

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

LE CORPS LITTÉRAIRE

Volume 1 / Numéro 12 / 2012

Editura Universității din Pitești

novembre

2012

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea

Rédacteur-en-chef

Diana Lefter

Comité scientifique

Anna Jaubert

Béatrice Bonhomme

Francis Claudon

Bernard Combettes

Claude Muller

António Bárbolo Alves

Arzu Etensel Ildem

Andrei Ionescu

Mihaela Mitu

Marco Longo

Sanda-Marina Badulescu

Crina-Magdalena Zărnescu

Cătălina Constantinescu

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 15 noiembrie 2012

Tiraj 220 buc

ISSN 1843-3979

Sommaire

Narcis Zărnescu	5
<i>Pour une néo-metaphysique du corps</i>	
Adriana Apostol	12
<i>Le corps fantastique à l'œuvre</i>	
Crina-Magdalena Zarnescu	22
<i>Le corps humain entre le beau et le laid</i>	
Andréa Rando-Martin	33
<i>La représentation du corps hybride dans Le Roman de Perceforest</i>	
Yoann Dumel	48
<i>Images du bas corporel et « plus hault sens » de Rabelais – éléments pour une réévaluation herméneutique de la topologie bakhtinienne</i>	
Sylvène Edouard	64
<i>Le roi, cette divine incorporation de l'autorité, d'après une pièce de Pérez de Montalbán</i>	
Marco Menin	79
<i>Bernardin de Saint-Pierre: una filosofia del corpo</i>	
Agnes Felten	106
<i>Image(s) et imaginaire du corps dans le théâtre de Musset à travers les costumes et les vêtements du XIX^e siècle</i>	
Patrizia Lo Verde	120
<i>Il "femminile" della maschilità, ovvero il prêt-à-porter del decadente in Les Hors nature di Rachilde</i>	
Cláudia Helena Daher	130
<i>Le corps dansant : les images du corps dans les scènes de bal</i>	
Christophe Cosker	143
<i>L'œil du peintre et celui de l'amant</i>	
Virginia Iglesias Pruvost	160
<i>Le corps féminin dans la trilogie de Neel Doff : du traumatisme pubertaire, à la souillure de la prostitution</i>	
Diana-Adriana Lefter	174
<i>Corps, maladie, chaleur dans L'Immoraliste d'André Gide</i>	
Alexandrina Mustatea	189
<i>Automne - un poème apollinarien de la dissolution des corps</i>	
Tiphaine Martin	196
<i>Simone ou le nouvel Antée : les corps de Simone de Beauvoir</i>	
Nakpohapédja Hervé Coulibaly	207
<i>Le supplice corporel et verbal dans Harrouda de Tahar Ben-Jelloun</i>	
Rana El Gharbie	221
<i>Textes et images dans Opium ou les imaginaires corporels d'un désintoxiqué</i>	
Coralia Costas	231
<i>L'acteur : le corps d'un mort. Symbolisme corporel dans l'œuvre d'Antonin Artaud et de Valère Novarina</i>	

Corina-Amelia Georgescu	242
<i>Écriture du corps - écriture du texte – la technique de la fragmentation chez Marguerite Duras</i>	
Fabienne Gooset	252
<i>La sublimation des « excréta » dans La douleur de Marguerite Duras</i>	
Patrick Vayrette	266
<i>Les corps lacunaires de Reverdy</i>	

POUR UNE NÉO-MÉTAPHYSIQUE DU CORPS

TOWARDS A (NEO)METAPHYSICS OF BODY

PER UNA (NEO)METAFISICA DEL CORPO

Narcis ZARNESCU¹

Résumé

Le retour à Platon et Aristote devrait être presque un impératif kantien, une règle et une stratégie quand on inaugure un projet scientifique. Le discours sur la crise profonde de la mondialisation, par exemple, l'exige. Notre étude propose une solution hypothétique et utopique – la (néo)métaphysique - afin d'équilibrer la dé-construction axiologique contemporaine. "Un coup de des n'abolira jamais le hasard", mais un "coup" de la (néo)métaphysique in potentia pourrait marquer la première phase de la dé-mondialisation, nécessaire pour que l'identité individuelle n'arrive pas au point de non-retour sous la pression des crises et post-crisis.

