mettent à l'honneur un espace marginal (notamment la banlieue, mais également le camp de transit), dans une langue le plus souvent en rupture avec la norme. On ne devrait donc plus s'étonner de retrouver les romans *Ils disent que je suis une beurette* (1993) de Soraya Nini et *Ma part de Gaulois* de Magyd Cherfi (2016) rangés dans la collection « Sociologie » d'une bibliothèque universitaire¹.

Outre le statut entre-les-deux des écrivains issus de l'immigration maghrébine (ni totalement Maghrébins, ni complètement Français), la banlieue en tant qu'espace littéraire de prédilection et la langue d'écriture en copie fidèle de la langue de la rue participent également au confinement de ce corpus hors normes dans une posture a-topique. Longtemps aphasique, l'espace urbain périphérique où dominent les grands ensembles et où est entassée depuis de longues années une forte population d'origine immigrée devient « voisé », car les auteurs intrangers s'en servent comme scène de l'intrigue de leurs œuvres romanesques. Ces écrivains connaissent de l'intérieur cet espace suburbain : ils y sont nés et ils y ont vécu longtemps, entourés de la grisaille des immeubles, asphyxiés par des odeurs empestées, victimes de discriminations ; ils ne doivent donc pas fabriquer un univers où faire évoluer des personnages marginaux ; il leur suffit de regarder autour d'eux et de narrativiser leur cité, leur quartier. Ils deviennent ainsi des écrivains auteurs de leurs toxi-territoires. Pour ce qui est de la langue d'écriture, les auteurs intrangers ne doivent pas, non plus, faire appel à une langue artificielle, car ils détiennent une langue vive, métissée, « épicée », en rupture avec le canon, dont la richesse est représentée par le lexique enchevêtré sur plusieurs niveaux et registres de langue.

¹ Par contre, les romans de Faïza Guène sont rangés, dans la même bibliothèque, dans la collection « Littérature française ».

Difficulté de bien situer le corpus littéraire issu de l'immigration maghrébine, narrativisation d'un espace longtemps considéré comme a-littéraire, emploi d'une langue hétérodoxe, voilà seulement quelques attributs (voire même *irrégularités*) qui participent au manque de reconnaissance institutionnelle du corpus intranger. Il arrive rarement que les œuvres littéraires produites par les écrivains « de la deuxième génération » jouissent d'une véritable appréciation de la part des institutions littéraires. Excepté le roman *Georgette !* publié en 1986 par Farida Belghoul, considéré comme le chef-d'œuvre de la littérature des intrangers, ayant reçu d'ailleurs le Prix Hermès pour le premier roman, peu d'œuvres romanesques signées par des écrivains nés en France dans des familles immigrées nord-africaines ont reçu des appréciations de la part de la critique. C'est le cas, par exemple, du roman *Ma part de Gaulois* de Magyd Cherfi, ancien parolier du groupe Zebda, retenu dans la première liste du Prix Goncourt 2016.

Malgré cet enfermement quasi constant des productions littéraires des écrivains issus de l'immigration maghrébine dans « les ZUP de la littérature »¹, les individus de la deuxième génération ont, depuis bientôt quarante ans, pris la parole pour dire leur histoire, l'histoire d'une communauté et d'une génération dont le leitmotiv semble être invariablement le *confinement* – dans un espace marginal, mal placé, déplacé par rapport au *centre* (la banlieue ou le camp de transit), dans une identité problématique, dans un passé qui ne passe pas. Dans ce qui suit, nous nous proposons d'identifier les manifestations de cette triple *captivité* dans trois romans appartenant à des auteurs qui partagent une même aventure familiale (des parents qui ont choisi de quitter leur bled, de traverser la mer à la recherche d'une autre vie), mais qui, en même temps, ont connu un parcours différent (existence affligeante dans des « toxi-cités » vs. dépérissement dans des camps de transit similaires à des immenses prisons). D'un côté, il y a Soraya Nini, née dans une famille d'immigrés algériens, ayant quitté leur bled pour des raisons économiques ; elle met à l'honneur dans son roman *Ils disent que je suis une beurette* l'espace suburbain qui lui est familier et l'existence pénible que les immigrés et leurs descendants y mènent. De l'autre côté, il y a Dalila Kerchouche et Hadjila Kemoum, nées dans des camps de transit,

¹ Begag, A. et Chaouite, A., *Écarts d'identité*, eds. du Seuil, Paris, 1990, p. 105.

dont les parents, anciens harkis, ont fui leur terre natale pour des raisons politiques, afin de protéger la vie de leurs familles ; dans *Mon père, ce harki* et *Mohand le harki*, les deux écrivaines disent « le supplice et la rage de leurs parents [en fixant] le décor de leurs récits dans un espace qu'ils connaissent à peine, notamment à travers des témoignages fragmentaires de leurs géniteurs »¹.

Confinement spatial

Figures du *non-lieu*, tel que Marc Augé l'envisage, à savoir un espace dépourvu d'identité, de relation et d'histoire², la *banlieue* et le *camp de transit* de par leur situation excentrique par rapport à la (vraie) ville dont ils sont séparés par des frontières plus ou moins visibles et franchissables, voire même infranchissables (voies ferrés, périphérique, barbelés, etc.) ou par des distances plus ou moins appréciables (quelques minutes en RER, plus de temps en voiture), condamnent leurs habitants à une vie sous le signe de l'aliénation, de l'asphyxie.

Pour Samia, l'héroïne du roman *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini, le quartier où elle habite, trompeusement appelé le « Paradis », n'a rien d'un jardin merveilleux promis aux mortels par un démiurge bienveillant ; bien au contraire, le « Paradis » banlieusard est recouvert de gris, couleur de la saleté, de la pierre inanimée, du deuil, de l'altération : « cette grisaille qui recouvre les tours de la cité » (DSB, 176), « tout [y] est gris avec des traces d'un drôle de jaune. On croirait que tous les chiens de la ville se sont donné le mot pour venir pisser du haut de chaque tour et que c'est leur pisse qui dégouline comme ça sur nous » (DSB, 47). Si l'on combine la clôture métaphorique du Paradis, envisagé comme un « jardin clos » qui se refuse aux intrus tout en ouvrant ses portes lorsque les dévoyés sont exclus, et l'ennui que sous-entend la couleur *grise*, on se trouve devant un espace délétère et ceinturant dont les habitants ne peuvent pas s'évader. Pour Samia, donc, il s'agit d'un « Paradis merdique » (DSB, 122), « de la misère » (DSB, 139), un « Paradis foireux » où tout est « moche » (DSB, 146), un « foutu

¹ Marcu, I., « Des "non-lieux" aux "lieux de mémoire" dans la littérature issue des immigrations », in *Annales de l'Université de Craiova*, année XXIII, n° 1, 2019, p. 200.

² Voir Augé, M., *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, éd. du Seuil, Paris, 1992.

de Paradis » (DSB, 150), une « saleté de Paradis avec toutes ses interdictions » (DSB, 163), un « foutu Paradis où en guise d'anges je ne trouve que des sorcières » (DSB, 186), « un Paradis impur » (DSB, 187), « fermé » (DSB, 197), « Paradis de l'intolérance et de la connerie humaine » (DSB, 244). Dans ce Paradis « sans Eden »¹, les étrangers, les *autres*, ceux qui n'appartiennent pas à la cité, sont vite identifiés :

- Bonjour ! Tu habites ici ?
- Oui, bonjour ! Pourquoi, ça ne se voit pas ?
- Cela devrait se voir ? me demande la dame.
- Ben oui, moi quand je vous ai vus arriver, j'ai tout de suite remarqué que vous n'habitez pas au Paradis. Ceux qui habitent dehors, ils le voient tout de suite, eux aussi, qu'on vient de la cité.
- Et c'est quoi « dehors » pour toi ?
- C'est les autres... Je ne sais pas, moi, comment vous dire. Pourtant, c'est pas écrit sur notre front qu'on habite la cité [...].
- Nous sommes venus faire un reportage pour la télévision... Nous allons filmer la cité pour montrer ce que vous faites, comment vous vivez. (DSB, 9-10)

S'il est difficile de franchir les « murs » de la banlieue afin de s'évader vers d'autres horizons, il est tout aussi problématique d'y pénétrer en tant que *profane*, méconnaisseur des lois de la vile-ville.

Chez Soraya Nini, ce n'est pas seulement le franchissement des frontières invisibles de la banlieue qui importune ; vu que la cité prend la forme d'une « prison sans geôlier »² notamment pour les jeunes filles, le déplacement en général tourmente. Dans ce « trou à rats »³, le KGB peut circuler librement (il peut même parfois sortir de la banlieue pour se rendre dans une autre ville) : en revanche, Samia et ses sœurs se voient contraintes à un déplacement beaucoup plus circonscrit, fait de trajets bien délimités (maison-école-maison) ce qui fait que le Paradis devienne une *cité sans issue*, fermée.

¹ Durmelat, S., *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 153.

² Salvayre, L., *Les belles âmes*, éd. du Seuil / Verticales, Paris, 2000, p. 29.

³ Begag, A., « Frontières géographiques et barrières sociales dans les quartiers de banlieue », in *Annales de Géographie*, vol. 111, n° 625, année 2002, p. 275.

Dans le récit *Mon père, ce harki* de Dalila Kerchouche, ce confinement spatial est d'autant plus préjudiciable que l'entrée et la sortie des camps de transit sont fermement contrôlées par les autorités et par les responsables (militaires) dont le rôle primordial est de garder les demeurants dans un état humiliant continu, de les faire obéir à tout prix, de les transformer en individus illégitimes, ayant perdu tout droit naturel.

Les parents de Dalila Kerchouche, à qui l'auteur rend hommage dans son récit, arrivent en France à la fin du mois de juin 1962. Ils ont fui l'Algérie pour des raisons politiques : le père, ancien supplétif de l'armée française pendant la Guerre d'Algérie, et sa femme craignent la vengeance du Front de Libération Nationale au moment où l'armée française quitte le pays et il n'y a plus personne pour les protéger. « Le *Sidi Brahim*, immense cargo de marchandises » (PH, 40) les emmène vers une liberté corrompue. Une fois arrivés à Marseille, les harkis et leurs familles sont installés dans un hangar, ensuite dans un dépôt de marchandises, avant d'être enfin escortés par l'armée vers une gare où on les fait monter dans des trains de marchandises qui les transportent vers leur nouvelle vie. Dans cette nouvelle existence, ils seront envisagés la plupart du temps comme des individus-objets susceptibles d'être enfermés dans un non-lieu, d'être dépourvus du droit à la parole, à l'éducation, à une vie digne.

Le port de Marseille n'est que le point de départ d'une longue traversée de la France dont les arrêts sont les différents camps de transit : « Bourg-Lastic, près de Clermont-Ferrand ; Rivesaltes, dans les Pyrénées-Orientales ; Bagnols-les-Bains, en Lozère ; Rousillon-en-Morvan, en Saône-et-Loire ; Mouans-Sartoux, près de Cannes ; Bias, enfin, dans le Lot-et-Garonne » (PH, 26). Si l'espace banlieusard narrativisé dans les romans produits par les écrivains issus de l'immigration magrébine « économique » est séparé de la ville par une barrière quasiment « transparente » (périphérique, friches industrielles, etc.), les camps de transit sont entourés de barbelés ; à l'intérieur, de fausses habitations « accueillent » les nombreux membres d'une même famille : « Sur le sol, des touffes d'herbes et des cailloux. Des bandes de tissu tendues sur deux planches en bois servent de lit » (PH, 47) ; « ils découvrent les tentes plantées sur un nouveau champ de chardons, dans un terrain désolé cerné par des barbelés, ils sont consternés : "Pourquoi

nous met-on en prison ? Quel crime a-t-on commis ? » (PH, 60) ; « sur le toit, il y a du zinc. Sur le sol, du ciment brut. [La mère] ouvre les voltes et découvre trois pièces nues aux murs auréolés d'humidité [...]. Aveuglés par la lumière, des insectes affolés courent dans tous les sens sur le ciment » (PH, 137). Avec chaque nouvelle escale, les membres de la famille Kerchouche découvrent « l'isolement, le silence oppressant et une nature ingrate », étant ainsi « écartés de la société, sciemment relégués dans des zones inhospitalières » (PH, 58).

Les habitants de ces prisons à ciel ouvert ne peuvent s'échapper au confinement que pour aller au travail (si les responsables des camps consentent à leur donner l'autorisation), pour se faire soigner (lorsqu'ils se sentent vraiment mal), pour se faire interner dans des asiles (notamment ceux qui osent se révolter contre les autorités), pour faire des études (les enfants qu'on fait semblant de vouloir intégrer dans la société). Sinon, ils « errent, résignés et désœuvrés » (PH, 170) à l'intérieur des camps. Monsieur et Madame Kerchouche font partie de ceux qui n'acceptent pas l'humiliation, qui, tant bien que mal, demandent qu'on leur respecte les droits. Monsieur Kerchouche parvient même à se procurer une charrette et une mobylette qui lui permettent d'entamer son cheminement vers la véritable liberté.

Confinement identitaire et social

Ayant quotidiennement l'impression d'étouffer dans un espace suburbain dépravé ou vivant véritablement dans des endroits ceinturés par des barbelés, les personnages des romans de notre corpus subissent tous un pénible (auto)confinement identitaire et social.

D'un côté, il y a les parents. Monsieur et Madame Nalib ont quitté l'Algérie en rêvant d'une vie meilleure en France. Après de (très) longues années passées en exil, loin du bled natal, ils ne sont toujours pas intégrés dans le pays d'accueil : ils utilisent seulement la *langue-mère* à l'intérieur de la maison, ils parlent mal le français, ils se conduisent d'après des lois ancestrales (Madame Nalib fait même appel à des rituels magiques afin de préserver la virginité de ses filles), ils portent toujours les marques de la culture d'origine (Madame Nalib porte fièrement ses tatouages qui font rougir de honte ses filles). Les Kerchouche, malgré le quarantième anniversaire de leur arrivée en France, ne se sentent toujours

pas *chez eux*. Madame Kerchouche regrette toujours le jour du départ vers son nouveau pays, jour où elle a perdu son bled. Elle continue à s'exprimer en arabe, à porter « son foulard à fleurs noué sur la tête d'où s'échappent des frisottis teints au henné et son durillon au front, stigmaté de nombreuses années à s'incliner sur le tapis de prière » (PH, 21), à fredonner de vieilles chansons arabes. Quant à Monsieur Kerchouche, il a envie de retourner en Algérie : « Mon pays me manque. Je me sens déraciné ici. J'ai envie de revoir ma terre » (PH, 272). Ce sentiment de non-appartenance réelle à la France ne surprend aucunement étant donné les épreuves et les humiliations que les membres de leur famille ont dû surmonter pendant les années passées derrière les barbelés des camps ; ils ont été marginalisés et stigmatisés non seulement par la société française qui les prenait pour des étrangers dangereux, mais également par la communauté magrébine de France qui les considérait des traîtres à cause du choix du chef de la famille d'intégrer l'armée française pendant la Guerre d'Algérie.

De l'autre côté, il y a les enfants. Dans leur cas, le confinement identitaire et social est beaucoup plus torturant car il est le plus souvent à la fois hérité (à contrecœur) de leurs géniteurs et dicté par la société. Samia est déchirée par cette identité entre-les deux qu'elle a du mal à accepter ; elle voudrait bien avoir une vie normale comme toutes les autres jeunes filles de son âge (avoir un petit ami, sortir en boîte, errer dans les rues, rendre visite à des amies), mais les cerbères qui suivent chacun de ses gestes sont là pour lui interdire de vivre pleinement sa vie. Dalila Kerchouche, quant à elle, peine à assumer l'identité honteuse qu'elle a hérité de son père – fille de harkis : « Honte, révolte, injustice, colère, larmes, désir de crier, de cogner ... Je suis une fille de harkis, j'en pleure et j'enrage parce que je n'ai pas choisi de l'être. Je traîne une rancœur contre mon père, contre mon pays d'origine, contre celui dans lequel je vis » (PH, 14). Pour ses frères et sœurs aînés, elle est la chanceuse, celle qui ne connaît pas la rupture, le déracinement, l'humiliation puisqu'une année après sa naissance, sa famille quitte Biais « le camp de harkis le plus terrible en France » (PH, 129), pour s'installer dans un petit village. Son frère, Moha, né en Algérie, ayant connu les pires moments dans les non-lieux où sa famille a été condamnée de (sur)vivre, ne supporte pas le confinement identitaire et social dont il est

victime ; « déraciné » (PH, 233), il se donne la mort puisqu'il « ne voulai[t] pas de cette vie en France que [leurs] parents [leur] ont offerte et pour laquelle ils ont tout sacrifié. Le prix à payer était trop élevé : un pays, une identité, des racines. Sans cela, [il]n'[a] pas pu [se] construire un avenir » (PH, 233). Jacques, le fils cadet de Mohand, le harki, a lui aussi du mal à approuver et à comprendre l'entreprise de son père – l'abandon de sa patrie et le dévouement à un pays qui « nous a trahis » (MH, 40) : « Je ne te pardonnerai jamais d'avoir choisi la France, d'avoir choisi l'armée française, d'avoir choisi de t'installer en France, d'avoir fait de nous des Français » (MH, 38). Pour le benjamin de la famille Aberkan, être né en France et porter un nom où toute empreinte de ses racines est effacée n'est donc aucunement une chance, bien au contraire, il est question pour lui d'une malédiction, une condamnation à une existence dépourvue d'une véritable identité, à l'errance identitaire.

Qu'il soit pleinement assumé comme dans le cas des personnages-parents ou dicté par une H/histoire dont ils sont incapables de se défaire, comme dans le cas des protagonistes-enfants, le confinement dans une identité croisée où s'affrontent violemment deux dimensions opposées (dont l'une est dévorée par la haine et par la honte) ou dans une sphère sociale inadéquate fortement marquée par des traits négatifs, a pour conséquence un double sentiment d'étrangeté et d'étrangeté. Ces individus mal à l'aise dans leur propre aventure existentielle sont des « intragés » par rapport à la société et à leur propre famille. Ils vivent chacun d'entre eux dans son univers individuel, à l'écart des autres membres de la famille ou de la société, en essayant la plupart du temps en vain de dépasser cet état déchirant et de recoudre les pièces de leur puzzle identitaire selon leurs propres lois.

Confinement temporel

Ayant quitté leur bled pour différentes raisons, les personnages-parents des romans du corpus parviennent rarement à faire véritablement le deuil du pays perdu et à admettre que le retour est possible uniquement dans l'espace, vu le temps qui ne s'arrête jamais. Ils restent donc coincés dans une antériorité immobile, nourrie par la nostalgie. En tant que

« naufragés du natal »¹, Monsieur et Madame Nalib ou Monsieur et Madame Kerchouche ressentent, même après de longues années passées en terre d'accueil, le déchirement dû à une pluri-perte – de la famille, de la langue et de la terre natale, ce paradis terrestre, ce lieu saint, « embaumé [à travers le temps] dans les innombrables bandelettes du souvenir »². En refusant donc de faire le deuil de la matrice, ils sont tous condamnés, plus ou moins intensément, à une « vie-fantôme » dans laquelle corps et âme ne se trouvent pas au même endroit.