Mots-clé: falsifiabilité, (néo)métaphysique, dé-mondialisation, post-crise

Abstract

A return to Plato and Aristotle is required periodically. Moreover, the crisis of globalization requires a (new)metaphysics to balance the axiological deconstruction. "A roll of the dice will never abolish chance" but a "roll" of a (neo) metaphysics in potentia could inaugurate the first phase of a de-globalization needed so that individual identity does not disappear through the crisis and post-crisis.

Keywords: falsifiability, (new)metaphysics, de-globalization, post-crisis

Riassunto

Un ritorno a Platone e Aristotele è necessario periodicamente. Inoltre, la crisi della globalizzazione richiede una nuova metafisica per bilanciare la decostruzione assiologica. "Un tiro di dadi mai abolirà il caso", ma un "rotolo" di un (neo) metafisica in potentia potrebbe inaugurare la prima fase di un de-globalizzazione necessario in modo che l'identità individuale non scompaia con la crisi e post-crisi.

Parole chiave: falsificabilità, (nuovo) metafisica, de-globalizzazione, post-crisi

Parfois une 'nouvelle' science, une théorie alternative ou une direction néo-moderniste se constitue autour d'une nostalgie, un retour bien documenté (*nostos*, gr. = retour, d'habitude, éternel!) à l'Antiquité, d'une «rêverie du promeneur solitaire» ou d'une projection utopique (du latin *projectum* ou *projicere*: «jeter quelque chose vers l'avant»). D'autre

¹ narciss.zarnescu@gmail.com, Academie Roumaine, University of Sheffield (ISFP) Grande Bretagne

part, reconquérir idéatiquement implique aussi une crise axiologique et, finalement, une *falsification des conjectures*¹.

Une assertion telle que «la mélancolie est la métaphysique du corps»² pourrait devenir un commentaire laconique à une gravure dürerienne ou inaugurer un discours ouvert, un *black* ou bien un *white hole*,³ une fusion ou une fission sémio(n)tique. En «réalité», la mélancolie n'est qu'une des dimensions de la métaphysique du corps, à côté des «passions» (Aristote, *Peri psychès*; Alexandre d'Aphrodise; Descartes, *Les Passions de l'âme...*) et des sentiments traditionnels, romanesques et lyriques, tels que l'amour et la haine, de l'univers asymétrique (kantien, bergsonien, schleiermacherien, heideggérien, gadamerien etc.) de l'intuition, ou bien de l'intelligence intellectuelle et de l'intelligence émotionnelle⁴.

Au Moyen-Age, dans son *Causae et curae*, Hildegarde de Bingen avait fait le lien entre le péché et l'apparition de la mélancolie dans la semence de l'homme.⁵ Jadis, le corps, en tant qu'hypostase et «hypothèse» poïétique de l'être platonicien-aristotélicien avait été un générateur de séries métaphysiques. Les 'substances' et les 'essences', les Idées et les Formes participaient à la construction d'une ontologie unique qui allait s'avérer être plus tard, chez Thomas d'Aquin ou Heidegger, une métaphysique subtile et obscure, pas encore totalement décodifiée.

D'ailleurs, comme l'affirmait Paul Ricœur dans ces cours professés à l'Université de Strasbourg (1953-1954): l'opposition Platon vs Aristote « se réduit à celle d'une philosophie des "essences" et d'une philosophie des "substances", étant supposé en outre que le centre de

¹ Popper, K. R., *The Logic of Scientific Discovery*, New York: Basic Books, 1959; Idem, *Conjectures et réfutations. La croissance du savoir scientifique*. Paris, Payot, 1985; Lakatos, I., *The methodology of scientific research programmes*. Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

² Zarnescu, Narcis, *Les cultures de la mélancolie. Essai sur la métaphysique du corps*, Bucarest, 2013 (à paraître), p. 11, 412, sqq.

³ Thorne, Kip S., *Black Holes and Time Warps*. Norton, W. W. & Company, Inc, 1994; Retter, A. et Heller, S., *The revival of white holes as Small Bangs*, *New Astronomy* 17 (2), 2012, 73-75.

⁴ Salovey, P., Mayer, J. D., « Emotional intelligence » in *Imagination, Cognition, and Personality*, 9, 1990, 185-211; Goleman, Daniel, *L'Intelligence émotionnelle: Comment transformer ses émotions en intelligence*. Paris, R. Laffont, 1997

⁵ Hildegarde de Bingen, *Chants et Lettres (choix)*, traduit du latin, présenté et annoté par L. Mouninier, 2006, *Voix de femmes au Moyen Age. Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie XIIe-XV^e siècle*, dir. D. Régner-Bohler, Paris, R. Laffont, 1997, p. 77-124.

gravité de la philosophie aristotélicienne s'appelle *ousia* - mot dérivé du participe substantivé *to on*, l'être : c'est donc son indice ontologique, si l'on peut dire, qui est tout de suite désigné; de plus, ce qui fait "l'étance" de cet "étant" (pour traduire immédiatement le grec), c'est sa forme, son *eidos*; ce même mot, que nous traduisons malheureusement par Idée chez Platon et par Forme chez Aristote, doit cacher à la fois une continuité et une opposition plus subtiles que celles qui apparaissent d'abord entre Platon et Aristote. Ce n'est pas le plus important ; ni l'ontologie platonicienne ni l'ontologie aristotélicienne ne se réduisent à une théorie des Idées ou des Formes ; les clés de "l'essentialisme" platonicien et du "substantivisme" aristotélicien sont à chercher plus loin..."¹

La définition de la néo-métaphysique couvre la noosphère² et le *Global Consciousness Project*³, expérience post-parapsychologique dont l'objectif est de mesurer les émotions collectives, lors d'événements mondiaux, émotions décodifiées par leurs effets (*anomalia*, lat., *νομαλία*, gr.) sur la génération de nombres aléatoires. Selon le GCP, quand la conscience humaine devient cohérente et synchronisée, le comportement des systèmes aléatoires peut changer. Mais quand un grand événement synchronise les sentiments de millions de personnes, les réseaux de RNG deviennent subtilement structurés. Les preuves suggèrent l'émergence d'une nouvelle noosphère, ou l'unification du champ de la conscience, décrit par les initiés de toutes les cultures.

L'hypothèse d'une néo-métaphysique, nécessaire pour initier la clotûre ou l'ouverture d'un cycle idéatique, est pratiquement disseminé dans le mental scientifique, ainsi que dans celui vernaculaire. Outre l'ouvrage de synthèse de R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, on peut citer Freud (*Deuil et mélancolie*), l'étude de Romano Guardini (*De la mélancolie*) sur Kierkegaard et Jean Starobinski (*Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*); André

¹ Ricoeur, Paul, *Etre, essence et substance chez Platon et Aristote*, texte vérifié et annoté par Jean-Louis Schlegel, Paris, SEDES, 1982, pp. 87-89. Voir aussi <http://www.lechatsurmonepaul.com/article-paul-ricoeur-etre-essence-et-substance-chez-platon-et-aristote-88768956.html>

² de Chardin, Pierre Teilhard, *Le phénomène humain*, Paris, Editions du Seuil, 1955; Idem., *Les directions de l'avenir*, Paris, Editions du Seuil, 1973.

³ R. D. Nelson, H. Boesch, E. Boller, Y. H. Dobyms, J. Houtkooper, A. Lettieri, D. I. Radin, L. Russek, G. Schwartz, J. Wesch, "Global Resonance of Consciousness: Princess Diana and Mother Teresa" in *The Electronic Journal for Anomalous Phenomena*, 98.1, 1998; R. D. Nelson, *Gathering of Global Mind. Chapter prepared for Subtle Energies and the Uncharted Realms of Mind*, George Leonard, ed. Press, 2000.

Chastel (*Fables, formes, figures*), Hubertus Tellenbach (*La Mélancolie*) et Hans-Jürgen Schings (*Melancholie und Aufklärung*); Jackie Pigeaud (*La Maladie de l'âme*) et Maxime Préaud (*Mélancolies*); les articles de Y. Hersant, J. Starobinski, M. Fumaroli, K. Pomian dans la revue *Le Débat*; Marie-Claude Lambotte (*Esthétique de la mélancolie*) et Julia Kristeva (*Soleil noir. Dépression et mélancolie*); le dossier «Littérature et mélancolie» du *Magazine littéraire*; le volume *L'Homme de génie et la mélancolie*, (préface de J. Pigeaud) et Jean Starobinski (*La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*). On pourrait y ajouter les travaux de Yves Hersant («Hippocrate», *Sur le rire et la folie*), ceux d'Olivier Pot sur le XVII^e siècle, ceux de Screech sur Montaigne, ceux de Patrick Dandrey sur le XVIII^e siècle en France, et de R. Chambers sur le XIX^e siècle. Les ouvrages de Louis Van Delft (*Littérature et Anthropologie*), Thorsten Valk (*Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie*), Jean Clair (*Mélancolie, génie et folie en occident*) ou Denis Bellemare («Mélancolie et cinéma»)¹.