Ce confinement temporel est d'autant plus dramatique lorsqu'il est dû à une détermination d'étouffer un passé sombre que l'on veut garder pour soi. Lorsqu'il trouve tous les membres de sa famille torturés et tués par des fellagha, Mohand s'engage en tant que supplétif dans l'armée française. Plus tard, il n'ose pas raconter à ses enfants son parcours de harki, les raisons de sa « trahison » et de son combat aux côtés de la France ; de tels souvenirs ne peuvent être transmis à ses descendants sous peine de leur transmettre également sa propre blessure. Mohand, tout en étant irrémédiablement connecté à un passé qui ne passe pas, se détache des siens jusqu'à ce qu'il devienne un étranger pour ses enfants et que ses enfants deviennent aussi des étrangers pour lui. Ce confinement dans un passé ineffaçable le conduit à commettre l'irréparable : il prend en otage Philippe Janard, « ancien ministre du général de Gaulle, inspirateur – et en grande partie rédacteur – des accords d'Évian » (MH, 15), qui, lors d'une émission télévisée, a affirmé n'avoir aucun remord quant au sort des milliers de harkis abandonnés par l'armée française au moment de son retrait d'Algérie ; lorsque la gendarmerie intervient, Mohand n'accepte pas de se rendre et se donne la mort, en devenant ainsi un héros pour ses enfants et pour des milliers de harkis et de pieds noirs.

Conclusion

Lorsqu'on vient de découvrir l'ensemble romanesque produit par les écrivains issus de l'immigration maghrébine, on se trouve devant la difficulté de bien le situer dans un champ littéraire précis ou dans la

¹ Benslama, F., « Les naufragés du natal », in Leïla Sebbar (dir.), *Le pays natal*, éd. Elyzad, Tunis, 2013, p. 53.

² Lazaridès, A., « Écriture(s) de l'exil », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 72, 1994, p. 59.

rubrique « littéraire » ou « para-littéraire ». Être confiné dans un registre a-topique semble être donc le destin de cette littérature hors normes que les auteurs s'ambitionnent toujours de dépasser.

Cette problématique du « confinement » est, par la suite, déplacée sur le plan intra textuel, où elle acquiert un aspect multiforme. D'abord, les scènes de déroulement des intrigues, que cela soit la banlieue ou le camp de transit, de par leur configuration spatiale (position excentrique par rapport à la ville dont elles sont séparées par des obstacles concrets ou virtuels) imposent aux protagonistes une existence sous le signe du confinement (aliénation, asphyxie, déplacement circonscrit, etc.).

Ensuite, cet enfermement spatial se double d'un *cantonnement dans une condition problématique* que les personnages des récits *Ils disent que je suis une beurette*, *Mon père, ce harki* et *Mohand le harki* ont du mal à assumer pleinement. « Être descendant d'immigré nord-africain » ou « être enfant d'harki », voilà deux postures sensibles qui condamnent Samia, Dalila ou Jacques à un refaçonnement identitaire, voire même à une reconstruction identitaire.

Enfin, les personnages-parents s'accrochent à un passé qui n'existe plus. Ce *confinement temporel* a pour conséquence soit une impossibilité de s'engager pleinement dans leur nouvelle vie loin du bled natal sanctifié, soit un mutisme obsessif que les proches, notamment les enfants, parviennent (parfois) trop tard à déchiffrer.

Si certains protagonistes acceptent sagement cet isolement et qu'ils subissent en silence ses altérations, d'autres choisissent à un certain moment de se révolter. Une prochaine recherche pourrait s'intéresser justement aux expressions de ces révoltes, à leur degré de réussite ou d'échec, à leurs conséquences sur la réédification du puzzle identitaire, en s'appuyant toujours sur un corpus de romans produits par des écrivains intrangers.

Bibliographie

Corpus

- Kemoum, H., *Mohand le harki*, éd. Anne Carrière, Paris, 2003
Kerchouche, D., *Mon père, ce harki*, éd. du Seuil, Paris, 2010 [2003]
Nini, S., *Ils disent que je suis une beurette*, Fixot, Paris, 1993

Ouvrages critiques

- Augé, M., *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, éds. du Seuil, Paris, 1992
- Begag, A., « Frontières géographiques et barrières sociales dans les quartiers de banlieue », in *Annales de Géographie*, vol. 111, n° 625, année 2002, pp. 265-284
- Begag, A. et Chaouite, A., *Écarts d'identité*, éds. du Seuil, Paris, 1990
- Benslama, F., « Les naufragés du natal », in Leïla SEBBAR (dir.), *Le pays natal*, éd. Elyzad, Tunis, 2013, pp. 51-58
- Durmelat, S., *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2008
- Hargreaves, A. G., « Littérature "Beur" », in *Litterature di Frontiera = Littératures Frontalières*, vol. XII, n° 2, « Littérature maghrébine : interactions culturelles et Méditerranée », 2002, pp. 233-253
- Hargreaves, A. G. et Gans-Guinoune, Anne Marie, « Introduction », in *Expressions maghrébines*, vol. 7, n° 1, « Au-delà de la littérature "beur" ? Nouveaux écrits, nouvelles approches critiques », été 2008, pp. 1-9
- Lachmet, D., « Une composante de l'underground français », in *Actualité de l'émigration*, mars 1987, p. 26
- Lazaridès, A., « Écriture(s) de l'exil », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 72, 1994, pp. 52-62
- Marcu, I., « Des "non-lieux" aux "lieux de mémoire" dans la littérature issue des immigrations », in *Annales de l'Université de Craiova*, année XXIII, n° 1, 2019, pp. 195-210.
- Salvayre, L., *Les belles âmes*, éds. du Seuil / Verticales, Paris, 2000
- Zekri, K., « "Écrivains issus de l'immigration maghrébine" ou "écrivains beurs" ? », in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 155-156, « Identités littéraires », juillet-décembre 2004, pp. 62-67

**FURAR O INFINITO: DO CLAUSURO À LIBERDADE
EXISTENCIAL NO LIVRO DO DESASSOSSEGO DE FERNANDO
PESSOA**

**PIERCING INFINITY: FROM CLOISTER TO EXISTENTIAL
FREEDOM IN THE BOOK OF DISQUIET BY FERNANDO
PESSOA**

**PERCER L'INFINI : DE LA CLAUSTRATION À LA LIBERTÉ
EXISTENTIELLE DANS LE LIVRE DE L'INTRANQUILLITÉ DE
FERNANDO PESSOA**

Daniel MILAZZO*

Resumo

Isolado na própria solidão. Confinado ao próprio eu. Enclausurado no infinito. O Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa, ilumina paradoxos a partir das noções e experiências de isolamento, confinamento e clausuro. Elas desembocam numa liberdade existencial que desafia a própria existência. Este artigo pretende mostrar como o estar “à margem” é uma condição para um olhar independente sobre o mundo — um mundo, diga-se, que não está pronto lá fora, mas constrói-se submetido à oscilante subjetividade do observador. O confinamento assume limites espaciais, conceituais e linguísticos, e configura ponto de partida para o exercício de uma peculiar e extrema liberdade: a liberdade de refutar a liberdade e a imperatividade do ser. Ao se desdobrar tais elementos, aproxima-se da concepção da existência articulada no texto de Pessoa. Uma concepção rebelde ao ser, que se revela afinada com o intraduzível sentimento do nada.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Livro do Desassossego, existência, liberdade, isolamento, clausuro, solidão, infinito.

Abstract

Isolated in his own loneliness. Confined in his self. Cloistered in infinity. The Book of Disquiet, by Fernando Pessoa, brings into light some paradoxes involving

* dpmilazzo@gmail.com, Université de Montréal, Canadá.

notions and experiences about isolation, confinement and cloister. They flow into an existential freedom challenging existence itself. This article intends to show how being an outsider works as a condition for an independent way to see the world — a world that is not ready out there; instead, it is build up under the observer's oscillating subjectivity. Confinement assumes spatial, conceptual and linguistic limits, meaning the starting point to a very particular and extreme freedom: the freedom to refute freedom itself and existence as an obligation and unique way. While we develop such elements we get closer to the idea of existence conceived in Pessoa's text. An idea which is rebel towards being, and which happens to stand pretty close to the wordless feeling of nothingness.

Keywords: Fernando Pessoa, *The Book of Disquiet*, *Livro do Desassossego*, existence, freedom, isolation, confinement, loneliness, infinity.

Résumé

Isolé dans sa solitude. Confiné à son moi. Claustre dans l'infini. Le livre de l'intranquillité, de Fernando Pessoa, illumine des paradoxes à partir des notions et des expériences d'isolement, confinement et claustration. Elles mènent à une liberté existentielle qui défie l'existence elle-même. Cet article entend montrer comment l'être « en marge » est une condition nécessaire pour qu'il y ait un regard indépendant sur le monde — un monde, doit-on le souligner, qui n'est pas tout prêt dehors, mais qui s'érige soumis à l'oscillante subjectivité de celui qui observe. Le confinement assume des limites spatiales, conceptuelles et linguistiques, et il devient point de départ à l'exercice d'une liberté autant particulière qu'extrême : la liberté de réfuter la liberté elle-même et l'impérativité de l'être. Le développement de ces questions permet un rapprochement de la conception de l'existence articulée dans le texte de Pessoa. Une conception rebelle à l'être, plus alignée à l'intraduisible sentiment du rien.

Mots-clés : Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, *Livro do Desassossego*, existence, liberté, isolement, claustration, solitude, infini.

Introdução

Isolamento, confinamento e clausuro são questões muito presentes no *Livro do Desassossego*, obra fundamental do escritor português Fernando Pessoa. Logo de início, vale ressaltar a natureza fragmentária dessa obra, a qual desafia a noção tradicional de livro, alinhando-se, em realidade, mais à sua antítese¹. Durante as duas últimas décadas de sua vida (Pessoa falece em 1935, aos 47 anos), o poeta escreve, tanto à mão quanto à máquina, centenas de fragmentos em prosa

¹ *O que temos aqui não é um livro mas a sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o anti-livro, além de qualquer literatura.* (Zenith, Richard, "Introdução" in Pessoa, F., *Livro do Desassossego*, 11ª edição, ed. Richard Zenith, Assírio & Alvim, Porto, 2013, p. 13).

que ele pretendia um dia rever e organizar, embora tenha lhe faltado “coragem ou paciência para enfrentar a tarefa¹”. Assim, este “amontoadito de fragmentos que não é um livro²” oferece em sua forma póstuma³ elementos que permitem pensar numa modalidade estética de isolamento. Cada trecho encontra-se afastado visual e tematicamente dos outros. Isso não significa, porém, que se estabeleça entre eles insuportável incoerência. Pelo contrário, através deste amálgama de pensamentos esparsos cria-se uma teia subterrânea capaz de dar suporte a uma afinidade estilística, intelectual, sentimental e existencial. Noutras palavras, os diversos trechos, lançando mão de diferentes recursos literários, alimentam-se mutuamente e agrupam-se em torno da incessante exploração das profundezas da alma, da inapelável relação com o mistério, do constante questionamento acerca da verdade da existência, e do sentimento de irreconciliável inadequação ao mundo. Não à toa, Bernardo Soares, o ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, semi-heterônimo⁴ de Pessoa e a quem este por fim atribuiu a maioria dos fragmentos que compõem o *Livro*, posiciona-se à margem. Um isolamento imperfeito, no entanto, já que Soares tem um emprego, possui colegas com os quais interage, embora pouco, circula pela cidade, frequenta espaços públicos. A ênfase de tal isolamento está, portanto, muito mais no aspecto psicológico e simbólico do que no físico e geográfico. Emerge então uma solidão traduzida nada menos como condição do exercício da existência. Existência essa cujo motor é a busca do próprio sentido, busca que reivindica e faz uso da liberdade de interrogar tal existência até a beira do seu esvaziamento.

¹ *Ibidem*, p. 19.

² Bréchon, R., “Le Livre de l’intranquillité” in Pessoa, Fernando, *Le livre de l’intranquillité*, 3ª edição, traduzido por Françoise Laye, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2011, p. 8.

³ A primeira edição do *Livro do Desassossego* foi publicada em 1982. O único livro em língua portuguesa que Fernando Pessoa publicou em vida foi *Mensagem*, poema épico que exalta a história do Reino de Portugal e sua expansão ultramarina. *Mensagem* foi editado em 1934, um ano antes da morte do poeta.

⁴ *É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade.* (Pessoa, F., *Teoria da Heteronímia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012, p. 280).

Pessoa desdobra a solidão como condição pessoal para se desfrutar da liberdade de observar, refletir, divagar, pensar sem amarras. O sujeito exerce inclusive o desapego ao pensamento necessariamente lógico, empiricamente calçado, ditado pela razão. Abre-se espaço para um pensamento que, sem nunca se desvencilhar-se da consciência, deixa-se invadir pelo sentir, admite e incorpora tonalidades afetivas, chegando ao ponto de fundir-se com elas, tal um “saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento”¹.

Ao mesmo tempo, o inevitável confinamento ao próprio eu, isto é, ao prisma de uma subjetividade, demanda um olhar ensimesmado que propicia e culmina na implosão do eu. Este eu, particularmente na literatura pessoana, abandona a ilusão de qualquer caráter uno para abraçar a multiplicidade². Desse modo, eis outra inversão reveladora: uma expansão psíquica oriunda de inicial restrição.

A concepção de clausuro também é subvertida no *Livro*, uma vez que se traça o paralelo com aquilo que normalmente seria seu contrário, ou seja, o infinito. Ao invés de agir como sinônimo de liberdade, de adeus à continência, o infinito é associado à ideia de clausuro, transformando-se em símbolo de uma opressão tão mais profunda porque irremediável. “Para onde pensar em fugir, se a cela é tudo?”³, indaga Pessoa. Por conseguinte, instala-se o problema da libertação face a essa liberdade insuportável e existencialmente castradora. Pois, de semelhante maneira, o eu vê-se talhado pela obrigatoriedade de existir e de nisso enxergar liberdade, mas rebela-se reivindicando outra existência, a qual não se conforme às modalidades do ser. Assim, nasce com força o desejo de um desprendimento absoluto, o desejo de que “se encontre uma fuga

¹ Pessoa, F., *Livro do Desassossego*, 11ª edição, editado por Richard Zenith, Assírio & Alvim, Porto, 2013, p. 154 [trecho 131].

² Entre os pesquisadores de Fernando Pessoa, é praticamente consenso que este criou 72 heterônimos (embora haja aqueles que sustentem haver ainda mais). Dentre eles estão Vicente Guedes e Barão de Teive, a quem se atribui alguns trechos do *Livro do Desassossego*. No entanto, isso é motivo de debate nos círculos pessoanos. Neste artigo, quando se fala da multiplicidade do eu, não entramos na discussão sobre a heteronomia nem a autoria dos trechos; assumimos posição semelhante à da edição de Richard Zenith, que admite Bernardo Soares como a voz do *Livro*.

³ Pessoa, Fernando, *op. cit.*, p. 82 [trecho 43]

para fora de Deus e o mais profundo de nós deixe, não sei como, de fazer parte do ser ou do não ser”¹.

Solidão aberta

Fernando Pessoa tinha o hábito de fazer seus heterônimos dialogarem entre si. Tanto é que, por exemplo, o prefácio à *Poesia completa de Alberto Caeiro* é assinado por Ricardo Reis, quem cita a ajuda recebida por Álvaro de Campos para a escolha do título sob o qual foram reunidos alguns poemas de Caeiro, tido como o “Mestre” na constelação heteronímica. Levando-se em conta a já referida proximidade de Bernardo Soares com o próprio Fernando Pessoa ortônimo, não é de se estranhar que este tenha escrito um prefácio ao *Livro do Desassossego*. Nas poucas linhas pretendendo reconstituir² o encontro, Pessoa traça brevíssimo perfil de Soares, do qual sobressai o isolamento social do ajudante de guarda-livros: “Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes”³. Todavia, o desdobramento de tal isolamento mostra-se profícuo, já que Soares, “não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, soía gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também”⁴. Logo, o isolamento e a solidão têm por efeito criar condições para que Soares escreva, impelindo-o a um ato de sentido libertador: “E na mesa do meu quarto abrumado, reles, empregado, e anônimo, escrevo palavras como a salvação da alma”⁵. Ou seja, a solidão liberta. Ao invés de fechar espaços, ela os abre.

A escrita, enquanto ato solitário e consequência do isolamento, permite uma relação independente e original tanto com o mundo quanto consigo mesmo. Esse afastamento faz-se necessário para se enxergar com mais apurada clareza, para se enxergar além e de outro ponto de vista. Em suma, para se enxergar de outra maneira: “Pertença, porém, àquela espécie homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem,

¹ *Ibidem*, p. 82 [trecho 43].

² Mais do que reconstituição, trata-se na verdade de uma constituição, já que é o texto em si que cria o encontro entre ambos.

³ Pessoa, F., *op. cit.*, p. 45 [Prefácio de Fernando Pessoa]

⁴ *Ibidem*, p. 44 [Prefácio de Fernando Pessoa]

⁵ *Ibidem*, p. 53 [trecho 4]

nem vêem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado”¹. Soares põe-se então à margem não apenas do mundo, não apenas dos outros, mas à margem também de si próprio, perfurando assim o tecido do eu, identificando os pontos cegos dentro de si e dando luz a um vazio criador que incita a uma exploração sem fim.

Apesar do recuo diante do mundo, o eu não deixa de estar contido no mundo. Eu e mundo estão atrelados, estão misturados. Percepção e descoberta de novos enigmas vão surgindo mutualmente, tanto no eu quanto no mundo, já que um necessariamente participa do outro, e ambos se fundem numa confusão que dificilmente distingue o que é interior do que é exterior. Há, no entanto, certa primazia da esfera subjetiva, tal como aponta Antonio Tabucchi: “O olhar que percorre o *Livro do Desassossego* constitui ao mesmo tempo a percepção e a alteração dos dados da experiência: e o que reside fora do Eu e que o Eu torna seu não é senão o mundo exterior que *se metamorfoseia* em Eu”². Isso fica claro em vários trechos do *Livro*, tal como neste exemplo: “Para quê olhar para os crepúsculos se tenho em mim milhares de crepúsculos diversos — alguns dos quais que não o são — e se, além de os olhar dentro de mim, eu próprio *os sou*, por dentro?! ”³.

Ou seja, o eu absorve o mundo enquanto o reformula e o incorpora até que aquilo que era exterior passe a participar da subjetividade e a compô-la, tornando-se também interior. Este ciclo é contínuo, pois este eu aberto ao mundo e em constante construção continuará absorvendo e reformulando o mundo, expandindo-o até onde alcança sua percepção.

Isso não significa, contudo, que o exterior seja toda aparência. O mundo exterior também resguarda essência, preserva mistérios. De certa forma, às vezes o mundo revela ocultar algo: “O ar é de um amarelo escondido, como um amarelo pálido visto através dum branco sujo. Mal há amarelo no ar acinzentado. A palidez do cinzento, porém, tem um

¹ *Ibidem*, p. 49 [trecho 1]

² *Le regard qui parcourt le Livre de l'intranquillité constitue à la fois la perception et l'altération des données de l'expérience : et ce qui réside en dehors du Moi et que le Moi fait sien n'est autre que le monde extérieur qui se métamorphose en Moi.* (Tabucchi, Antonio. *Une malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa*, traduzido por Jean-Baptiste Para, Paris, Gallimard, 2012, p. 99) [grifo do autor; minha tradução]

³ Pessoa, F., *op. cit.*, p. 223 [trecho 215]; grifo do autor.

amarelo na sua tristeza”¹. O eu age ao mesmo tempo como um interior servindo de caixa de ressonância ao mundo exterior e como participante à existência deste. A visão da confusão de cores leva a crer numa superposição de camadas, nem todas visíveis, embora presumíveis e imagináveis. Enquanto isso, a tristeza pode bem significar tanto a projeção do eu no mundo, quanto a influência do mundo sobre o eu, ou até mesmo a descoberta de uma interioridade naquilo que aparenta ser exterior. Nesse sentido, as referências cromáticas denotam uma intenção de dar um sentido, ainda que indefinido, ao que se vê.