Le binôme platonicien (*Phédon*) et aristotélicien (*De l'âme*) *corps-esprit* deviendra, au XX^e siècle, une question centrale de la philosophie de l'esprit: *Mind-body problem*.² Au dix-septième siècle,

¹ Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., *Saturne et la Mélancolie*. Paris, Gallimard, 1989; Freud, S., *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot, 1917; Guardini, Romano, *De la mélancolie*, trad. de l'all., Paris, Points-Seuil, 1953; Starobinski, Jean, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, J. R. Geigy S.A., Bâle, Suisse, 1960; Chastel, André, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978; Tellenbach, Hubertus, *La Mélancolie*, trad. de l'all. Paris, PUF, 1979; Schings, Hans-Jürgen, *Melancholie und Aufklärung*, Stuttgart, Metzler, 1977; Pigeaud, Jackie, *La Maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981; Préaud, Maxime, *Mélancolies*, Paris, Herscher, 1982; *Le Débat*, n° 29 mars 1984; Lambotte, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984; Kristeva, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987; «Littérature et mélancolie» in *Magazine littéraire*, juillet-août 1987; «Aristote», *L'Homme de génie et la mélancolie*, Préface de J. Pigeaud. Paris, Bibliothèque Rivages, 1988; Starobinski, Jean, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989; Hersant, Yves, «Hippocrate », *Sur le rire et la folie*, Paris, Rivages (traductions de textes et introductions d'éditions critiques), 1989; Van Delft, Louis, *Littérature et Anthropologie*, Paris, PUF, 1993; Valk, Thorsten, *Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie*, Tübingen, Niemeyer, Thorsten; Clair, Jean éd. *Mélancolie, génie et folie en occident*, Paris, Gallimard, 2005; Bellemare, Denis, «Mélancolie et cinéma» in *Cinéma : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 8, n° 1-2, 1997, pp. 147-166.

² McGinn, Colin, "Can We Solve the Mind-Body Problem?", *Mind*, New Series, Vol. 98, No. 391, July 1989, pp. 349-366; M. Young, Robert, "The mind-body problem" in RC Olby, GN Cantor, JR Christie, MJS Hodges, eds., Taylor et Francis, 1996. pp. 702-711.

selon Descartes, le corps et l'âme sont deux *substances* «distinctes» (*Principes de la philosophie*, I, 60), mais l'âme est une substance *pensante*. Spinoza (*Éthique* IV, Prop. 48 et 49) fait une critique du *dualisme* «psychophysique» cartésien¹ et invente aussi un concept - le *conatus* - qui jouera un rôle fondamental dans sa théorie des affects (le désir, la joie et la tristesse). Le *conatus* est l'effort par lequel «chaque chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être» (*Éthique* III, Prop 6). Cet effort «n'est rien en dehors de l'essence actuelle de cette chose» (*Éthique* III, Prop. 7). La néo-métaphysique se construirait *dans la profondeur* et non *au-delà*. Il s'agirait plutôt d'une intra-physique ou d'une anti-métaphysique. Spinoza parvient à passer du *dualisme* cartésien à l'*unité* du corps et de l'esprit. N'étant plus des propriétés que l'on pourrait distinguer de la Substance, les Attributs *sont* «la Substance elle-même (la Nature), mais conçue sous *un certain aspect*» (Misrahi).² De ce nombre infini d'Attributs, l'homme n'en connaît que deux: l'*Étendue* et la *Pensée* ou corps et esprit. Autrement dit: «Ce n'est pas le corps qui est le lieu de la conscience du corps, c'est la conscience elle-même. En termes spinozistes c'est l'Esprit et non le Corps qui est le lieu de la connaissance du Corps par l'esprit.»³ Dans une perspective post-spinoziste, la néo-métaphysique se définit comme un *étant* généré par le corps, mais aussi comme un instrument épistémique de *déconstruire* le corps. La conscience et «dieu» feront ainsi partie de la production *métaphysique* du corps. Si la série déductive continue, l'inconscient collectif serait défini comme un *étant* généré par le corps collectif de l'histoire de l'humanité.

Un siècle plus tard, Leibniz (*Monadologie*, paragraphe 46), qui fait la critique de Descartes, sera plus obscur et subtil: «Il y a aussi deux sortes de vérités, celles de Raisonnement et celle de Fait. Les vérités de Raisonnement sont nécessaires et leur opposé est impossible, et celles de Fait sont contingentes et leur opposé est possible. Quand une vérité est nécessaire, on en peut trouver la raison par l'analyse, la résolvant en idées et en vérités plus simples, jusqu'à ce qu'on vienne aux primitives». (*Monadologie*, paragraphe 33). Les «vérités de Raisonnement» pourraient - semble-t-il - être intégrées dans le réseau de la néo-métaphysique.

¹ Changeux, J.-P. , *L'homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983, p. 14.

² Misrahi, R., *Le corps et l'esprit dans la philosophie de Spinoza*, Synthélabo, les Empêcheurs de penser en rond, 1992, p. 48.

³ Misrahi, R., op. cit., p. 71.

La révolution cognitive ou révolution cognitive (Gardner, Baars)¹, à la fin des années 1950, allait donner naissance aux sciences cognitive: de la neuropsychologie à la psychologie cognitive, l'imagerie cérébrale ou la modélisation.² Cependant, le XXI-ème siècle, obsédé et accablé par la mondialisation, semble avoir la nostalgie de la métaphysique ne fût-ce que pour équilibrer la *déconstruction axiologique* et retrouver la Parole de la sagesse antique. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*,³ mais le "coup" d'une (néo)métaphysique *in potentia* pourrait inaugurer la première étape d'une *déglobalisation* nécessaire, afin que l'identité individuelle ne disparaisse à travers la crise au pluriel et les post-crisis, et que la triade essentielle - *Logos, Pathos, Ethos* - fût de nouveau possible. Un *dubito* dramatique, moins cartésien et plutôt pascalien, refuse de devenir *cogito*: C'est la faute à Platon: «Et quant à l'acquisition de la science, le corps est-il un obstacle, ou ne l'est-il pas, quand on l'associe [65b] à cette recherche?»; «Quand donc, reprit Socrate, l'âme trouve-t-elle la vérité? Car pendant qu'elle la cherche avec le corps, nous voyons clairement que ce corps la trompe et l'induit en erreur.»⁴; «[66b]... tant que nous aurons notre corps et que notre âme sera enchaînée dans cette corruption, jamais nous ne posséderons l'objet de nos désirs, c'est-à-dire la vérité; en effet, le corps nous entoure de mille gênes par la nécessité où nous sommes [66c] d'en prendre soin (...).⁵ Il nous remplit d'amours, de désirs, de craintes, de mille chimères, de mille sottises, de manière qu'en vérité il ne nous laisse pas, comme on dit, une heure de sagesse.»⁶ Aux raisonnements et aux doutes de Socrate allait répondre Tertullien plusieurs siècles plus tard. Au-delà des

¹ Gardner, Howard, *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*, New York, Basic Books, 1985; trad. fr. *Histoire de la révolution cognitive. La nouvelle science de l'esprit*. Paris: Payot, 1993; Baars, Bernard, *The Cognitive Revolution in Psychology*, New York, Guilford, 1986.

² Tiberghien, Guy, Jeannerod, Marc, "La métaphore cognitive est-elle scientifiquement fondée?" in *Revue Internationale de Psychopathologie*, 1995, 18: 173-203.

³ Mallarmé, *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Paris, Gallimard, Pléiade, I, 1998, p. 387.

⁴ Garelli, Marie-Hélène, Visa-Ondarçuhu, Valérie, (dir.), *Corps en jeu — Corps en jeu*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010; Brisson, Luc, Macé, Arnaud, *O mundo e os corpos*, *Platão: Leituras* (recueil) 2011, 101-112. Trad. brésilienne de "Le monde et les corps", Lire Platon (recueil) 2006, 109-122.