Este eu tenta às vezes se desvencilhar do mundo para em seguida mergulhar nele, o que significa também um mergulho em si próprio. Tal efeito sanfona encontra eco no pensamento de Merleau-Ponty: “O mundo é aquilo que eu percebo, mas sua proximidade absoluta, assim que analisada e expressada, torna-se também, inexplicavelmente, distância irremediável”². Existe então o imperativo de uma subjetividade que, incapaz de apagar-se ao ponto de assumir um papel totalmente neutro em relação àquilo que ela observa, deixa sempre um rastro, um pedaço de si, expandindo-se dentro e através de sua própria solidão que lhe permite observar.

Ademais, o estar à margem oferece outra perspectiva sobre o mundo, sobre si, e também sobre a razão. Pois cabe destacar a construção quicá ilógica da ideia de estar à margem daquilo a que se pertence ao mesmo tempo em que se pertence à categoria daqueles que estão à margem. A rigor, difícil seria conceber no campo espacial, ou mesmo no campo abstrato, esta ideia de pertencimento ao não-pertencimento. Parece tratar-se de contraste aniquilador. Esses dois estados se contradizem, um não pode ser verdadeiro na presença do outro, isto é, a realidade de um anula a realidade do seu oposto. A princípio, o resíduo racional é apenas a constatação de um paradoxo. Porém, há algo mais. Lê-se o constante fugir (ou ser expulso) de um grupo, o qual vai crescendo, se dispersando e intensificando o isolamento — da multidão aos desgarrados; dos desgarrados à solidão do próprio eu; da solidão do

¹ *Ibidem*, p. 201 [trecho 189].

² *Le monde est cela que je perçois, mais sa proximité absolue, dès qu'on l'examine et l'exprime, devient aussi, inexplicablement, distance irrémédiable.* (Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p. 23) [minha tradução].

eu ao descolamento desse eu, cuja coesão é posta em xeque. Tal ideia adquire força centrífuga, detonando assim uma experiência de expansão lógico-abstrata. O eu à margem não desprende-se totalmente da multidão à qual não pertence: aí está seu ponto de partida, seu lastro conceitual, mas o constante e acelerado distanciamento lhe permite uma consciência elevada da própria individualidade, a qual se estilhaça em inúmeros novos mistérios, em novos apelos ao infinito. O indivíduo vê-se à deriva dentro do próprio eu, um eu que já refuta limites, do qual só se consegue escapar indo ainda mais fundo em si próprio. “Somos dois abismos — um poço fitando o céu”¹, sentencia Pessoa.

O reconhecimento do abismo interior, do abismo exterior e dos “grandes espaços que há ao lado” traduz a consciência do vazio e a predisposição à experiência do nada. Por conseguinte, a solidão e o isolamento não configuram paredes fechadas, agindo ao invés como condição à descoberta de um espaço infinitamente aberto. Do qual, porém, não se pode fugir: “Um desespero de mim, uma angústia de existir preso a mim extravasa-se por mim todo sem me exceder, confunde-me o ser em ternura, medo, dor e desolação”².

O eu vê-se então preso a uma modalidade exclusiva de existência, à imperatividade do ser, mas resiste a sujeitar-se passivamente a uma modalidade de existência lhe parecendo imposta como opção única. Entre dois abismos, tendo-os ambos dentro de si, o eu vê-se confrontado ao Tudo e ao Nada, mas isso não o satisfaz. Vendo-se empurrado à margem da própria existência, o eu percebe o apelo a outra modalidade de existência, externa à própria existência e, sendo assim, estranha aos seus imperativos.

Confinamento interior e exterior

Como já foi dito, o isolamento de Bernardo Soares, a voz do *Livro do Desassossego*, não é total. Soares não é um eremita, mas sim alguém que prefere a margem — ou para quem não se apresenta nenhuma outra alternativa.

¹ Pessoa, F., *op. cit.*, p. 58 [trecho 11].

² *Ibidem*, p. 421 [trecho 479].

O meu isolamento não é uma busca de felicidade, que não tenho alma para conseguir; nem de tranquilidade, que ninguém obtém senão quando nunca a perdeu — mas de sono, de apagamento, de renúncia pequena.

As quatro paredes do meu quarto são-me, ao mesmo tempo, cela e distância, cama e caixão. As minhas horas mais felizes são aquelas em que não penso nada, não quero nada, não sonho sequer, perdido num torpor de vegetal errado, de mero musgo que crescesse na superfície da vida. Gozo sem amargor a consciência absurda de não ser nada, o antessabor da morte e do apagamento.¹

O quarto onde mora Soares, tal como ele próprio, está ao mesmo tempo inserido no mundo e afastado dele, assumindo acepções tanto positivas quanto negativas. Trata-se de uma metáfora do paradoxo existencial. O trecho acima revela a vontade de um apagamento de si, a vontade de anular o próprio ser através da anulação de algumas ações que lhe são associadas e lhe definem ao lhe dar forma: o pensar, o querer, o sonhar. Não obstante, este desprendimento total parece impossível, pois encontra sua origem num desejo, isto é, num querer. Noutras palavras, Pessoa articula, através da voz de Soares, um genuíno desejo do nada, vazio em seu objetivo. Note-se, no entanto, que não se pretende abdicar da consciência. Pelo contrário, o que Pessoa manifesta é uma plena consciência de um estado contemplativo ciente da própria finitude, mas que pretende aprofundar-se na realidade das coisas sem um horizonte que lhes dê sentido. Como se o sentido da existência recaísse sobre a revelação da falta de sentido em tudo, inclusive na própria existência.

Dentro dos limites estabelecidos pelas paredes do quarto, há, contudo, uma fronteira: a janela. Eis um símbolo muito rico em significados, pois representa tanto a válvula de escape de um confinamento quanto a brecha ao mundo exterior que justamente ratifica e evidencia o confinamento. Percebe-se claramente o efeito de abertura para o mundo: “Ainda, pela frescura aberta da minha janela única, se ouviam cair dos telhados os pingos grossos da acumulação da chuva ida”². É pela janela que o mundo entra, mas não só o mundo pertencente

¹ *Ibidem*, p. 410 [trecho 461].

² *Ibidem*, p. 69 [trecho 29].

ao palpável, ao compreensível, ao mensurável. Essa abertura é muito maior:

Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível íntimo da tarde que acontece, à janela para o começo das estrelas, meus sonhos vão, por acordo de ritmo com a distância exposta, para as viagens aos países incógnitos, ou supostos, ou somente impossíveis.¹

Interessante perceber que, da mesma forma que o desejo do nada não descarta a consciência, a percepção do infinito está fincada num lugar preciso e de características definidas (o quarto localizado no quarto andar). O eu que se abre ao infinito e conseqüentemente a todas as possibilidades de tudo está bem situado, o que lhe impede de se extraviar completamente numa esfera sobre a qual ele não possui nenhum domínio. A menção ao sonho, poder-se-ia dizer à capacidade de afastar-se da realidade imediata para imaginar outras, mostra que o infinito também compõe a interioridade daquele que observa; do contrário, qualquer noção do infinito seria invalidada.

Logo, a janela é igualmente passagem para a descoberta do interior — ainda que se trate, num primeiro momento, da descoberta de que o interior reserva áreas ocultas. A janela significa o expor-se ao não-controle: não se domina o que se vê através da janela, esteja ela voltada ao *lá fora* ou ao *lá dentro*. Assim, Soares usa a janela para admitir o não-controle de si próprio e reconhecer a amplitude do desconhecido que subsiste dentro de si: “E da janela para mim contemplo, espantado, os ocasos roxos, os crepúsculos vagos de dores sem razão, onde passam, nos cerimoniais do meu descaminho, os pajens, as fardas, os palhaços da minha incompetência nativa para existir”². Claro está que o eu, além de não ser totalmente conhecido, se dilata à medida em que se toma ciência de tal desconhecimento. É um bater pernas sem fim dentro da “cidade feita da minha alma, perdida até [ao] cais à beira de uma baía calma, muito longe dentro de mim, muito longe...”³.

Existe, portanto, este descompasso inerente à própria subjetividade da qual não se escapa. Como se o eu não conseguisse sair

¹ *Ibidem*, p. 380 [trecho 421].

² *Ibidem*, p. 365 [trecho 401].

³ *Ibidem*, p. 142 [trecho 114].

de si, já que se defronta à vastidão de seu próprio interior, e tampouco consiga entrar em si, visto que em seu interior há uma falha fundamental impedindo uma concordância plena. Este eu, além de se transformar constantemente mediante sua relação com o mundo, se pulveriza e se dispersa: “Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim?”¹. Ou seja, ainda que o sujeito esteja irremediavelmente confinado ao próprio eu, esse eu é vasto, foge ao próprio alcance e é constituído por uma fissura irreparável quando se atinge a consciência dela.

Se do ponto de vista conceitual refuta-se a ideia de um eu uno, igual a si mesmo, Pessoa também busca declinar no uso rebelde da linguagem a dificuldade em compreender a natureza singular deste intervalo interior:

Se quiser dizer que existo, direi “Sou”. Se quiser dizer que existo como alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, anti-gramaticalmente supremo, direi “Sou-me”.²

Neste trecho, dentro dos limites linguísticos, Pessoa consegue perverter a norma para representar sinteticamente o paradoxo deste intervalo que há no indivíduo. Isto é, o indivíduo não corresponde perfeitamente a si próprio. Por isso é possível *ver-se vendo a si próprio*. Estabelece-se então a ideia de um eu ao mesmo tempo como causa e consequência de si próprio, gerando questionamentos que apontam na direção de uma falha na condição do ser. A questão é exposta igualmente em termos cênicos: “Para criar, destruí-me. Tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças”³. Confinado ao próprio eu, o eu descobre-se vários, sobre os quais não possui controle, mas possui julgamento estético.

¹ *Ibidem*, p. 222 [trecho 213].

² *Ibidem*, p. 117 [trecho 84].

³ *Ibidem*, p. 290 [trecho 299].

Cárcere infinito

Se por um lado Pessoa articula a ideia de um infinito circunscrito aos limites do eu, o escritor português também procura abordar a questão a partir de seu paradoxo oposto, isto é, um infinito que cerceia, o infinito como clausuro. A noção de uma prisão fechada acarreta a ilusão de sua antítese. Ver-se compulsoriamente isolado do mundo transforma-se em condição para se imaginar o inacessível mundo d'além-muros. Por pior que seja, uma prisão admite a possibilidade de uma outra realidade, de um *lá fora*. Ora, um clausuro sem paredes, desprovido de limites espaciais, esvazia a possibilidade de um *lá fora* e refuta inclusive a noção de liberdade. Como já se está supostamente livre, nula é a liberdade de sair dessa liberdade instituída, de furá-la. Tal questão adquire contornos existenciais:

*Ah, quem me salvará de existir? Não é a morte que quero,
nem a vida: é aquela outra coisa que brilha no fundo da ânsia como
um diamante possível numa cova a que se não pode descer. É todo o
peso e toda a mágoa deste universo real e impossível [...]*

*É toda a falta de um Deus verdadeiro que é o cadáver vácuo
do céu alto e da alma fechada. Cárcere infinito — porque és infinito,
não se pode fugir de ti!*¹

Pessoa manifesta a inadequação ao ser e a vontade (senão necessidade) de dele fugir. Percorrer os confins do próprio eu não satisfaz. Aliás, talvez a consequência seja a exacerbação da angústia de liberar-se de si mesmo. A descoberta do infinito interior não configura uma salvação: é mais um infinito de cuja totalidade se tenta escapar. A sensação de sufocamento aparece expressa, por exemplo, quando abordado o “cansaço da inteligência abstracta”, o qual pode ser entendido como a constatação dos limites da imaginação, das fronteiras do imaginável, misturado a uma desesperadora (embora não estridente) resignação. Tal “cansaço” é descrito como “um peso da consciência do mundo, um não poder respirar com a alma”². Na sequência do mesmo trecho, lê-se:

¹ *Ibidem*, p. 231 [trecho 225].

² *Ibidem*, p. 81 [trecho 43].

*Mas este horror que hoje me anula é menos nobre e mais roedor. É uma vontade de não querer ter pensamento, um desejo de nunca ter sido nada, um desespero consciente de todas as células do corpo e da alma. É o sentimento súbito de se estar enclausurado numa cela infinita. Para onde pensar em fugir, se a cela é tudo?*¹

Para Pessoa, essa cela infinita é a necessidade imperativa e impositiva do ser. Aparentemente não se pode optar por deixar de ser em detrimento de outra modalidade que não se adeque ao ser. A morte não é uma alternativa, pois significa o fim de uma existência, o capítulo final do ser, e o futuro ter sido.

É importante destacar que o *Livro do Desassossego* se furta ao atalho da transcendência, como expressamente dito neste excerto: “Pertença a uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as outras fés”². Sem enveredar pelo domínio do místico, a busca pela alternativa ao ser parece encontrar respaldo possível na experiência lúcida do nada: “Dormir! Adormecer! Sossegar! Ser uma consciência abstracta de respirar sossegadamente, sem mundo, sem astros, sem alma — mar morto de emoção reflectindo uma ausência de estrelas!”³. Dada a dificuldade em se desprender totalmente do ser e de anular-se a si mesmo sem anular do mesmo golpe a própria consciência, uma saída se esboça na tentativa de anular o entorno. Dessa maneira, reduzindo o exterior (o mundo, os astros) a nada, isso poderia ter por desdobramento semelhante efeito na esfera interior (na alma), que ecoaria o vazio ao redor.

Conclusão

A busca existencial articulada no *Livro do Desassossego* talvez seja, em última análise, impossível. Não obstante, ela tem o mérito justamente de iluminar tal impossível. Essa busca não chega propriamente a um destino. Afinal, limitada à razão, à linguagem e ao ser que tanto refuta, ela cria representações daquilo que lhe é inalcançável, pondo em xeque inclusive toda postura objetiva: “cheguei por fim,

¹ *Ibidem*, p. 82 [trecho 43].

² *Ibidem*, p. 294 [trecho 306].

³ *Ibidem*, p. 157 [trecho 135].

também, ao extremo vazio das coisas, à borda imponderável do limite dos entes, à porta sem lugar do abismo abstracto do Mundo”¹.

Cabe, portanto, admitir que o pensamento de Pessoa no *Livro do Desassossego* acerca da existência não se conforma a nenhuma solução definitiva. Ele aponta o problema, vagueia em torno de um núcleo misterioso, conceitualmente nebuloso, que esquiva definições claras. Coerente com o âmago conflituoso da voz do *Livro*, dos trechos é possível dizer que, se por um lado eles se veem constantemente confrontados à limitação de expressar diretamente aquilo que pretendem — à guisa de exemplo, a alternativa ao ser —, por outro lado eles manifestam e provocam um sentimento capaz de traduzir essa mesma angústia existencial. Ciente de que a linguagem que muito simplifica muito perde — sem contar o inevitável afastamento daquilo que tenciona representar — Pessoa justifica a ocasional opacidade de seu estilo, que, no entanto, ganha em genuinidade, ao preconizar “dizer o que se sente exatamente como se sente — claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso”². Está dado o argumento de sua complexa prosa que, ora ergue-se impenetrável tal uma fortaleza, ora de tão etérea ascende e se esvai. É o preço a pagar quando se quer compartilhar reflexões capazes de elevar a consciência a outro patamar na relação com o enigma do ser: “O mais alto de nós não é mais que um conhecedor mais próximo do oco e do incerto de tudo”³. Mais vale reconhecer a vastidão do mistério do que se conformar à pequenez da certeza.

Em resumo, quando se trata de questões que ultrapassam o entendimento, sobretudo aquelas que se aventuram a desvirtuar a senda existencial, nem tudo pode ser claro e compatível com a razão. Neste ato de rebeldia lógico-racional se desenha uma liberdade superior, elevando-se ao ponto de prescindir de qualquer liberdade. Porque, dentro da seara lógica, não é difícil de entender que a transmissão de uma ideia (e mesmo sua representação na linguagem) não raro só venha à luz na presença de

¹ *Ibidem*, p. 157 [trecho 125].

² *Ibidem*, p. 117 [trecho 84].

³ *Ibidem*, p. 194 [trecho 179].

sua contrapartida¹. De forma que o conceito de liberdade nasce da falta de liberdade. A liberdade surge na prisão.

Texto de referência

Pessoa, F., *Livro do Desassossego*, 11ª edição, ed. Richard Zenith, Assírio & Alvim, Porto, 2013

Bibliografia

Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964

Pessoa, F., *Le livre de l'intranquillité*, 3ª edição, traduzido por Françoise Laye, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2011

Pessoa, F., *Teoria da Heteronímia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Assírio & Alvim, Lisboa, 2012

Tabucchi, A., *Une malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa*, traduzido por Jean-Baptiste Para, Gallimard, Paris, 2012

¹ Ver *Le Cru et le Cuit*, Claude Lévi-Strauss.

**IMAGINAIRE ET SYMBOLIQUES DE L'ENFERMEMENT DANS
HISTOIRE DE L'ŒIL**

**IMAGINARY AND SYMBOLIC OF CONFINEMENT IN STORIE
OF EYE**

**IMAGINARIO Y SYMBOLISMO D'EL CONFINAMIENTO EL LA
HISTORIA DEL OJO**

Rodolphe PEREZ*

Résumé

Roman aux images surréalistes, Histoire de l'œil met en scène deux adolescents qui tentent d'abolir les valeurs morales traditionnelles en souillant les lieux qui manifestent l'enfermement de l'individu par une initiation érotique délirante.

Mots-clés : morale, érotisme, sexe, enfermement, transgression

Abstract

Novel with surreal images, Storie of eye evokes two teenagers trying to abolish traditional moral values defiling places that symbolize individual's confinement by erotic delusional initiation.

Keywords : morality, eroticism, sex, confinement, transgression

Résumen

Novela con imágenes surrealistas, Historia del ojo trata de dos adolescentes tratando de destruir valores morales tradicionales profanando los lugares que simbolizan el confinamiento del individuo con una iniciación delirante al erotismo.

Palabras clave : moral, erotismo, sexo, confinamiento, transgresión

Introduction

Auteur très fécond du premier XX^{ème} siècle, Georges Bataille propose une œuvre protéiforme au croisement de plusieurs discipline : sociologie, économie, philosophie, littérature, ... Ses réflexions s'appuient sur une expérience singulière et un rapport à l'intimité comme

* perodolphe@gmail.com, Université de Tours, France.

point de départ d'une communication à l'autre. Dans sa première œuvre fictionnelle, en 1928, l'*Histoire de l'œil*, roman souvent présenté comme surréaliste, il déploie un imaginaire déroutant et délirant qui met en scène un trio de jeunes gens aux prises avec des pulsions de vie et de mort, rejetant différentes barrières morales et sociales.

Embarqués dans une quête de renversement, le narrateur et Simone tentent d'initier Marcelle à une débauche sublimée et parfois symboliste, luttant contre des dogmes établis qu'ils agressent de pulsions sauvages. Ces dogmes s'incarnent dans des lieux topiques comme la chambre, la maison, l'armoire, l'asile ou encore le camp de torture, ersatz de prisons, de l'enfermement moral et physique des protagonistes. Une tension s'installe entre un univers carcéral et une soif d'échappée, la mise en scène narrative montre comment les tentatives de débordements consistent à faire céder ces lieux clos pour signifier la libération convoitée. Il s'agit toujours de « briser les barreaux », de faire céder, dans l'optique de concilier l'Eros et le Thanatos contre le consensus social. Dès lors, ce roman initiatique interroge les limites psychiques et les murs physiques comme autant de mise en abyme d'une expérience intérieure et ontologique aux prises avec son propre isolement. Les modalités de la claustration se manifestent par cette typologie des lieux qu'il s'agit de mettre en évidence afin d'en montrer les correspondances entre les deux parties du récit. Nous étudierons ensuite le pouvoir transgressif de l'érotisme dans cette volonté de dépasser l'enfermement ontologique et physique du sujet pour advenir à sa propre liberté.

Une configuration en miroir des lieux topiques

Le récit s'organise autour d'une configuration de lieux topiques. Chacun de ces lieux est porteur de valeurs propres avec ou contre lesquelles jouent les personnages. Ils participent d'une mise en scène exemplaire qui médiatisent le désir d'émancipation des protagonistes et incarnent un enfermement moral ou physique qu'il s'agit de transgresser. Dans cet effort de dépassement, les personnages agissent de manière excessive. A ce titre, le récit raconte leur errance voulue, à la recherche de nouvelles échappées à même de rejouer la conquête libertaire. Le texte s'organise en deux parties, chacune se rapportant à une géographie particulière et marquée par des déplacements toujours plus démesurés des

personnages. En étudiant les différents lieux de ces deux géographies, nous pouvons établir une cartographie de ces espaces.

La première partie du roman est la plus longue, elle occupe huit chapitres et les deux tiers du texte. Elle se situe pourtant au sein d'un périmètre restreint, celui de la ville de « X... », située près d'une plage. Cette ville n'est jamais nommée, elle est pourtant le lieu où vivent et se côtoient les différents personnages. Il n'est fait aucune mention des lieux extérieurs – lieux de sociabilité – qu'ils fréquenteraient. La proximité avec la mer, évoquée dès le début du récit, est prometteuse. Elle anticipe plusieurs scènes clefs mais expliquent en amont, et pour préparer les aventures, l'élan romanesque des personnages et une envie de liberté d'abord au-delà des murs, ensuite au-delà des frontières, physiques comme géographiques. Cette ville de « X... » se définit de plusieurs manières. D'abord, dans son indéfinition, elle représente n'importe quelle ville, l'anonyme, elle a donc un caractère exemplaire, elle est le stéréotype de la ville de province dans laquelle la jeunesse, toujours attirée par le mouvement, se sent à l'étroit. C'est au prisme de cette jeunesse – personnage principal – qu'elle se définit comme le lieu de l'enfermement et le premier à dépasser. Ensuite, l'absence de nom caractérise un élément de mystère qui renvoie aux romans gothiques, précisément parce que l'inspiration gothique trouvera des manifestations fortes dans le roman. L'indéfinition est fréquente dans les motifs gothiques qui jouent avec une réalité troublée. De même, l'enfermement et l'isolement sont fréquents dans l'esthétique gothique. On retrouve une telle inspiration chez Bataille dans sa grande connaissance de Sade, dont les romans empruntent parfois à cette esthétique pour y introduire un récit pornographique. Enfin, l'indéfinition par le « X. » laisserait supputer, au risque d'un anachronisme, un renom ludique de la part de Bataille qui renvoie au sexe, thématique omniprésente dans le roman et arme principal des personnages pour s'émanciper.

Cette ville de « X... » est le point de départ et le premier huis clos des personnages. S'y trouvent une succession d'espaces plus réduits qui témoignent de cet enfermement. Premièrement – ce qui laisse supposer l'origine bourgeoise des familles – chacun réside dans une « villa », qu'il faudrait ici entendre comme une injonction : « vis-là ! ». Ces lieux, jamais dénommés « maison » ou « foyer », excluant dès lors le caractère

chaleureux d'une vie de famille, concentre des éléments propres à l'autorité familiale et sociale : elles sont l'injonction à une vie faite de bonnes mœurs et à un respect scrupuleux des règles. Elles incarnent une claustration morale contre laquelle s'élèvent les héros du récit. S'y trouve la villa du narrateur et celle de Simone.

Au sein de la villa de Simone, où l'on organise un goûter qui dérape une après-midi se distinguent deux espaces : celui du salon, lieu de convivialité où l'on reçoit. Le goût qu'y organise Simone prendra vite des allures de fêtes trop alcoolisés : à cette occasion, le troisième personnage central, Marcelle, s'enferme dans une armoire normande. L'armoire normande, issue traditionnellement de la dot lors des noces, incarne l'intérieur bourgeois par excellence, elle témoigne d'un système de valeurs maritales et bourgeoises qui s'opposent à la débauche enivrée et sexuelle des jeunes gens. Elle occupe une place toute particulière dans le récit puisqu'elle se déploie en plusieurs ersatz au sein de la seconde partie. Le personnage de Marcelle s'y enferme volontairement dans un état de délire : elle provoque son propre isolement dans ce huis clos à l'intérieur de la villa pour échapper à la scène de fête. Dans la même maison, un autre espace essentiel est représenté : la chambre de Simone. Chambre de jeune fille avec salle de bain attenante, elle est le lieu de l'intimité par excellence mais aussi celui où se cloître l'enfant, coupé du monde des adultes. Cette chambre est présentée à l'occasion d'une longue convalescence de Simone, elle y cachera son ami, le narrateur. Ainsi, cette première distribution des espaces de la villa présentée dans le roman témoigne d'un parti pris évident : la villa n'a d'intérêt que ce pour ce qu'elle représente puisqu'elle n'est pas présentée en totalité mais par espaces symboliques : le lieu de vie des adultes, investi et souillé par la jeunesse, et le lieu de vie des enfants, sanctuaire secret. Il s'agit d'établir une image de ces deux espaces comme scènes où va se déployer l'arrogance pornographique des enfants et mesurer leur soif explosive face à ces murs fermés.

Dans cette même partie un autre lieu apparaît, comme en miroir. Il est celui de la maison de santé ou asile où est internée Marcelle. Suite à son délire lors du goûter, la jeune femme est placée dans un institut. Un peu éloigné de la ville, l'institut jonche lui aussi la mer. Elle est, à l'inverse de la villa, le lieu de l'enfermement forcée. Si la villa représente

un enfermement consenti ou du moins subi par injonction morale et impossibilité matérielle, la maison de santé fait figure de prison. Le narrateur l'affirme clairement : « la maison de santé où notre amie était enfermée. »¹ Il s'agit dès lors pour lui de la libérer et donc d'établir un plan à même de faire céder les barreaux et de détruire les clôtures, dans un effort de destruction des barrières qui enferment. La scène où le narrateur tente de sauver Marcelle est digne d'un roman gothique. La maison de santé est présentée comme un « lugubre château² » où ils rendent en pleine nuit, dans un décor désolé de ruines, face à une mer qui gronde. Peu après, Marcelle pend un drap maculé « aux barreaux de sa prison ». On joue ici à la scène de la demoiselle en détresse qu'il faut sauver, par le biais d'une scénographique voulue des personnages et Marcelle, à sa fenêtre, est plusieurs fois présentée comme un fantôme ou une apparition, désincarnée par l'expérience des lieux qui fixe, prisonnière à sa fenêtre, l'horizon, attirée par la mer. Traditionnellement, dans le roman gothique, la jeune fille est enfermée pour subir des sévices qui ne se vivent que dans l'intimité secrète. Ici le roman opère un renversement : elle est enfermée pour retrouver la raison et se libérer de ses pulsions. Dans cet univers transposé où l'on cherche l'excès, le système axiologique est retourné : les valeurs positives sont celles défendues par les personnages qui cherchent à transgresser la pensée rationalité et les bonnes mœurs du monde bourgeois et familial. En ce sens, les murs incarnent autant un enfermement physique qu'une claustration morale. Ce procédé qu'on retrouve dans d'autres textes de Bataille démontre la duplicité des valeurs prétendument positives qui détournent l'homme de sa sauvagerie obscène, part d'instinct malheureusement domptée par la société. En ce sens, le narrateur présente la maison de santé comme une « fausse demeure de plaisante aux fenêtres grillées³ », reconduisant précisément ce renversement axiologique par l'adjectif. Si les deux amants réussissent à rentrer dans la maison de santé, toujours délirante et surprise, Marcelle les fera fuir « le château »⁴ se faisant malgré tout la promesse de revenir sauver la

¹ Bataille, G., *Histoire de l'œil*, Gallimard, Paris, 2018, p. 31.

² *Ibidem*, p. 32.

³ *Ibidem*, p. 33.

⁴ *Ibidem*, p. 40.

« malheureuse internée¹ ». Cette première tentative de libération de Marcelle témoigne de l'obsolescence totale de la maison de santé et la dénonce comme pure punition tortionnaire d'un univers bourgeois et rationnel. Simone non plus ne sortira pas indemne de cette escapade et ne pourra retourner avec son ami que six semaines plus tard pour tenter à nouveau de libérer Marcelle. Le narrateur confie sur cette tentative :

J'avais hâte d'arriver au lieu que je tenais confusément pour un château hanté, et les mots « maison de santé » et « château » étant associés dans ma mémoire au souvenir du drap fantôme et de cette demeure silencieuse, peuplée de fou.²

Ainsi montre-t-il à son tour la confusion qui s'opère entre un imaginaire gothique, dominée par la nuit et la folie, et la réalité. Cette représentation du château est riche de sens et prépare – dans une moindre mesure – le travail que mène Michel Foucauld, lecteur et commentateur de Bataille, sur la folie et le crime. Aujourd'hui une telle lecture permet de mesurer le caractère exemplaire des marginaux que représentent les personnages.

Cette seconde expérience est riche d'insistances : le « château hanté³ » est évoqué à deux reprises, de même que « la maison où elle vivait enfermée⁴ ». Le narrateur décide de grimper à la fenêtre par une corde et de détruire la grille : « l'immonde barreau céda après un long effort⁵ ». Rappelons à l'occasion de cet exemple que l'adjectif immonde est hérité du latin « immundus » et désigne le « sale » ou « l'impur » : une fois de plus, dans une perspective inverse, le texte présente comme salvateurs des éléments qui concourt à la criminalité et à l'obscénité des personnages pour dénoncer implicitement un rationalisme de claustration.

Marcelle libérée, les trois personnages retournent chez Simone. Or, le délire de la première n'ayant jamais cessé, elle se pend dans l'armoire où elle s'était réfugiée la première fois. Retrouvant elle-même le huis clos primitif où elle s'isola, elle se suicide. Marcelle, qui a tout à

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p. 52.

³ *Ibidem*, p. 54.

⁴ *Ibidem*, p. 55.

⁵ *Ibidem*, p. 54.

fait perdu pieds est retrouvée pendue et enfermée, seule, dans l'armoire normande. Cet épisode qui clôt la partie du récit témoigne d'un sacrifice exemplaire où la jeune femme retrouve son tombeau vertical et se refuse à la tension du réel, prise entre une soif d'obscénité et la rigueur morale. Elle pose clairement la question de la possibilité d'une conquête de liberté dans de telles modalités. Or, cet événement précisément pousse le narrateur et Simone à partir à la conquête de nouveaux horizons, faisant définitivement céder les barrières des « vis-là ! » après la mise en scène romanesque du château. Ce départ est présenté comme une fuite : ils courent effectivement le risque d'être rendus coupables ; coupables ils le sont, non pas de la mort de Marcelle mais bien de sa libération, c'est dire si toujours pèse sur eux la menace de l'enfermement, familial comme social.

La seconde partie du récit est plus brève. Composée de six chapitres, elle se déroule sur une temporalité plus resserrée, pourtant elle montre des lieux bien plus nombreux et plus espacés les uns des autres. Cette particularité met en évidence l'urgence qui se joue pour les personnages et rappellent leur impossible satiété puisqu'ils cumulent à la hâte de nombreux espaces dans une soif excessive. L'objectif est clair : quitter, de nuit, sans prévenir, les villas et ce qu'elles représentent, rejoindre le Sud, la chaleur et la lumière ; l'Espagne. Par un retournement romanesque qui ne manque pas de rappeler le caractère délirant et fantasmé du récit, les deux jeunes gens sont aidés de Sir Edmond, un « richissime Anglais¹ » jusqu'alors inconnu. Ce personnage se fait le relai de l'esthétique gothique tout en demeurant le seul adulte de cette seconde partie. Il endosse le rôle de soutien qu'aurait pu avoir les parents mais dans des modalités toutes différents : il appuie le vagabondage, il assure l'aspect matériel et financier, et soutient l'extravagante éducation sexuelle. Soutien de taille, il est le parent démoralisé comme l'obscur Anglais qui aide à la médiation du désir. Ainsi, affirme le narrateur : « nous quittâmes la villa dans la nuit² », abandonnant au cœur de la nuit secrète et les injonctions de figures a priori autoritaires et le milieu, pour n'avoir à répondre que d'eux-mêmes à l'appel de leur désir. Pourtant,

¹ *Ibidem*, p. 63.

² *Idem*.

leur soif de transgression nécessitant toujours la tension d'un interdit, les lieux d'enfermement vont se multiplier pour stimuler avec une rapidité folle l'obscénité des protagonistes. Ils font une première escale à Madrid : au vélo qui permettait de longer la côte est substituée la voiture qui permet de franchir les frontières à toute allure. Dès leur arrivée, Sir Edmond « fit jeter et enfermer¹ » une prostituée madrilène dans une bauge à porc. Il confirme son rôle de soutien adulte comme de partenaire des obscénités en sacrifiant à l'enfermement une fille de plaisir. Il reconduit un pouvoir de claustration typique de l'adulte en le peignant de sauvagerie et de violence dans une même volonté de retournement des valeurs : le pouvoir de l'adulte n'est désormais plus contre le narrateur et Simone mais bien soumis à leur désir. S'il arrive que la mère apporte à manger à Simone, Sir Edmond transforme une femme en bête pour l'offrir à leur voracité sexuelle.

Plus tard, toujours à l'affût de manifestations violentes, ils assistent à une corrida. Le lieu est situé précisément dans la ville comme sur le plan temporel : 7 mai 1922. Il correspond à un épisode historique auquel Bataille lui-même a assisté. L'arène renvoie à un lieu de sociabilité où l'on se montre, il s'oppose en ce cela à l'anonymat de la ville de « X... » où les loisirs se vivaient enfermés. Simone court et vagabonde dans les rues autour de l'arène, en pleine « buée de lumière et de chaleur moite² » : ils font l'expérience diurne de leur délire, face à l'arène à ciel ouvert. Si dans la première partie la nuit provoque le délire, c'est ici le jour qui endosse ce rôle : on vit d'une folie solaire. Lassée de cette excitation, Simone demande que l'on parte à Séville, « connue comme une ville de plaisir³. » Ici, les personnages déambulent, enchaînent les différents lieux : « Nous quitions un endroit propice en quête d'une autre : une salle de musée, l'allée d'un jardin, l'ombre d'une église om le soir d'une ruelle déserte.⁴ » Véritables voraces, ils ne se contentent jamais d'une simple libération mais s'engagent dans une voie de perpétuel renouveau.

¹ *Ibidem*, p. 64.

² *Ibidem*, p. 73.

³ *Ibidem*, p. 74.

⁴ *Ibidem*, p. 76.

Au sein de ces grands espaces citadins et aérés, un dernier lieu va dupliquer la villa familiale, il s'agit de l'Eglise, elle-même vectrice de valeurs morales aux antipodes de celles mise en pratique par les personnages. Cette Eglise serait celle fondée par Dom Juan pour se repentir de ses péchés, repentir qui n'enlève rien au caractère subversif du personnage dont l'aura ne peut qu'attirer les personnages. Dans le lieu saint, Simone demande la confession, le prêtre accepte et « rentrant sans mot dire dans l'armoire il referma la porte sur lui.¹ » Explicitement comparé à une armoire, le confessionnal revêt d'emblée les mêmes valeurs : celle d'un enfermement où se joue une tension entre soif folle et isolement moral. Il reconduit la scène de Marcelle d'une manière inattendue et est rapidement détourné par Simone. Il est composé d'une « grille² », de même, Simone parle « à la petite fenêtre grillée³ » comme Marcelle derrière les barreaux de sa chambre. Peu après, c'est dans une salle qu'ils s'enferment tous : « L'Anglais avait barricadé la porte⁴ », à la botte des jeunes, il enferme en bon adulte, mais enferme leur victime toujours dans une perspective de soutien. Suite au meurtre du curé, véritable exploit de folie et de débauche, les personnages quittent Séville. Fiers d'un dernier sacrilège, « nous disparûmes sans fin de l'Andalousie⁵ ». Après quatre jours d'errance, ils se rendent à Gibraltar pour prendre la mer. Puis, dans un épilogue intitulé « plan d'une suite de *L'Histoire de l'œil* », Simone, quinze ans plus tard, est enfermée dans un camp de torture. Ce bref texte témoigne d'une impossible limite.

Le récit de Bataille s'établit en deux temps. Chacune de ces parties, comme nous venons de le montrer, évoque des lieux particuliers et distincts qui portent des valeurs traditionnelles et véhiculent des idéaux moraux et sociaux. Or, ils représentent pour le personnel romanesque une manière de claustration intellectuelle quand il ne s'agit pas de réel enfermement physique. Les personnages s'efforcent de transgresser ces

¹ *Ibidem*, p. 79.

² *Ibidem*, p. 81.

³ *Idem*.

⁴ *Ibidem*, p. 84.

⁵ *Ibidem*, p. 94.

lieux pour mieux transgresser les valeurs qu'ils définissent afin de s'en affranchir dans une quête toujours plus folle et grandissante.

Scènes du désir et symboliques de l'érotisme

Dans un esprit de scandale, le narrateur et Simone jouent à détourner les valeurs traditionnelles par le prisme de la transgression sexuelle. Véritable bombe explosive, la sexualité débridée des personnages cherche à saturer les limites des lieux au cœur de scène précise qui manifestent l'abolition de ces frontières géographiques. Elles visent à rompre l'isolement des amants toujours prompt à se réunir dans la parade orgiaque.

Le narrateur et Simone se rencontrent sur la plage de « X... », cette plage préfigure leur union au paroxysme du crime sur la plage de Gibraltar, là où le récit les abandonne. Ils se retrouvent trois jours plus tard dans la villa de Simon où ils font l'amour : la jeune femme provoque d'emblée et initie à des jeux érotiques quand survient la mère, détentrice de l'autorité, *a priori*, au sein de sa maison. Or la pauvre femme est complètement ignorée par les jeunes amants qui n'hésitent pas à poursuivre sous ses yeux. Ici se joue une première « histoire de l'œil », le vu scandaleux vise à provoquer. Elle permet une médiatisation inaugurale du désir qui ne quittera plus les deux personnages. Ce moment est aussi celui de la rencontre avec Marcelle, que l'on invite à partager le jeu. Les bruits de la mer qui gronde se mesurent à la mère qui se tait. La soif des personnages se conjugue à celle de la nature ; ils s'arrachent à l'autorité morale pour se placer sous la tutelle de la Nature, répondant à ses besoins physiques. Progressivement, les scènes d'initiation aux allures sadiennes deviennent un rituel entre eux. La mère ne peut que rester mutique, spectatrice silencieuse du jeu, « bien qu'elle eût une vie exemplaire¹ » : cette précision de la part des personnages témoigne de la déconstruction provocatrice à l'œuvre. A une vie de valeur précisément exemplaire on substitue un mode d'être en excès et tapageur. A l'injonction d'exemplarité morale s'oppose une mise en scène d'une parade provocatrice qui souille les lieux. Or cette première étape mène Simone à pousser plus loin le vice. Un jour qu'elle joue dans le garage sur la charpente passe la mère en dessous. De sa posture verticale, se

¹ *Ibidem*, p. 17.

plaçant clairement au-dessus de la mère, au propre comme au figuré, Simone lui urine dessus, bafouant totalement son incarnation. Le narrateur, lui, se montre « ivre de la voir nue devant sa mère¹ ». Simone « pissa sur cette femme qui s'était arrêtée sous elle sans la voir. La vieille dame se rangea, nous regardant de ses yeux tristes, avec un air si désespéré qu'il provoqua nos jeux². » L'humiliation de la mère est reproduite jusque dans la phrase : le déictique démonstration « cette » abaisse la figure de la mère, comparée à une « vieille dame » totalement désacralisée et dont la réaction entérine le pathétique. Plus tard, le narrateur avoue que la femme « manquant d'autorité [...] acceptait la situation.³ » Lors de la convalescence de Simone, alors que le narrateur est caché six semaines durant dans la salle de bain, on force la mère à se taire et à nourrir le jeune homme : enfermée dans sa villa, la mère enterre avec elle les valeurs éducatives et l'idéal matriarcal.