⁵ John, Dillon «How does the soul direct the body, after all? Traces of a dispute on mid-body relations in the Old Academy», *Inner life and soul* (congrès) 2011, 85-90. Trad. en anglais de «Come fa l'anima a dirigere il corpo?». *Tracce di una disputa sulla relazione corpo-anima nell'Antica Accademia*, *Interiorità e anima* (congrès) 2007, 51-57.

⁶ Platon, *Oeuvres*, trad. Victor Cousin, Paris : Bossange Frères, Pichon et Didier, Rey et Gravier, 1822-1840, 13 vol.; Phedon, t. I.

«certitudes» chrétiennes, on déchiffre en palimpseste, dans le texte du fondateur de la théologie latine, l'ombre du Grand Inquisiteur dostoïevskien, mais aussi le sourire cynique du Grand Inquisiteur imaginé par Peter Sloterdijk dans sa *Critique de la raison cynique*.¹ «Car sentir, n'est-ce pas comprendre? Et comprendre, n'est-ce pas sentir? Ou bien, que sera le sentiment, sinon la compréhension de l'objet senti? Que sera la compréhension, sinon le sentiment de l'objet compris? Pourquoi tant de fatigues pour torturer la simplicité et crucifier la vérité? Qui me montrera un sens ne comprenant pas ce qu'il sent? Ou un intellect qui ne sent pas ce qu'il comprend, afin de me prouver par là que l'un peut subsister sans l'autre?»² Il ne nous reste maintenant qu'à *falsifier les conjectures*, afin de confirmer ou non que «la mélancolie est la métaphysique du corps».

Bibliographie

D'Aphrodise, Alexandre, *Commentaire sur la 'Métaphysique' d'Aristote*. Texte grec: *In Aristotelis Metaphysica Commentaria*, éd. Michael Hayduck, 1891, CAG t. I. Trad. W. E. Dooley et A. Madigan, Londres, Duckworth et Cornell University Press, coll. "The Ancient Commentators on Aristotle", 1989-1994.

Aristote, *De l'âme*, traduction inédite, présentation, notes et bibliographie par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1993

Changeux, J.-P., Ricoeur, P, *La nature et la règle*, Paris, Odile Jacob, 1998

Jaquet, Chantal, Sévérac, Pascal, Suhamy, Ariel, *La Théorie spinoziste des rapports corps/esprit et ses usages actuels*, Paris, Hermmann, 2009.

Descartes, René, *Les Passions de l'âme* (1649), ed. Michel Meyer, LGF, Paris, 1990

Goleman, Daniel, *L'Intelligence émotionnelle: Comment transformer ses émotions en intelligence*. Paris, R. Laffont, 1997

Lakatos, I., *The methodology of scientific research programmes*. Cambridge, Cambridge University Press, 1978

Popper, K. R., *Conjectures et réfutations. La croissance du savoir scientifique*. Paris, Payot, 1985

Ricoeur, Paul, *Etre, essence et substance chez Platon et Aristote*, texte vérifié et annoté par Jean-Louis Schlegel, Paris, SEDES, 1982

Teilhard de Chardin, Pierre, *Les directions de l'avenir*, Paris, Editions du Seuil, 1973

Tiberghien, Guy et Jeannerod, Marc, "La métaphore cognitive est-elle scientifiquement fondée?", *Revue Internationale de Psychopathologie*, 1995, 18: 173-203

Zarnescu, Narcis (2013). Les cultures de la mélancolie. Essai sur la métaphysique du corps, p. 11, 412, Bucarest (à paraître)

¹ Sloterdijk, Peter, *Kritik der zynischen Vernunft*; trad. fr. *Critique de la raison cynique*, 1987, Éd. Christian Bourgois, 2000.

² Tertullien, *Œuvres complètes*, Louis Vivès, 1852; *De l'Âme*, trad. Antoine-Eugène Genoud, t. 2, pp. 1-115.