Lors de l'initiation de Marcelle, quand on substitue au thé infantin une fête adulte faite de champagne, Simone, fière de ses exploits, se lance dans une parade pour exciter la dizaine de jeunes gens présents. Chacun se met à danser avec elle à l'exception de Marcelle qui résiste. Or, la scène s'achève sur une orgie complètement folle qui souille le salon des parents, absents. Simone mène la danse, au propre comme au figuré. Elle accumule les provocations pour concourir à l'excès collectif en cherchant à détourner le groupe. Délirant et jouissant sur le sol elle pousse Marcelle à se mettre nue. Cette scène est marquée par la tension intérieure de Marcelle qui n'assume pas sa propre soif d'obscénité, à peine est-elle nue qu'elle s'enferme dans l'armoire normande, huis clos potentiellement calme, à l'abri de l'assemblée déchainée. Or elle succombe à sa propre soif de jouissance en se refusant au spectacle : « Elle voulait se branler dans cette armoire et suppliait qu'on la laissât seule⁴. » Elle incarne alors le personnage enfermé par un désir qu'elle ne peut se retenir d'assouvir : finalement elle jouit et urine sans s'en rendre compte : « on entendit bientôt la triste Marcelle sangloter seule et de plus en plus fort dans cette pissotière de fortune qui lui servait maintenant de

¹ *Ibidem*, p. 18.

² *Idem*.

³ *Ibidem*, p. 27.

⁴ *Ibidem*, p. 21.

prison¹. » Ce passage préfigure clairement l'enfermement à venir de la jeune fille qui a complètement basculé dans le délire, poussée par la folie de Simone. Les cris de Marcelle précipitent l'arrivée des adultes. Le narrateur, soucieux de ne pas perdre son autorité sur l'orgie organisée avec Simone décide d'ouvrir lui-même la porte et montrer son œuvre aux adultes : « spectacle et joie inouïs !² » pense-t-il avec fierté. Il récidivera plus loin en affirma le « scandale inouï » de cette démonstration. Là où les adultes auraient pu prendre le groupe sur les faits et condamner leur criminalité, le narrateur choisit d'assumer – leur refuse ce pouvoir – et détourne l'enfermement de l'orgie pour en faire un spectacle. Il assure ainsi son autorité amoral sur celle, morale, des adultes et assume un rôle symbolique de passeur de valeurs. Il consacre ainsi la scène qui vient de se jouer et anticipe, par ce geste, la soif vorace de dépassement des espaces de l'obscène.

L'arrivée des parents symbolise cet aspect du texte : « la cour d'assises, le bain, l'échafaud étaient évoqués avec des cris incendiaires et des imprécations spasmodiques.³ » Les personnages des parents sont indéterminés, comme la ville, ils forment une espèce de rumeur choquée, bruit de fond mais déprécié par l'amalgame qu'ils forment. Cette agitation achève Marcelle, en proie à une « souffrance morale » : c'est précisément le choc moral qui brutalise la jeune fille, qui sombre : « on la vit mordre sa mère au visage ». Elle cherche symbolique d'une rage animale à défigurer l'éducation qui l'enferme, marquant par là la mort des parents. Ce geste brutal et animal est le même que celui de la prostituée madrilène dans la seconde partie qui prisonnière de la bauge à porc, mord les personnages pour se débattre. A l'occasion de cette orgie, le narrateur décide de quitter sa propre villa afin de s'éviter « la rage d'un vieux père, type achevé de général gâteaux et catholique.⁴ » Alliance de l'arme et de l'autel, cette seule mention d'une figure paternelle dans le roman ne manque pas d'être démolie par l'article indéfini et le renvoie à un stéréotype antagoniste. Il affirme sa volonté de quitter les espaces sclérosants de la vie bourgeoise et établit un plan de départ : « Je

¹ *Ibidem*, p. 22.

² *Ibidem*, p. 23.

³ *Idem*.

⁴ *Ibidem*, p. 25.

rentrerai dans la villa par-derrière » afin de voler le revolver et l'argent du père. Un mauvais esprit verrait dans cette façon de voler sa propre maison une manière de sodomie, qui occupe une place conséquente dans le roman. Forfaits accomplis, il peut « gagn[er] la campagne¹ » ; le verbe s'entend ici dans toute sa polysémie. Il laisse un mot aux parents, en les menaçant : l'enjeu est assumé : « faire hésiter ma famille, irréductible ennemie du scandale². » Si le terme de « scandale » revient à plusieurs reprises dans le texte, il s'affirme nettement ici : le scandale est ce que cherche le personnage, au sens premier de « ce qui provoque la chute » ou d'un « mauvais dessin », deux éléments au cœur du projet transgressif des personnages. Il s'agit, d'une certaine manière, de provoquer sa propre chute vers le vice et de se délester des claustrations physiques et morales. Il passe une première nuit à la belle étoile avant d'aller chercher Simone pour libérer Marcelle, l'ordre ayant pris sa revanche sur le scandale.

Suite à la première tentative de libération de Marcelle, Simone s'effondre dans la nuit. Ils sont forcés de retourner à la villa. Le moment de calme dure six semaines. Ils administrent la salle de bain qu'ils pervertissent en scène d'érotisme cru et violent. Puisque Simone ne peut physiquement pas partir, ils organisent deux solutions complémentaires : salir les lieux de nouveau et s'imaginer la présence fantomatique de Marcelle pour reconstituer le trio ; deux efforts de décroisement, l'un réel, l'autre virtuel, qui les tient en haleine pendant la convalescence. On oblige la mère à cuisiner des œufs mollets qui servent de jouer à leur « lubricité puérile³ ». De spectatrice elle devient complice forcée, assumant la destruction de ses propres valeurs, elle anticipe Sir Edmond qui sera l'étape supérieure de l'adulte converti. Le narrateur, d'ailleurs, ne cache pas sa « joie d'excéder les limites⁴ » en se mettant nu pour uriner devant elle. C'est à la suite de cette convalescence qu'ils libèrent enfin Marcelle, avant qu'elle ne se suicide.

Dans la section espagnole, les scènes d'érotisme fou s'enchaînent bien plus rapidement et de manière beaucoup plus concentrée jusqu'à la culmination de l'Eglise. La scène de la corrida témoigne d'une montée en

¹ *Ibidem*, p. 25.

² *Ibidem*, pp. 25-26.

³ *Ibidem*, p. 49.

⁴ *Idem*.

puissance de l'exaltation sexuelle : la violence qui se déchaîne, l'élan de liesse collective comme la chaleur à ciel ouvert sont autant d'éléments qui s'ajoutent et qui désignent l'étape suivante, celle qui succède au huis clos de la chambre. Simone entraîne alors le narrateur dans les rues où elle couche avec lui assoiffée, reproduisant la folie du taureau. Enchaînant les extases elle ne peut plus que désirer des plaisirs toujours plus forts, ce qui guide ça soit de renouveau et son désir de quitter Madrid pour Séville : « Les choses concouraient dans cette ville à faire d'elle un brûlant délice. Souvent, par les rues, je vis à son passage une queue tendre la culotte.¹ » Séville marque l'apogée de leur initiation et de leur soit transgressive : après avoir détruit l'univers familiale et saboté l'injonction des « villas », ils s'en prennent à l'Eglise : Simon, dans un élan complètement délirant, se masturbe au confessionnal, reproduisant dans cette « armoire » le geste de Marcelle mais de manière ici volontaire et tapageuse. Elle « s'ouvrit sous l'œil de la guérite² » ou se libère progressivement tant que le plan sexuel que moral. Elle agresse alors le curé, Don Aminado – c'est-à-dire « animé » en espagnol – qu'elle va faire tomber dans la même folie que Marcelle. Dans un sacrilège de forcené, le narrateur, Sir Edmond et Simone le dépouille, le viole, organise une messe obscène dans la pièce où ils s'enferment et l'oblige à boire son urine dans le calice... Des scènes intenable qui se succèdent de manière absolument explosive. Pour finir, Simone menace de le pendre, comme s'est pendue Marcelle, et l'étrangle en s'empalant sur son pénis avant de lui arracher l'oeil. Ainsi, dans une gradation permanente Simone atteint-elle une prouesse de criminalité folle, laissant s'effondrer toutes les barrières, sans mesure.

Conclusion

Ce roman initiatique de Bataille s'établit sur des motifs particuliers : il met en tension l'extérieur et l'intérieur, le soleil espagnol et la nuit orageuse du lieu de l'enfance. Il pose un décor binaire dans lequel se déploie la dialectique propre aux personnels romanesques : il s'agit sans cesse de transgresser la morale par une symbolique de l'obscène et cette morale s'incarne dans des lieux topiques, opérant au

¹ *Ibidem*, p. 76.

² *Ibidem*, p. 82.

sein de l'univers fictionnel comme de l'univers réel, notamment pour la villa familiale et l'Eglise espagnole. Ces oppositions actent une tension permanente entre une injonction à l'enferment et une soif de dépassement du fermé. Dans cette perspective, par une mise en jeu continu et toujours plus excessive d'eux-mêmes, les personnages cherchent à briser l'isolement du sujet et à rompre avec ces enfermements fantasmés ou réels. Cette œuvre, fût-elle de jeunesse, affirme d'emblée les thématiques que Bataille développera plus tard, notamment par sa réflexion sur la communauté et la communication : l'homme est isolé dans le monde, enfermé dans des systèmes rationnels sclérosants, chercher à s'en défaire est la seule issue pour retrouver le lien à l'autre et à soi, la littérature en est l'une des modalités.

Bibliographie

- Bataille, G., *Histoire de l'œil*, Gallimard, Paris, 2018
 Bataille, G., *L'Érotisme*, Les éditions de Minuit, 1957
 Bataille, G., *Poèmes et nouvelles érotiques*, Paris, Mercure de France, « Le petit Mercure », 1999
 Bataille, G., *Le Gros orteil* suivi de Barthes, R., *Les sorties du texte*, Tours, Farrago, 2006
 Arnaud, A., Excoffon-Lafarge, G., *Bataille*, Seuil, « Écrivains de toujours », n° 101, Paris, 1978
 Barberger, N., « La littérature et l'enfantillage : le désir de voir et de savoir », *Savoirs et clinique*, 2005, vol. 6, n°1, p. 121
 Chapsal, M., *Les Écrivains en personne*, Paris, Union générale d'éditions, « 10-18 », n° 809, 1973
 Derrida J., *L'Écriture et la différence*, Seuil, « Essais », Paris
 Durançon, J., *Georges Bataille*, Gallimard, « Idées », Paris, 1976
 Ernst, G., *Georges Bataille : analyse du récit de mort*, Presses universitaires de France, « Écrivains », Paris, 1993
 Foucault, M., Marmande, F., *Préface à la transgression : hommage à Georges Bataille*, Fécamp, Lignes, 2012
 Franco, L., *Georges Bataille, le corps fictionnel*, L'Harmattan, « Le corps en question », Paris, 2004
 Simon, A., « Georges Bataille, le plaisir et l'impossible », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1 mars 2003, vol. 103, n°1
 Surya M., *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1992

***L'ISOLAMENTO COME FORMA D'IMPEGNO
NEL TEATRO CIVILE DI DANIELE TIMPANO***

***ISOLATION AS A COMMITMENT IN DANIELE TIMPANO'S
NARRATIVE THEATRE***

***L'ISOLEMENT COMME FORME D'ENGAGEMENT
DANS LE THÉÂTRE-RÉCIT DE DANIELE TIMPANO***

Lia PERRONE*

Riassunto

Il 16 marzo 1978, a Roma, le Brigate Rosse rapiscono il presidente della Democrazia Cristiana Aldo Moro, che sarà ucciso dopo un lungo sequestro. Nel corso degli anni, questa tragica vicenda è diventata oggetto di numerose riscritture letterarie e artistiche che hanno dato luogo ad approfondite riflessioni sulla drammatica esperienza di isolamento vissuta da Moro durante la prigionia e sulle sue diverse implicazioni psicologiche, morali, metafisiche. Nell'ambito di questa produzione, il "narratore" Daniele Timpano si è fatto artefice di un'operazione unica nel suo genere: nella primavera 2013, quando ricorreva il trentacinquesimo anniversario della morte dello statista, ha portato in scena per cinquantaquattro sere consecutive il monologo teatrale Aldo morto/Tragedia, che racconta il caso Moro squarciando il velo di mistificazioni nel quale è avvolto, mentre per il resto del tempo ha vissuto auto-recluso, filmato e visibile in diretta streaming su una pagina web creata appositamente. Attraverso questo atto volontario di isolamento, che è un'imitazione dell'isolamento subito da Moro, Timpano ha inteso, da una parte, enfatizzare il messaggio del proprio spettacolo, dall'altra, rivendicare un ruolo riconoscibile per gli artisti che, al suo pari, usano la scena teatrale come luogo e strumento di denuncia, ma si trovano "isolati" a causa della marginalità del teatro rispetto ad altri mezzi di comunicazione più commerciali. Sebbene isolati, questi artisti ambiscono legittimamente a indossare la veste di intellettuali dell'impegno civile: con le loro opere mettono infatti il pubblico davanti alle proprie responsabilità, incitandolo a non accontentarsi di forme di conoscenza passive e superficiali.

* lia-perrone@hotmail.it, Université Côte d'Azur, Francia.

Parole-chiave: caso Moro, isolamento, riscrittura, teatro civile, impegno.

Abstract

On March 16, 1978, the Red Brigades kidnap the former President of the Council of Ministers Aldo Moro, who will be assassinated by the terrorists after a long sequestration. Over the years, this tragic episode has become the subject of several literary and artistic rewritings, which have been food for thoughts about Moro's isolation and all the psychological, ethical, metaphysical issues related to such a condition. As a part of this production, the artistic approach of playwright Daniele Timpano turns out to be unique: in spring 2013, during the thirty-fifth anniversary of Moro's death, Timpano brought to the theatre his demystifying monologue *Aldo morto / Tragedia*, each and every night during the fifty-four days corresponding to the period of sequestration of the politician. For the rest of the time, he lived "self-reclusive" in the theatre where he was constantly filmed and broadcasted live on a specially created web page. With this voluntary act of isolation, a clear imitation of what Moro had been through, Timpano aimed to emphasize the message behind his show and to claim more attention for artists who, like him, use the theatre as a place and instrument of denunciation but find themselves "isolated", because of the marginal role of the theatre compared to other more commercial medias. Despite being isolated, these artists legitimately claim to embody the role of committed intellectuals in the contemporary society: as a matter of fact, they make the audience face up to their responsibilities, encouraging people not to settle for passive and superficial sources of information.

Keywords: Moro case, isolation, rewriting, theatre, intellectual commitment.

Résumé

Le 16 mars 1978, à Rome, les Brigades Rouges enlèvent le président de la Démocratie Chrétienne Aldo Moro, qui sera tué après une longue séquestration. Au fil des années, cette histoire tragique est devenue l'objet de plusieurs réécritures littéraires et artistiques, qui ont donné lieu à des profondes réflexions ayant trait à l'isolement dramatique qu'a vécu le prisonnier, notamment aux enjeux psychologiques, éthiques, métaphysiques d'une telle condition. Dans le cadre de cette production, la démarche artistique de l'acteur-narrateur Daniele Timpano s'avère unique en son genre : au printemps 2013, lors du trente-cinquième anniversaire de la mort de Moro, Timpano s'est produit sur scène avec son monologue démystifiant *Aldo morto/Tragedia* pendant cinquante-quatre jours en s'imposant une forme "d'auto-captivité" dans la salle de théâtre, où il était constamment filmé en direct streaming sur une page web créée pour l'occasion. À travers cet acte d'isolement, qui se veut une imitation de l'isolement de Moro, Timpano avait pour objectif, d'une part, de donner davantage de vigueur à son spectacle, d'autre part, de revendiquer une reconnaissance des artistes qui, comme lui, utilisent la scène théâtrale en tant que lieu et moyen de dénonciation, mais qui se trouvent eux-mêmes « isolés », compte tenu de la place marginale qu'occupe le théâtre par rapport à d'autres types de communication plus commerciale. Bien que isolés, ces artistes ambitionnent à juste titre d'incarner le rôle d'intellectuels engagés au sein de la

société contemporaine : en effet, ils mettent le public face à ses responsabilités et l'incitent à ne pas se contenter de formes de connaissance passives et superficielles.

Mots-clés: affaire Moro, isolement, réécriture, théâtre-récit, engagement.

Introduzione

Il 16 marzo 1978, il presidente della Democrazia Cristiana Aldo Moro viene rapito a Roma dalle Brigate rosse nel corso di un sanguinoso attentato, nel quale perdono la vita i cinque uomini della sua scorta. Dopo la strage, il leader democristiano è tenuto prigioniero per cinquantacinque giorni in una cella di appena novanta centimetri per tre metri, ricavata all'interno di un appartamento della periferia romana. Recluso in questa "prigione del popolo", secondo la definizione che ne danno i brigatisti, Moro subisce l'interrogatorio di un "tribunale" autoproclamato il cui obiettivo è processare, attraverso lui, l'intera classe politica italiana. Il lungo sequestro è drammaticamente scandito dall'invio da parte dell'ostaggio di numerose lettere indirizzate ai colleghi di partito e agli uomini del governo¹, che esorta a trovare una soluzione per il suo rilascio, fino al tragico epilogo del 9 maggio, quando viene ucciso e il suo corpo fatto rinvenire nel portabagagli di una Renault 4 posteggiata in via Caetani, nel centro della capitale. La notizia del ritrovamento del cadavere scuote profondamente gli italiani che hanno seguito giorno per giorno, sui giornali e in televisione, l'evolversi degli eventi. Il trauma è inoltre amplificato dalla presenza di ampie zone d'ombra che perdurano tutt'oggi poiché, a fronte di sei processi e di tre commissioni parlamentari d'inchiesta, la verità è stata solo parzialmente stabilita: a distanza di anni persistono infatti ragionevoli dubbi su diversi aspetti del "caso" Moro², che continua a suscitare polemiche e ad alimentare i

¹ Questi scritti sono oggi raccolti in Moro, A., *Lettere dalla prigionia*, a cura di Miguel Gotor, Einaudi, Torino, 2008.

² Ancor oggi, non è ad esempio accertato il numero di brigatisti presenti sul luogo della strage la mattina del 16 marzo, né si conoscono le reali condizioni di detenzione dell'ostaggio, poiché i risultati dell'autopsia sul corpo di Moro ne hanno rivelato le buone condizioni fisiche al momento della morte, inducendo a dubitare che questi abbia trascorso l'intera detenzione sempre e solo nello spazio ristretto della "prigione del popolo". Inoltre, riguardo alla gestione politica del sequestro, è stata ventilata l'ipotesi, non del tutto smentita, che il governo italiano abbia ceduto alle pressioni delle superpotenze straniere, interessate a eliminare dallo scenario politico internazionale un personaggio considerato scomodo, essendo all'origine del "compromesso storico" tra la

dibattiti sorti nell'immediato *post* sequestro. Questo episodio cruciale della recente storia politica italiana ha immediatamente attirato anche l'attenzione di letterati e artisti, che si sono mostrati particolarmente sensibili alla terribile condizione di isolamento nella quale Moro si è venuto a trovare durante la prigionia, ponendola al centro delle loro opere dal 1978 alla stretta contemporaneità, contrassegnata, nel 2013, dall'inedita *performance* del "narratore" Daniele Timpano.

Solitudine, abbandono, isolamento: la trasformazione dell'identità

Il primo a rielaborare il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro in chiave letteraria è Leonardo Sciascia nell'ormai celeberrimo *L'Affaire Moro*, scritto a pochi mesi dalla morte dello statista per criticare la gestione politica del sequestro. Sciascia biasima in particolare l'atteggiamento degli esponenti della DC e del governo, rimasti insensibili, per ragioni di Stato, alle richieste di Moro di intavolare una trattativa con i brigatisti. Queste richieste hanno anzi convinto una parte degli "amici" che il Moro estensore delle lettere dalla prigione del popolo non fosse la persona che avevano conosciuto, come risulta da alcune dichiarazioni rilasciate pubblicamente durante il sequestro ¹. Da presidente del partito di maggioranza a «uomo solo», Moro vive secondo Sciascia un'esperienza pirandelliana: rinnegato da quelli che in una delle ultime lettere definisce «i compagni delle ore liete», il leader democristiano «comincia, pirandellianamente, a sciogliersi dalla forma,

Democrazia cristiana e il Partito comunista italiano, che Moro si preparava a far entrare nella compagine governativa. Resta infine da chiarire il ruolo nella vicenda dei servizi segreti e della loggia massonica "Propaganda 2", guidata da Licio Gelli, personaggio ambiguo e molto discusso.

¹ L'episodio più significativo è la pubblicazione, il 26 aprile 1978 su «Il popolo», di una dichiarazione firmata da diverse decine di esponenti democristiani nella quale si afferma: «l'Aldo Moro che conosciamo, con la sua visione spirituale, politica e giuridica che ne ha ispirato il contributo alla stesura della stessa Costituzione repubblicana, non è presente nelle lettere [...] pubblicate come sue». Ricordiamo inoltre che "amici" era l'appellativo con il quale i rappresentanti della Democrazia cristiana erano soliti chiamarsi fra di loro.

poiché tragicamente è entrato nella vita»¹. Infatti, ormai consapevole del proprio isolamento, Moro lascia cadere la maschera del personaggio politico che ha incarnato fino a quel momento, rivelandosi come creatura. Sciascia giunge a questa conclusione attraverso l'analisi filologica delle lettere scritte dal prigioniero, che interpreta con spirito di compassione, provando «per quest'uomo solo, tradito, dato per pazzo dai suoi stessi amici», un sentimento di pietà che lo ha portato a comprendere «la sua sofferenza e la sua angoscia, [a compatirlo], nel senso originale del termine»².

Un'interpretazione affine a quella di Sciascia viene consegnata l'anno successivo da Dario Fo, che trae ispirazione dalle suggestioni della tragedia antica, più precisamente dal *topos* della solitudine dell'eroe, spesso presente nella produzione sofoclea. Nella *Tragedia di Aldo Moro*, testo mai rappresentato, ma del quale Fo ha pubblicato il primo atto³, Moro è un moderno Filottete⁴: colpito dal destino avverso e abbandonato dai suoi pari, per i quali è ormai divenuto un ostacolo ingombrante alla tenuta delle istituzioni, cerca invano di convincerli a salvarlo pronunciando battute che riformulano liberamente le parole realmente scritte da Moro nelle lettere dalla prigionia. La fine ineluttabile, ma catartica, porta in sé la scoperta della verità sugli inganni del potere che l'ex leader democristiano, nella nuova condizione di «uomo comune» conseguente all'isolamento, vede infine chiaramente:

*Quando si è dentro il potere si è senza occhi... il potere è
come un grande Edipo che si cava gli occhi da sé solo pur di non*

¹ Sciascia, L., *L'Affaire Moro*, Adelphi, M., 1994 (I ed. Sellerio, Palermo, 1978), p. 76. Lo scrittore prosegue infatti precisando: «Da personaggio ad "uomo solo", da "uomo solo" a creatura: i passaggi che Pirandello assegna all'unica possibile salvezza», *ibidem*.

² Sciascia, L., *La Sicilia come metafora*, intervista di Marcelle Padovani, Mondadori, Milano, 1979, p. 132.

³ Il testo della *Tragedia di Aldo Moro* è stato pubblicato il 3 giugno 1979 sul «Quotidiano dei lavoratori» e su «Lotta continua», e il 5 giugno su «Panorama». In seguito è stato inserito nella raccolta *Fabulazzo* con il titolo, puramente descrittivo, *Il caso Moro*.

⁴ Nell'omonima tragedia di Sofocle, Filottete è uno degli eroi achei che partecipano alla spedizione verso Troia. Durante il tragitto in mare, la gamba ferita dal morso di una serpe inizia a provocargli dolori lancinanti, facendo di lui un peso per gli altri guerrieri, che decidono di abbandonarlo da solo su un'isola.

vedere la verità. Oggi nella mia disgrazia ho la fortuna di trovarmi spogliato di ogni potere... sono ridotto a un uomo comune. Dico ridotto ma dovrei dire sollevato: da uomo comune adesso vedo chiaro che il problema di difendere lo Stato è una menzogna... il problema è piuttosto quello di difendersi dallo Stato¹.

Queste affermazioni traducono il pensiero di Moro, ma soprattutto l'opinione di Fo, il quale stigmatizza la decisione presa dal governo in merito al (pretestuoso, a suo avviso) dilemma tra difesa dello Stato e salvezza della vita umana.

Con il passare degli anni, queste *riscritture* fortemente debitorie della visione politica e dell'impegno civile dei loro autori, che presentano Moro come una vittima sacrificale immolata sull'altare della ragione di Stato aprendo la riflessione a delicate questioni etiche, lasciano spazio a rielaborazioni di natura diversa. Nel *Diario apocrifo di Aldo Moro prigioniero* (1982), Vittorio Vettori consegna ad esempio un «alto dettato di “sapienza cellulare” riflessa nello specchio della finzione»² del suo romanzo pseudo-autobiografico: identificandosi con Moro, Vettori gli attribuisce una lunga serie di considerazioni filosofiche, letterarie e religiose nate dalla necessità di resistere al tempo interminabile della reclusione e affidate proprio alla scrittura, tramite la quale i ricordi e il flusso di pensieri possono diventare racconto, spaziando in luoghi e tempi diversi da quelli della prigionia. Come Sciascia e Fo, anche Vettori considera però che l'esperienza dell'isolamento sia stata per Moro un momento di trasformazione, ovvero di rivelazione, della propria identità, poiché ha reso possibile il palesarsi della sua essenza umana più profonda, fino a quel momento rimasta celata dietro al ruolo istituzionale ricoperto. Lo dimostra il brano nel quale Moro si paragona a Christopher Burney, autore di *Solitary Confinement*, il quale

ha vissuto e descritto con qualche decennio di anticipo la [sua] stessa esperienza: l'esperienza di chi, ridotto a vivere in prigionia, scopre con gioia (oh, sì, con gioia dolorosa) le infinite risorse spaziali della memoria e del tempo, risorse equivalenti in ultima analisi alla possibilità di trovare in condizioni di estrema

¹ Fo, D., *Il caso Moro*, in *Fabulazzo*, a cura di Lorenzo Ruggiero, Kaos, Milano, 1992, pp. 188-189.

² Vettori, V., *Diario apocrifo di Aldo Moro prigioniero*, Ila Palma, Palermo, 1982, p. 7.

difficoltà un'ancora di salvezza nella dimensione interiore della metamorfosi [...]1.

La dolorosa prova del sequestro, vissuta «con non passiva rassegnazione» e «serenità imperturbabile»² nonostante la consapevolezza della morte ormai vicina, lo innalza persino al livello di Cristo: con questa analogia, Vettori inaugura un altro filone interpretativo, nel quale Moro è per l'appunto una *Figura Christi*.

Dopo Sciascia, Fo e Vettori, altri scrittori e artisti faranno ricorso alla tragedia antica e alla rappresentazione cristologica di Moro per rileggere la sua prigionia, proponendo la loro interpretazione di questa esperienza in racconti affidati a diversi supporti narrativi, che comprendono non solo la letteratura e il teatro, ma anche il cinema, la televisione, l'opera lirica. Oltre a focalizzarsi sul sentimento di solitudine provato dall'ostaggio e sulla sua percezione degli eventi, questa vasta produzione, particolarmente florida nel decennio 2003-2013, torna a sollevare alcuni punti ancora irrisolti del caso Moro, il cui racconto è giunto alle nuove generazioni senza una reale presa di coscienza e dunque senza la possibilità di una riflessione matura su una vicenda pur emblematica di un'intera stagione storico-politica: la stagione del terrorismo, che dalla fine degli anni Sessanta ha insanguinato l'Italia per più di un decennio. Autori di queste rielaborazioni sono spesso proprio i giovani, non ancora nati in quel periodo, oppure solo bambini, come l'attore e drammaturgo Daniele Timpano, che nel 2012 firma uno dei testi più originali nel panorama delle opere dedicate al sequestro di Aldo Moro.

L'isolamento come strumento di denuncia

Nel monologo di Daniele Timpano *Aldo morto/Tragedia* la vicenda dello statista democristiano è affrontata con animo dissacrante, come suggerisce *d'emblée* il titolo volutamente provocatorio che, sostituendo il cognome Moro con l'aggettivo morto, invita a riflettere su una delle questioni più rilevanti evocate nello spettacolo, ovvero su come, nonostante le numerosissime discussioni di cui è protagonista,

¹ Ivi, p. 109.

² Ivi, p. 27.

Moro sia per molti soltanto la vittima celebre di una altrettanto celebre tragedia repubblicana: un cadavere illustre, ma in fondo un illustre sconosciuto, noto essenzialmente perché «era moro, ma con un ciuffo bianco di capelli in testa. [...] E poi è morto»¹. La storia di quest'uomo, padre di famiglia e della Nazione, avendo egli partecipato tra il 1946 e il 1947 all'elaborazione della Costituzione della neonata Repubblica italiana, sembra insomma destinata a essere sempre appiattita sul suo sequestro, e infatti la sua immagine pubblica è legata quasi esclusivamente alle due fotografie che lo ritraggono prigioniero dei brigatisti: questi scatti si sono ormai cristallizzati nell'immaginario collettivo, poiché diffusi insistentemente dai mezzi di comunicazione di massa non solo durante la primavera 1978, ma ancora oggi, in occasione delle svariate rievocazioni del caso Moro che Timpano non esita a criticare per il loro carattere prettamente retorico. In effetti, ogni battuta, ogni scena del suo monologo (nel quale Timpano incarna diversi personaggi: un figlio immaginario di Moro e Moro stesso, il giornalista Paolo Frajese, autore di una famosa telecronaca dal luogo dell'attentato la mattina del 16 marzo, i brigatisti Renato Curcio e Adriana Faranda) converge verso la censura delle strumentalizzazioni che hanno contribuito a trasformare il rapimento e l'uccisione del leader democristiano nella «tragedia di una morte pubblica», una morte «esibita e indagata dai mass media» fino alla «distruzione dell'umano» e al «suo diventare immagine»². Anche la locandina dello spettacolo può essere interpretata come una denuncia di questa sovraesposizione mediatica: essa imita la celebre fotografia di Moro prigioniero con in mano una copia del quotidiano «La Repubblica», ma il suo volto è sostituito da quello di Timpano, il quale, l'anno successivo, si spingerà ancora oltre in questa pratica emulativa con un'operazione unica nel suo genere.

Determinato a squarciare il velo delle mistificazioni che hanno per oggetto Moro e la sua vicenda, nel 2013, quando ricorre il trentacinquesimo anniversario della morte dello statista, Timpano si fa artefice di una singolare iniziativa denominata *Aldo morto 54*: dal 16

¹ Timpano, D., *Aldo morto/Tragedia*, in ID., *Storia cadaverica d'Italia*, a cura di Graziano Graziani, Titivillus, Corazzano, 2012, p. 10.

² Cfr. le note di regia su https://issuu.com/elvirafrosini/docs/rassegna_stamp_aaldo_morto_54_lugli.

marzo all'8 maggio, periodo che corrisponde ai giorni effettivamente vissuti in cattività dal leader democristiano¹, porta in scena il suo monologo per cinquantaquattro sere consecutive, mentre per il resto del tempo vive auto-recluso, filmato e visibile in diretta streaming su una pagina web creata appositamente, «in uno spazio ricavato dentro il Teatro dell'Orologio [a Roma, dove si esibisce, *ndr*] che è un'*imitatio* [...] della cosiddetta prigionia del popolo»² vista principalmente nelle ricostituzioni cinematografiche e televisive del caso Moro, in particolare nei film di Giuseppe Ferrara e di Marco Bellocchio e nella fiction *Aldo Moro – Il Presidente*³. In questo spazio immaginario solo presunto poiché desunto da queste rappresentazioni, a loro volta basate sulle descrizioni dei brigatisti⁴, l'attore-prigioniero scrive «lettere e proclami, indice incontri e conferenze, riceve ospiti con cui parla»⁵, e comunica costantemente con l'esterno tramite la posta elettronica e i social network⁶. Scopo della sua prigionia ampiamente mediatizzata è far ragionare sulla sostituzione

1 Timpano infatti non conteggia il 9 maggio tra i giorni del sequestro, poiché all'alba lo statista era già morto.

2 Scarpellini, A., *54, morto che parla*, in «Teatro/Pubblico», pubblicato senza data su https://issuu.com/elvirafrosini/docs/rassegna_stamp_aaldo_morto_54_lugli.

3 Segnaliamo tuttavia l'installazione ideata da Francesco Arena nel 2004, esposta alla galleria «Monitor» di Roma. L'opera, intitolata *3,24 mq*, si compone di una struttura esterna in legno dell'aspetto di una cassa per il trasporto contenente all'interno, accessibile attraverso una porta, un letto e piccoli oggetti. L'intento di Arena è di costringere il pubblico dentro la «dimensione quotidiana dell'uomo-prigioniero Aldo Moro, facendogli sperimentare fisicamente, corporalmente lo spazio angusto e asfittico del contenitore-cella». In questo modo ogni fruitore «è chiamato a ripensare l'autentico a cui l'opera rimanda» e a «partecipare attivamente alla ricostruzione di un senso che non si esaurisce nel ripercorrere la cronaca del fatto, ma, viceversa, investe la dimensione totale dell'esistenza umana», Brancaloni, C., *Francesco Arena: oltre la dissolvenza postmoderna*, in «alfabeta2», n. 17 – marzo 2012, <https://www.alfabeta2.it/2012/03/03/francesco-arena/>.

4 Si veda in particolare il racconto di Anna Laura Braghetti, brigatista e carceriera di Moro per l'intera durata del sequestro, in Braghetti, A. L. – Tavella, P., *Il prigioniero*, Mondadori, Milano, 1998.

5 Scarpellini, A., *art. cit.*

6 Con Flavia Crisanti osserviamo che la multimedialità è costantemente al servizio della «produzione drammaturgica» di Timpano e «prevede la convivenza simbiotica del teatro come luogo fisso e del web come altro palcoscenico», Crisanti, F., *Impegno e media nelle nuove generazioni di teatro civile*, in Lorenzi, F. – Perrone, L., *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, Giorgio Pozzi, Ravenna, 2015, p. 182.

dell'immagine di Moro con la propria «non per un folle gioco autocelebrativo, bensì per un meccanismo di ribaltamento dell'intenzione mediatica di cui siamo stati – e siamo – vittime»¹. Timpano prova inoltre il desiderio di vivere in prima persona l'esperienza della reclusione, per calarsi meglio nella parte che ogni sera continua a recitare sul palcoscenico e per mettere in atto «il tentativo di una comprensione intellettuale ma anche di un avvicinamento emotivo»² a fatti che gli sembrano lontanissimi, sebbene siano accaduti nel passato recente.

Questa particolare forma di isolamento, finalizzata a ribadire l'invito alla riflessione e a rinforzare il messaggio antiretorico di *Aldo morto/Tragedia*, si avvale inoltre di specifiche iniziative culturali organizzate *a latere*. Più precisamente, ai cinquantaquattro giorni di autoreclusione e alle rappresentazioni serali del monologo si accompagnano i dibattiti del *Progetto Amnesia*, che richiamano «l'attenzione da una parte sull'immaginario relativo alla tragedia del presidente della Democrazia Cristiana e dall'altra sulla percezione soprattutto di chi non c'era», e gli approfondimenti «critici, drammaturgici e generazionali» delle *Domeniche di Moro*, che trasportano «il pubblico nel decennio dei Settanta e nel suo universo» grazie all'intervento di animatori quali Marco Baliani: come già nel suo monologo *Corpo di Stato*, questi ripercorre «le fasi del sequestro dello statista, le emozioni contrastanti di quei giorni e l'atmosfera della Roma di quegli anni, un'atmosfera che racconta di un'intera generazione»³. La rassegna letteraria *Il piombo nelle parole* dà poi voce agli scrittori che hanno raccontato gli anni di piombo nei loro romanzi, in particolare a Giorgio Vasta che ne *Il tempo materiale* «fotografa il nostro paese nell'attimo in cui perse definitivamente l'innocenza, passando dall'innocuo bianco e nero del Carosello ai colori accesi di una lunga stagione di sangue»⁴. Infine, il 9 maggio ribattezzato *Moro Day* riunisce

1 Nebbia, S., *Atlante XXX – Aldo morto 54 un mese dopo*, in «Teatroecritica», 11 giugno 2013, <http://www.teatroecritica.net/2013/06/atlante-xxx-aldo-morto-54-un-mese-dopo/>.

² Bertuccioli, B., «Recluso come Moro, per non dimenticare». *La provocazione dell'attore Daniele Timpano*, «Il resto del Carlino», 16 marzo 2013, p. 35.

³ Cfr. la pagina dedicata al progetto *Aldo morto 54* sul sito internet dell'autore: <http://danieletimpano.blogspot.fr/p/aldo-morto-54-progetto-speciale.html>.

⁴ *Ibidem*.

«tutte le persone, gli autori e gli artisti che hanno reso possibile [il] progetto», chiamati «a discutere di quel 9 Maggio storico [...] che non è mai appartenuto a Moro ma appartiene a noi italiani che lo abbiamo vissuto. Al posto suo»¹.

A un mese di distanza dal *Moro Day*, delude dover prendere atto, «con netta forza di contraddizione[,] che il progetto riuscito è fallito», come sottolinea Simone Nebbia, il quale spiega che infatti, nonostante «[l]’esperienza proposta da Timpano» sia risultata convincente per i partecipanti e per gli osservatori esterni, «[di questa] azione non si è parlato o quasi, fuori dalla comunità teatrale, romana o trasversalmente nazionale»². Occorre precisare, a questo proposito, che l’iniziativa *Aldo morto 54* aveva anche per obiettivo di denunciare il ruolo sempre più marginale del teatro nella scena culturale italiana. Attraverso il suo ambizioso ed estenuante progetto, il drammaturgo, che è uno dei maggiori esponenti italiani del teatro civile e di narrazione, ha inteso tradurre con una metafora «la situazione catacombale, premortifera, di chi fa spettacolo»³ in Italia. Imitando la prigionia di Moro, Timpano si è dichiarato «prigioniero politico del teatro» e ha così espresso la frustrazione da lui provata nell’usare un *medium* attraverso il quale

*è possibile fare cose che tuttora – nonostante l’addormentamento generale, morale e intellettuale – se fossero fatte o dette in televisione, al cinema o sul palco del primo maggio comporterebbero polemiche e denunce. E invece rimangono grida che – il più delle volte – si spengono sotterra*⁴.

La questione sollevata da Timpano non è certo nuova e la vicenda di *Aldo morto 54* di fatto conferma la subalternità del teatro, in termini di impatto sociale, a forme espressive più commerciali. Resta tuttavia il

¹ *Ibidem*.

² Nebbia, S., *art. cit.*

³ Bertuccioli, B., *art. cit.*

⁴ Mirijello, C., *Prigioniero politico del Teatro dell’Orologio: intervista a Daniele Timpano*, «Ghigliottina.it», 11 aprile 2013, <https://www.ghigliottina.info/2013/04/11/prigioniero-politico-del-teatro-dellorologio-intervista-a-daniele-timpano/>

successo di uno spettacolo pluripremiato¹, rappresentato ancora oggi in tutta Italia e recentemente approdato oltreconfine nella versione francese di David Lescot, che riconosce al suo «fratello di drammaturgia [...] un'autentica coscienza storica» e la capacità di raccontare con il linguaggio più appropriato la storia del sequestro Moro, del suo contesto e delle sue conseguenze, ovvero la storia degli «anni Settanta, [...] e [del]l'inizio della fine delle utopie» che sente di poter narrare ai suoi connazionali «perché è [anche] la [loro]» ².

Conclusione

La condizione di isolamento vissuta da Moro nella sua lunga e assurda prigionia ha dato luogo nel corso degli anni a profonde meditazioni di carattere esistenziale, etico, metafisico che hanno spinto la sua vicenda ben oltre i confini prettamente politici e ne hanno fatto la materia di molteplici *riscritture* letterarie e artistiche, attraverso le quali gli autori hanno potuto esprimersi su un argomento che ha toccato (e tocca) le coscienze dei cittadini. D'altra parte, l'immedesimazione con il prigioniero e la vicinanza psicologica che ciò implica hanno consentito di evidenziare la forza spirituale con la quale Moro ha affrontato la propria reclusione e indotto a considerare sotto una luce nuova questo drammatico episodio, attribuendogli nuovi significati. L'esempio di Daniele Timpano, che ha trasformato in evento il proprio racconto dell'evento, risulta particolarmente eloquente: la sua autoreclusione risponde in primo luogo al desiderio di un approccio il più possibile

¹ *Aldo morto/Tragedia* è risultato vincitore del Premio Rete Critica 2012, finalista del Premio Ubu 2012 "Migliore novità italiana (o ricerca drammaturgica)" e ha ricevuto la Segnalazione speciale del Premio IN-BOX 2012. L'anno successivo, inoltre, *Aldo morto 54* ha ottenuto il prestigioso premio Nico Garrone 2013.

² Traduzione nostra. Nelle note di regia dello spettacolo rappresentato il 23 maggio 2017 presso il teatro Châteauvallon di Ollioules, Lescot scrive infatti: «à mesure que je me lance dans ce texte, je vois redéfiler non seulement l'histoire italienne de ces années, mais j'entends aussi résonner les échos de mon enfance, *les années 70*, le communisme, l'ultra-gauchisme, *le début de la fin des utopies*. Surtout j'ai l'impression de me trouver un *frère en dramaturgie*, un frère qui ne me ressemble pas vraiment, mais doté d'une *véritable conscience historique*, et dont je reconnais instinctivement le langage. Ce langage, j'ai envie de le faire entendre de nouveau, et cette histoire de la raconter ici, *parce que c'est la nôtre*», http://www.chateauvallon.com/IMG/pdf/40.aldo_morto.pdf, corsivi nostri.

veridico e diretto a fatti che, per ragioni anagrafiche, ha potuto conoscere solo di riflesso, e in secondo luogo all'esigenza di manifestare, tramite un'azione militante altamente simbolica, contro l'isolamento sofferto loro malgrado dai professionisti dello spettacolo. Emulando l'isolamento di Moro, Timpano ha così rivendicato per sé e per questi artisti un ruolo riconoscibile di intellettuali dell'impegno civile, un ruolo senz'altro meritato da quanti, al suo pari, usano la scena teatrale come luogo e strumento di denuncia e, in questa veste, mettono il pubblico davanti alle proprie responsabilità, anzitutto la responsabilità di non accontentarsi di forme superficiali di conoscenza e di non assumere un atteggiamento passivo nei confronti della storia.

Bibliografia

- Alfonzetti, B., *Gli anni di piombo. Satira e tragedia in Dario Fo*, «L'Illuminista», 2000, n. 2-3, «Teatro Poesia e Politica», pp. 139-159
- Antonello, P., *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Mimesis, Milano, 2012
- Baliani, M., *Corpo di Stato. Una generazione divisa*, Rizzoli, Milano, 2003
- Bertuccioli, B., «*Recluso come Moro, per non dimenticare*». *La provocazione dell'attore Daniele Timpano*, «Il resto del Carlino», 16 marzo 2013, p. 35
- Braghetti, A. L. – Tavella, P., *Il prigioniero*, Mondadori, Milano, 1998
- Casalino, L. – Cedola, A. – Perolino, U. (a cura di), *Il caso Moro. Memorie e narrazioni*, Transeuropa, Massa, 2016
- Clementi, M., *La pazzia di Aldo Moro*, Rizzoli, Milano, 2006
- Crisanti, F., *Impegno e media nelle nuove generazioni di teatro civile*, in Lorenzi, F. – Perrone, L., (a cura di) *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, Giorgio Pozzi, Ravenna, 2015
- Fo, D., *Il caso Moro*, in *Fabulazzo*, a cura di Lorenzo Ruggiero, Kaos, Milano, 1992
- Giovagnoli, A., *Il caso Moro. Una tragedia repubblicana*, Il Mulino, Bologna, 2005
- Moro, A., *Lettere dalla prigionia*, a cura di Miguel Gotor, Einaudi, Torino, 2008
- Pischedda, B., *Scrittori e polemisti*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011
- Sciascia, L., *L'Affaire Moro*, Adelphi, Milano, 1994 (I ed. Palermo, Sellerio, 1978)
- Sciascia, L., *La Sicilia come metafora*, intervista di Marcelle Padovani, Mondadori, Milano, 1979
- Timpano, D., *Storia cadaverica d'Italia*, a cura di Graziano Graziani, Titivillus, Corazzano, 2012
- Vasta, G., *Il tempo materiale*, Minimum fax, Roma, 2008

Vecellio, V. (a cura di), *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, La Vita Felice, Milano, 2002

Vettori, V., *Diario apocrifo di Aldo Moro prigioniero*, Ila Palma, Palermo, 1982

Filmografia

Aldo Moro – Il Presidente, Tavarelli, G. M., Mediaset/Taodue, 2008, 180'

Buongiorno, notte, Bellocchio, M., Italia, Filmalbatros/Rai Cinema, in collaborazione con Sky, 2003, 105'

Il caso Moro, Ferrara, G., Italia, Yarno Cinematografica, 1986, 110'

Sitografia

<https://www.alfabeta2.it/2012/03/03/francesco-arena/>

<http://www.archivio.francarame.it/Home.aspx>

http://www.chateauvallan.com/IMG/pdf/40.aldo_morto.pdf

<http://danieletimpano.blogspot.fr/>

<https://www.ghigliottina.info/2013/04/11/prigioniero-politico-del-teatro-dellorologio-intervista-a-daniele-timpano/>

https://issuu.com/elvirafrosini/docs/rassegna_stampa_aldo_morto_54_lugli

<http://www.teatro.it/recensioni/short-theatre-2011-9-settembre/daniele-timpano-aldo-morto>

<http://www.teatroecritica.net/2013/06/atlante-xxx-aldo-morto-54-un-mese-dopo/>

**DE LA CLAUSTRATION À LA DÉSILLUSION :
PROUST ET L'UNIVERS BOURGEOIS**

**FROM CLAUSTRATION TO DISILLUSION :
PROUST AND THE BOURGEOIS UNIVERSE**

**DEL CLOISTER A LA DESTILACIÓN :
PROUST Y EL UNIVERSO BOURGEOIS**

Mohammed Rida ZGANI*

Résumé

L'univers proustien est hanté par le désir d'appartenance à une classe considérée par l'auteur comme fermée à l'observateur extérieur. Jean Santeuil est une œuvre qui témoigne du désir ardent de Proust d'investir le monde de la bourgeoisie. Mais dès que le contact réel et non fantasmé avec cette classe advient, Jean, le personnage principal, va ressentir une désillusion profonde de l'ordre de la blessure psychologique. Le propos de notre article se veut une analyse de cette blessure consécutive à l'aspect rigoureux des préceptes de la bourgeoisie. Parallèlement à cela, nous montrerons comment l'œuvre de Proust va démystifier et démythifier cet univers claustré, en montrant les tares et l'esprit de la parade, là où règne l'apparence qui cache la petitesse du milieu.

Mot clef : Proust, bourgeoisie, claustré.

Abstract

The Proustian world is haunted by the desire for belonging to a class considered by the author as closed to the outside observer. Jean Santeuil is a work that testifies to the ardent desire of Proust, to invest the world of the bourgeoisie. But as soon as the actual contact and not fantasy with this class happens, Jean, the main character, will feel a deep disillusion of the order of the psychological injury. The purpose of our article is an analysis of this injury following the rigorous appearance of the precepts of the bourgeoisie. Along with this, we will show how the work of Proust will demystify and trivialize this claustered universe, by showing the defects and the spirit of the parade, where the appearance reigns that hides the smallness of the area.

* zgani.reda@gmail.com, Faculté des Lettres et des Sciences humaines Fes-Saïs, Maroc.

Keywords: Proust, bourgeoisie, claustered.

Resumen

El mundo proustiano está atormentado por el deseo de pertenecer a una clase considerada por el autor como cerrada al observador externo. Jean Santeuil es una obra que atestigua el ardiente deseo de Proust de invertir el mundo de la burguesía. Pero tan pronto como ocurra el contacto real y no la fantasía con esta clase, Jean, el personaje principal, sentirá una profunda desilusión del orden de la lesión psicológica. El propósito de nuestro artículo es un análisis de esta lesión luego de la rigurosa aparición de los preceptos de la burguesía. Junto con esto, mostraremos cómo el trabajo de Proust desmitificará y trivializará este universo claustro, al mostrar los defectos y el espíritu del desfile, donde reina la apariencia que oculta la pequeñez del área.

Palabra clave : Proust, burguesía, claustro.

*Jean Santeuil*¹ est une œuvre qui témoigne du désir ardent de Marcel Proust d'investir le monde de la bourgeoisie. Cette classe fermée à l'observateur extérieur est façonnée par une morale bourgeoise contraignante qui parfois prend la forme du dogme religieux, auquel tout individu doit se soumettre indépendamment.

Le rituel du baiser du soir poussera l'enfant de sept ans, Jean, à transgresser l'habitude bourgeoise, et donc à déroger aux mœurs de cette classe sociale dans laquelle il se trouve désormais confiné. Nous verrons ainsi comment cette transgression sera interprétée aussi bien par la mère de Jean, Mme Santeuil, que par son convive, M. Sandré.

La transgression de l'habitude sociale bourgeoise sera diversement perçue et passera du caractère volontaire à la dimension involontaire, selon qu'on se place du côté de la morale bourgeoise ou de l'explication psychologisante. Ce sont ces deux dimensions que nous comptons aborder dans notre travail.

De la responsabilité de la faute

Dans l'univers proustien, être fautif c'est être en désaccord avec le caractère de ce qui est mondain. Toute faute serait, de ce point de vue, une faute d'adaptation à un certain nombre d'habitudes de gens fortunés ; s'y adapter ou ne pas s'y adapter, tel se perçoit le bien et le mal au sein

¹ *Jean Santeuil* est une œuvre de jeunesse de Marcel Proust commencé en 1895 mais qui ne fut jamais achevé.

d'une ère bourgeoise. C'est, donc, à partir de ces deux conditions que se détermine la « morale¹ » dans le milieu bourgeois. De ce fait, il se trouve que l'homme devient quelque part responsable de sa faute, tout simplement parce qu'il dispose d'une connaissance immédiate de ces règles de conduite. Par les pouvoirs de sa motion volontaire, l'homme est en mesure de reconnaître le « bien » bourgeois et de s'y habituer : « La motion volontaire (...) implique une référence spéciale à des pouvoirs plus ou moins dociles qui en sont les organes (...) ; l'habitude en est l'exemple le plus familier et le moins discutable.² » Maintenant, si nous partons du fait que l'homme proustien est un sujet qui par : « l'habitude, [cette] seule des antiques puissances de ce monde³ » reconnaît les limites de sa propre morale, il en résulte qu'il devient, non pas seulement responsable de sa faute, mais également comptable de celle-ci. Pour s'en convaincre, citons la scène du baiser du soir relatée par Proust.

Pour la première fois, Mme Santeuil s'abstient d'aller voir Jean dans son lit pour lui dire « bonsoir ». Il s'agit, tout d'abord, d'une façon pour convaincre son invité, le Docteur Surlande, de la « bonne éducation » d'un fils capable de passer la nuit tout seul dans sa chambre. Sauf qu'en réalité, tout porte à croire que, sans la présence de sa mère à ses côtés, Jean n'arrive pas à retrouver le sommeil. Incapable, à l'heure qu'il est, d'acquiescer à ce mode d'être bourgeois, il est, par conséquent, fautif, et donc mal vu par sa mère :

La petite porte du jardin se referma lentement sur Jean qui était revenu une troisième fois dire bonsoir à sa mère et qui avait été mal reçu : « Il est un peu triste, docteur, dit Mme Santeuil avec douceur en se tournant vers le professeur Surlande, pour excuser son fils. »⁴

¹ Nous entendons par « morale » l'ensemble de règles de conduite sociale et/ou religieuses contracté par la puissance de l'habitude.

² Benoît, T., *La lecture ricœurienne de Ravaisson dans le volontaire et l'involontaire*, Les Études philosophiques, vol. 62, no. 3, 2002, pp 10-11.

³ Proust, M., *Jean Santeuil*, Gallimard, édition de la Pléiade, Paris, 1971, p. 209.

⁴ *Ibidem*, p. 202.

D'une part, si Mme Santeuil se montre moins accueillante à l'égard de son fils, c'est parce qu'elle trouve que son comportement porte atteinte à son honneur, surtout en la présence du professeur Surlande. Il est humiliant pour elle que d'avoir un fils qui déroge aux habitudes bourgeoises, et donc, Jean est pour sa mère une honte douloureuse : « Je regrette d'être obligée de monter, mais il le faut. Je suis honteuse pour vous docteur.¹ » Car la faute de Jean est, tout d'abord, la faute de Mme Santeuil qui n'a pas réussi à lui inculquer une éducation conforme aux attitudes du milieu bourgeois. Ainsi, l'honneur de la mère dépend de l'attitude de son fils : « il est couché, dit Mme Santeuil, heureuse de cette diversion.² » Le désir de la mère est celui d'être digne de la morale bourgeoise, et surtout en présence de son convive, le docteur Surlande. Toute faute sera ainsi une faute d'adaptation à la rhétorique bourgeoise.

D'autre part, Jean est mal reçu par Mme Santeuil parce qu'elle le voit atteindre un âge qui lui permet de renoncer volontairement à ses anciennes habitudes et de s'aligner sur de nouvelles : « Il fallait bien pourtant qu'un garçon de sept ans apprit à s'endormir tout seul³ », proféra Mme Santeuil. Selon ce rituel mondain, un enfant de sept ans est censé disposer d'une certaine intentionnalité vis-à-vis de sa conduite, car « l'habitude n'est pas elle-même intentionnelle mais elle module en quelque sorte l'intentionnalité de certains actes de conscience.⁴ » Cependant, Jean semble désobéir, volontairement, aux prescriptions de sa mère, celui-ci est perçu responsable de sa faute. Il est donc question de culpabiliser Jean d'avoir désobéi, par manque de conscience, aux préceptes moraux de sa famille. En d'autres termes, Jean préfère son bien être personnel au détriment de son éducation bourgeoise et de la pérennité de sa classe sociale. Il mérite dès lors qu'on lui inflige une privation pour la faute commise :

La possibilité d'abord d'appeler sa mère se présenta bien à son esprit, mais fut chassé aussitôt par la crainte de lui déplaire, d'être fâché avec pendant plusieurs jours. Mme Santeuil, pour

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem*, p. 203.

³ *Ibidem*, p. 204.

⁴ Benoît, T., *op. cit.*, p. 264.

*empêcher son fils de se laisser aller à sa nervosité, lui en faisant honte comme d'une faute.*¹

Il faut dire que l'obéissance de Jean n'est qu'une disposition momentanée, du simple fait qu'elle est motivée par le sentiment de la crainte maternelle. Cela signifie que l'idée de liberté est associée à son caractère qui n'est pas encore adapté aux exigences morales de la bourgeoisie. Sa pensée n'a pas encore subi l'éducation nécessaire qui lui permet d'atteindre une certaine maturité sociale et de se claustre en définitif dans l'habitus bourgeois. Ainsi la privation du « baiser du soir » qu'il subit en conséquence reste sans effet aucun sur ses anciennes habitudes qui refusent de céder le pas devant cette nouvelle disposition propre à l'habitude bourgeoise. Les dispositions de l'enfant de sept ans s'avèrent en non-congruence avec celles de sa famille. Il est donc fautif parce que, selon Ricœur, son « habitude [ne] donne [pas] une histoire au caractère [bourgeois].²»

Par ailleurs, Jean montre peu de goût pour la rébellion, non pas parce qu'il est conscient au fond de lui-même que la nervosité est mauvaise, mais parce qu'il a peur de déplaire à sa mère. Si dans ce cas la punition n'est pas à-même de corriger le personnage en vue d'une concordance totale avec sa morale bourgeoise, cela veut dire que l'enfant de sept ans n'a pas encore atteint cette connaissance de lui-même qui lui permet de procéder à la réduction eidétique de la morale bourgeoise empruntée à sa classe sociale³. À ce niveau, Jean est toujours dans la

¹ Proust, M., *op. cit.*, p. 206.

² Dans ce sens, Paul Ricœur avance : « L'habitude donne une histoire au caractère ; mais c'est une histoire dans laquelle la sédimentation tend à recouvrir et, à la limite, à abolir l'innovation qui l'a précédée. Ravaisson le premier s'étonnait, dans sa fameuse thèse *De l'habitude*, de cette force de l'habitude où il voyait le retour de la liberté à la nature. » (Ricœur, P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, p. 146.)

³ Le problème du mal, et donc de la faute, a joui de l'intérêt des philosophes depuis la Grèce antique. La philosophie grecque a développé une conception de l'homme caractérisée par l'optimisme. L'eudémonisme grec considère que l'homme est bon de nature, et s'il faute, c'est par méconnaissance. Et dès qu'il accède au savoir philosophique, il ne peut que devenir eudémoniste et associera le bonheur à la pratique de la vertu. Dans le Protagoras de Platon, Socrate avance : « Pour moi, je suis à peu près persuadé que, parmi les philosophes, il n'y en a pas un qui pense qu'un homme pêche volontairement et fasse volontairement des actions honteuses et mauvaises ; ils savent

réduction psychologique du mal, puisqu'il est encore dans l'association systématique de la faute à la crainte, ainsi qu'à la honte. Il est plutôt question de dissimuler sa peine que de mettre son honneur en danger, ainsi parle l'habitude bourgeoise.

Maintenant que le problème de la morale paraît exclusivement relatif à un certain nombre d'habitudes bourgeoises, il faut aussi reconnaître qu'au sein de l'univers proustien, la faute n'est pas qu'une simple erreur de disposition, mais un sentiment archaïque qui relève d'une conception religieuse du monde. C'est dire que la faute est accompagnée de deux catégories essentiellement religieuses, à savoir le sentiment de responsabilité et le châtement corollaire de celle-ci. Jean pêche tout en ayant conscience de son pêché, et Mme Santeuil le châtie en tant que responsable de ce qu'il a commis. Si Jean obéit, c'est par peur d'être fâché avec sa mère ou d'avoir honte de sa conduite. Une telle réduction psychologique de la faute basée à la fois sur la crainte d'un côté et la honte de l'autre nous renvoie au sentiment de culpabilité, lequel constitue le noyau nucléaire de toute vision religieuse. Sauf que :

*Tout à coup, ce désir coupable qui avait hanté sa fiévreuse solitude, appeler sa mère par la fenêtre, lui parut quelque chose de très simple, de très naturel.*¹

La culpabilité se donne dans ce cas comme un auto-châtiment qui naît de la réalisation consciente d'un acte immoral. Cette volonté d'enfreindre une morale et de s'auto-punir donne à comprendre que l'homme n'est convaincu ni de sa morale, ni de son désir qui est la négation de celle-ci. Cet état implique chez l'homme une réduction psychologique de la morale : il est vertueux non parce qu'il assume les finalités de sa pratique, mais parce qu'il a peur du sentiment du rejet social, de l'excommunication.

tous au contraire que tous ceux qui font des actions honteuses et mauvaises les font involontairement. » (Chambry, E., *Œuvres de Platon : Ion, Lysis, Protagoras, Phèdre, Le banquet*, Librairie Garnier frères, Paris, 1922, p. 165.) Selon l'argument grec, il s'agit donc de dire que Jean est innocent, car il ne connaît pas encore les règles de conduite de son univers bourgeois.

¹ Proust, P., *op. cit.*, p. 207.

De là, il serait aisé, dans le cas de Jean, de percevoir une culpabilité qui prend la forme d'une mauvaise accommodation aux règles communément admises par sa classe sociale. Sa crainte de désobéir au protocole incontestable de la bourgeoisie est un pré-sentiment de culpabilité qui naît chez lui de l'idée d'enfreindre les dogmes de sa religion sociale. La culpabilité sociale chez Jean est une culpabilité bourgeoise. Par conséquent, derrière son « désir coupable » se révèle un dilemme tragique. D'un côté, sa passion (son désir) lui chante l'hymne de la liberté, d'un autre côté, sa crainte (sa culpabilité) le prévient du crime d'apostasie sociale, c'est dire du rejet hors de l'univers de la bourgeoisie dont il fait partie. Un désir coupable présuppose l'idée d'une prise de liberté dont on connaît le danger. Il en est, donc, de Jean comme il en est d'Adam. Dieu avait interdit à ce dernier de manger du fruit et pourtant il l'a fait, du fait qu'il a été aveuglé par sa passion motivée par la volonté d'accéder à ce pouvoir infini que lui avait promis Satan. De même, Mme Santeuil avait interdit à Jean de ne pas appeler sa mère et pourtant il l'a appelée, du moment qu'il a été aveuglé par son désir : « avec une crainte légère, il ouvrit la fenêtre, appela comme nous l'avons vu, couru précipitamment à son lit et enfuit sous les couvertures chaudes son âme anxieuse et son corps transi.¹ » L'âme anxieuse et le corps transi sont deux signes de la culpabilité, et donc de la pleine conscience de la faute. Nous sommes ainsi loin de la conception grecque de la faute qui vise à disculper l'homme².

¹ *Ibidem*.

² Dans son dialogue avec la philosophie grecque, Saint-Tomas d'Aquin prend comme départ son foyer de sensibilité chrétien. Partant de l'idée que le christianisme est basé quelque part sur le péché originel, il se trouve que dans sa réponse à Aristote et à Platon, celui-ci avance que l'homme peut pêcher, mais cette fois-ci par connaissance. Saint-Thomas d'Aquin « précise que lorsque le mal est voulu, il ne l'est pas purement et simplement. », car la passion annihile la volonté. (Vergez, A., *Faute et Liberté*, Les Belles Lettres, Paris, 1969, pp. 119-159.) Saint-Tomas se sert ainsi d'un argument d'autorité en donnant l'exemple d'Adam. Pour lui, Dieu avait interdit à ce dernier de toucher à l'arbre et pourtant il l'a touchée, pour la simple raison qu'il a été aveuglé par sa passion. L'argument utilisé par le moraliste du XIII^e siècle donne à comprendre que l'homme n'est pas méchant par méconnaissance, comme nous l'avons appris chez les grecs, mais par connaissance. Car un passionné pour Saint-Tomas est comme un homme ivre. Selon Racine, Phèdre n'est « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente » parce que son innocence vient justement de ce destin et de ces dieux qui ont fait d'elle

À partir de l'argument utilisé par Saint Thomas d'Aquin qui vise à rendre Adam coupable de sa faute, il s'agit de reconnaître l'idée que Jean n'est pas méchant par méconnaissance, et donc il est coupable de sa faute. Cependant, il faut aussi apprendre que cette méchanceté porte en elle les germes de son innocence, car sa faute vient de ses passions dont il n'est pas maître.

S'il nous est arrivé dans un premier temps de placer la « faute » de Jean du côté de la méchanceté, il est temps de placer celle-ci du côté d'un problème nerveux dont il n'est pas responsable.

De la non responsabilité de la faute.

Dans l'univers proustien, être fautif n'est pas seulement être décalé par rapport à l'habitus bourgeois, mais c'est aussi être transporté par ses nerfs.

Si la conception socioreligieuse associe la faute à l'intention de vouloir s'adapter ou ne pas s'adapter à une morale donnée, il se trouve que la faute, d'un point de vue psychanalytique, est associée à un désir motivé par l'involontaire des altérations nerveuses¹.

Notons que la faute de Jean naît de la peur de ne plus pouvoir revivre l'habituel baiser de sa mère ; et que sa culpabilité résulte de la crainte d'être excommunié de son milieu social². Mais selon Freud, cette

un personnage tragique, mais elle est coupable parce qu'elle est consciente de sa faute : « Je le vis je rougis, je palis à sa vue » (Racine, J., *Phèdre*, préface de Raymond Picard, Gallimard, Paris, 1950, pp. 7-17.) Rougir est le signe de l'amour, pâlir est celui de la culpabilité, et donc de la conscience. Maintenant, selon qu'on se place du point de vue de Saint-Thomas, il convient d'avancer que Jean ressent un sentiment de culpabilité qui témoigne de sa pleine conscience de sa faute. Ceci dit que Jean est coupable pour la simple raison qu'il a été, tout comme Phèdre, aveuglé par sa passion.

¹ Notons qu'avec la modernité et l'avènement du désenchantement du monde, nous voyons apparaître les disciplines du soupçon tel que la psychanalyse. Cette dernière considère que la faute est souvent le symptôme d'un dysfonctionnement d'ordre inconscient.

² Dans ce sens, Freud pense que « si l'homme perd l'amour de l'autre dont il dépend, il est aussi privé d'une protection contre toutes sortes de dangers, notamment celui que cette instance dominante lui montre sa supériorité sous forme de châtement. Le mal est donc ce qui cause, à l'origine, la menace de la perte d'amour, et on doit l'éviter par crainte de cette privation. » (Freud, S., *Malaise dans la civilisation*, Édition Payot, Paris, 2010, p. 138.)

culpabilité devient parfois inefficace devant le pouvoir pulsionnel qui pousse l'individu à ne plus renoncer à son désir : « une fois ce renoncement accompli, on est pour ainsi dire quitte avec elle, il ne devrait pas rester de sentiment de culpabilité. Il en va autrement pour la peur du surmoi. Ici, le renoncement pulsionnel ne suffit pas, car le désir subsiste encore et ne peut pas se cacher de cette instance.¹ » En effet, la réalisation du désir devient dans le cas d'un enfant de sept ans un phénomène qui échappe à la maîtrise. Cela, bien entendu, le dispense de toute sorte de responsabilité, puisqu'il s'agit d'une puissance instinctive qui dépasse les pouvoirs de sa volonté.

En effet, Jean revient pour une troisième fois dire bonsoir à sa mère, ce qui va permettre au docteur Surland d'identifier la nature nerveuse de son comportement : « C'est ce que nous appelons un nerveux, dit le docteur en souriant comme après un bon mot. Son faciès l'indique assez d'ailleurs.² » Le docteur place la faute de Jean du côté d'un problème nerveux, c'est dire d'un état dont il n'est pas tout à fait responsable, puisqu'il échappe à sa volonté :

Mais pour sa santé même, il faut lui éviter ces énervements prolongés. Je regrette d'être obligée de monter, mais il le faut. Je suis honteuse pour vous, docteur. Vous allez bien mal juger cet enfant. Il n'est pas tous les soirs bête, mais il est nerveux, ce n'est pas tout à fait sa faute.³

Si Mme Santeuil cherche à justifier son comportement à l'égard de son fils, c'est parce qu'elle se sent motivée, à son tour, par le sentiment de la faute. Car selon la morale mondaine, celle-ci ne doit absolument pas assouvir le désir de son fils, et si elle le fait, elle est fautive. Son regret naît justement du fait de ne pas avoir obéi à ce dogme bourgeois, attendu qu'elle est poussée par le désir de monter voir son fils de peur que son énervement prolongé n'aggravât son état. Donc, entre le sentiment de culpabilité et de l'obéissance au désir, Mme Santeuil tente de disculper Jean en assignant sa faute à sa nature nerveuse plutôt qu'à sa bêtise.

¹ *Ibidem*, p. 143.

² Proust, M., *op. cit.*, p. 202.

³ *Ibidem*, p. 205.

Mais, au fond, le désir de Mme Santeuil reste le même que celui de Jean : l'un désir la rencontre de l'autre, sauf qu'il s'agit d'un désir qui ne peut s'accomplir qu'au détriment de l'honneur de la famille Santeuil. Dans ce sens, Antoine Compagnon avance : « décrivant la vieillesse des parents de Jean, Proust aboutissait à la même douloureuse observation : « peu à peu, ce fils dont elle avait voulu former l'intelligence, les mœurs, la vie, avait insinué en elle son intelligence, ses mœurs, sa vie même et avait altéré celle de sa mère » La mère a été dénaturé par les vices du fils.¹ » Subissant l'influence du caractère nerveux de son fils, Mme Santeuil se trouve à son tour impliquée dans le déshonneur en présence de M. Surlande.

Jean ne montre aucune emprise sur son comportement. Sa faute est l'issue de ce combat entre les exigences des habitudes bourgeoises qu'on lui impose de l'extérieur et celle de son désir enfantin qui naît en lui de l'intérieur. Ceci dit que le pouvoir de ses altérations nerveuses s'oppose à celui de la réalité sociale qui le force à s'accommoder au destin bourgeois. Dans ce sens, nous dit Binswanger : « moins le souhait a pu retenir ce destin de l'homme, moins ce destin a su dompter le souhait ; plus le destin a voulu habituer l'homme à la mesure, au nombre, au poids, plus le souhait de l'homme est devenu démesuré.² » En effet, le destin bourgeois semble aligner Jean sur un ensemble de règles de conduite imposées par sa classe sociale. Par conséquent, son souhait semble atteindre un état paroxystique sous forme d'un état nerveux violent qu'il cherche désormais à consommer comme pour compenser sa faute : « [Jean] quitta [sa mère] et se roula sur son lit, la poitrine oppressée, poussant des cris, dépensant maintenant à consommer sa faute la violence que le remord exerçait sur lui.³ » Jean se roule sur son lit, pousse des cris et pense qu'il est dans la consommation de sa faute⁴, mais

¹ Compagnon, A., *Proust entre les deux siècles*, Seuil, Paris, 1989, p. 164.

² Binswanger, L., *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne*, Gallimard, Paris, 1970, p. 215.

³ Proust, M., *op. cit.*, p. 208.

⁴ Freud explique ce phénomène d'un point de vue psychanalytique comme suit : « L'agressivité est introjectée, intériorisée, pour tout dire renvoyée là d'où elle est venue, de sorte qu'elle se retourne contre le moi. Là, elle est endossée par une partie du moi, qui s'oppose au reste sous la forme d'un surmoi – d'une « conscience » qui exerce à présent contre le moi la même stricte agressivité que le moi avait volontiers satisfait

il ne fait que tenter d'échapper, ne fut-ce qu'inconsciemment, à son destin bourgeois qui, en le déroutant de son désir enfantin, exacerbe son souhait et le rend démesuré.

Jean ne peut répondre au paroxysme de son excitation nerveuse qu'en l'intériorisant comme pour exprimer un besoin de punition (ce que Freud appelle la conscience de culpabilité) ; il transforme ainsi son désir en violence contre lui-même et contre les autres. Mais, au fond, il ne fait que revenir, sans qu'il ne le sache, au baiser maternel dont il a naturellement besoin. Disons que c'est une manière involontaire pour Jean de se dégager du mode de vie bourgeois dans lequel il se trouve claustré.

Convaincue dès lors de son trouble nerveux, Mme Santeuil disculpe son fils. Elle est désormais consciente de la non possibilité de sa guérison, mais non-consciente qu'elle joue le rôle de cette conscience sociale qui menace la pérennité de son baiser du soir, « ce viatique si attendu ¹ » sans lequel ses crises de nerfs ne peuvent s'exterminer. Notons que ce « geste de sa mère qui se baissait pour l'embrasser exterminait aussitôt [son] inquiétude et [son] insomnie ² ». Il s'agit donc d'avancer que la faute de Jean se commet en même temps qu'elle se justifie :

M. Jean ne sait pas lui-même ce qu'il a, ni ce qu'il veut, il souffre de ses nerfs », ces paroles qui, nous l'avons vu tout à l'heure, firent tant de plaisir à Jean, en soustrayant à sa volonté responsable, pour l'attribuer à un état nerveux involontaire, les cris et les sanglots dont il avait tant de remords, ces paroles lui causèrent plus qu'une joie momentanée, elles exercèrent sur sa vie une influence profonde. ³

Mme Santeuil reconnut publiquement l'irresponsabilité de Jean qui semble affranchir ce dernier de son remords. À l'instant présent, l'enfant de sept ans n'a plus aucun intérêt à cacher le maintien de son désir défendu. Son soulagement naît de sa prise de conscience qui place

sur d'autres individus. La tension entre le surmoi implacable et le moi qui lui est soumis, nous l'appelons conscience de culpabilité, et celle-ci exprime un besoin de punition » (Freud, S., *op cit.*, p. 136.)

¹ Proust, M., *op. cit.*, p. 205.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem*, p. 210.

sa faute du côté de ce qui échappe à sa maîtrise. Aussi, Jean est joyeux parce qu'il n'est plus astreint à l'autorité de cette morale bourgeoise qui refuse la satisfaction de ses désirs, et suite à laquelle il a développé un caractère agressif. Effectivement, Jean se libère de sa conscience de culpabilité et ne semble plus dans le renvoi de son agressivité sur lui-même, attendu qu'il attribue sa faute à un état qu'il trouve « déplorable » plutôt que « coupable¹ ».

Il convient ainsi de dire qu'il en est de Mme Santeuil comme il est de son fils, attendu qu'ils sont victimes d'une conscience socioreligieuse (précisément bourgeoise) qui les assujettit au sentiment de la faute. Ce qui veut dire qu'ils ne sont ni complètement innocents, puisqu'ils sont conscients de l'immoralité de leurs actes, ni tout à fait coupables, parce qu'ils sont poussés à la faute par leur excitation nerveuse qui ne prend en compte aucune considération morale. C'est dans ce perpétuel aller-retour entre le moral et l'amoral que se déterminent les limites de la faute dans l'univers de Marcel Proust. Ce dernier montre comment et de quelle manière elle prend une forme individuelle à travers la figure de Jean, et collective à travers la figure de Mme Santeuil. De ces deux figures se révèle une condition à la fois comique et tragique du personnage proustien ; comique parce qu'il est la configuration qui déconstruit inconsciemment le processus de la faute, mais elle est tragique parce qu'il s'agit d'un personnage qui croit aveuglement à la morale bourgeoise qui l'inscrit, à son insu, dans le sentiment de la faute.

Il est temps d'avancer que la véritable faute selon Proust est celle de tomber sous l'emprise des « effets anesthésiants de l'habitude² » qui induisent l'homme à l'oubli de son être, et en conséquence à l'oubli de sa liberté. Jean dépasse sa culpabilité dès qu'il s'est rendu compte de sa claustration dans une morale socioreligieuse qui l'empêche de prendre conscience de sa pathologie nerveuse. Disons que son excitation

¹ *Ibidem* : « Les luttes si cruelles et si fécondes que Jean depuis son enfance livrait à tout instant contre lui-même, cessèrent le jour où la nervosité qu'il tachait de combattre lui fut représentée comme déplorable encore, mais non plus comme coupable, et qu'au lieu du devoir d'éviter une faute il ne conçut plus que l'avantage de soigner une maladie. »

² *Ibidem*, p. 209.

nerveuse fut pour lui un moment de désillusion sans lequel il n'aurait jamais échappé à cette claustration.

L'homme proustien semble échapper à l'argument de la philosophie grecque, mais aussi à celui de Saint-Thomas d'Aquin, du moment qu'il ne faute ni par méconnaissance, ni par connaissance, mais par oubli de ce qu'il est.

Que la faute soit d'ordre religieux ou social, la fin de l'Oubli est, selon Proust, la fin de toute faute possible. Dès lors, il paraît que le principe même de l'art chez Proust consiste dans le dépassement de la rhétorique sociale, autrement dit, l'accès à une authenticité qui n'est pas viciée par une influence étrangère. L'artiste est celui qui se confine dans son moi profond plutôt que dans son moi social ; ainsi se présente la morale du *Contre-Sainte-Beuve*¹.

Bibliographie

- Binswanger, L., *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne*, Gallimard, Paris, 1970
- Chambry, E., *Œuvres de Platon : Ion, Lysis, Protagoras, Phèdre, Le banquet*, librairie Garnier frères, Paris, 1922
- Compagnon, A., *Proust entre les deux siècles*, Seuil, Paris, 1989
- Racine, J., *Phèdre*, Gallimard, Paris, 1950
- Freud, S., *Malaise dans la civilisation*, Édition Payot, Paris, 2010
- Proust, M., *Jean Santeuil*, Gallimard, édition de la Pléiade, Paris, 1971
- Proust, M., *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, édition de la Pléiade, Paris, 1971
- Ricœur, P., *Soi-même comme un autre*, Points, Paris, 19
- Thirion, B., *La lecture ricœurienne de Ravaisson dans le volontaire et l'involontaire*, Les Études philosophiques, vol. 62, no. 3, 2002
- Vergez, A., *Faute et Liberté*, Les Belles Lettres, Paris, 1969

¹ Proust, M., *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, édition de la Pléiade, Paris, 1971.