LE CORPS FANTASTIQUE À L'ŒUVRE

REPRESENTATIONS OF THE FEMALE BODY AND ITS ROLE IN THE EMBODIMENT OF THE FANTASTIC STORY

RAPPRESENTAZIONI DEL CORPO FEMMINILE E IL SUO RUOLO NELLA NOVELLA FANTASTICA

Adriana APOSTOL¹

Résumé

*La représentation du corps dans le récit fantastique s'inscrit dans le double mouvement de construction et de brouillage d'univers qui définit la poétique du fantastique. Le corps féminin, imaginé, rêvé, fantasmé, « rééalisé » est intimement lié tant à une thématique fantastique de l'excès (l'amour sexuel sous ses formes excessives) qu'à une rhétorique du subodoré et de l'obscenus mise au service de la séduction au surnaturel manifestée dans le corps même du texte. Notre démarche suppose implicitement un processus de « sémiotisation »² du corps, considéré comme signe dont la valeur indicielle fait partie intégrante du projet de brouillage des limites si cher au fantastique. L'ambiguïté du corps de Biondetta, femme-homme, femme-diable dans *Le Diable amoureux* de Cazotte ou le corps morcelé dans *La Chevelure* de Maupassant forment le corpus de notre analyse.*

Mots-clé : prendre corps, fantastique, ambiguïté, morceau, contiguïté

Abstract

The representation of the body in the fantastic story is part of the twofold process that defines the poetics of the fantastic story, which assumes the shape of a process of construction and deconstruction of the real. The female body, whether it is imaged, dreamt of, fantasied or "made real", is intimately related both to a recurrent theme of the fantastic fiction, i.e. the excess (excessive forms of sexuality), and to a rhetoric of suggestion and of obscenus, which is endowed with the seduction of the supernatural and manifests itself in the body of the text itself. Our approach is implicitly based on an effort of 'semiotization' of the body whose indexical value is directly related to the breaking of the limits, a process that characterizes the fantastic genre. Our analysis takes into consideration the ambiguity of the female body in Cazotte's "Le Diable Amoureux" and the fragmented body in Maupassant's "La Chevelure".

Key words: embodiment, fantastic story, ambiguity, fragment, contiguity

¹ adriana.apostol@upit.ro, Université de Pitești, Roumanie

² Costantini, M., « Comptes rendus », Jean-Jacques Vincensini (dir.), *Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel*, « Dynamiques du sens », Maisonneuve & Larose, Paris, 2003. *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne], 2007. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1820> (consulté le 3/10/2012).

Riassunto

La rappresentazione del corpo nella novella fantastica è integrata ad un processo doppio di costruzione e di distruzione della realtà, il che definisce la poetica del fantastico. Il corpo femminile, immaginato, sognato, fantasmagorico, “reso reale”, è intimamente collegato sia ad una tematica fantastica dell’eccesso (le forme eccessive dell’amore sensuale) che ad una retorica del subodorato e dell’obscenus, la quale viene messa al servizio della seduzione al soprannaturale, manifestata nel corpo stesso del testo. La nostra analisi suppone, implicitamente, uno sforzo di “semiotizzazione” del corpo, il quale viene letto come segno, la sua forte indicività avendo un ruolo importante nel progetto di “brouillage” dei limiti di qualsiasi tipo. Il corpus di questa relazione è basato sull’ambiguità del corpo di Biondetta, uomo-donna, donna-uomo, donna-diavolo nella novella di Cazotte, “Le Diable Amoureux”, come anche sul frammento del corpo femminile nella “Chevelure” di Maupassant.

Parole chiave: prendere corpo, fantastico, ambiguità, frammento, contiguità

En tant que scène des mutations de toutes sortes, des transformations, des surgissements, des apparitions, des ruptures, des fissures, des écarts, des figures et des fantômes, le récit fantastique propose autant de reconstructions de mondes. Le corps humain n’échappe pas à cette « rhétorique de la (dé)construction »¹ propre au fantastique.

Le corps féminin, imaginé, rêvé, fantasmé devient parfois vecteur de fantastique, tout en exerçant une sorte d’emprise obsessionnelle sur le protagoniste de la « chose » fantastique. Il est intimement lié tant à une thématique fantastique facilement induite, notamment l’amour sexuel en tant que forme de l’excès (ou de l’écart par rapport à la normalité), et à une poétique du dire en sourdine qui s’accommode bien avec la séduction au surnaturel manifestée dans la lettre (voire le corps) même du texte.

¹ Double mouvement qui traverse le récit fantastique, notamment la destruction et la reconstruction d’univers, thèse d’I. Bessière, que nous avons reprise et développée dans une perspective triple : une onomastique (histoire du mot et de ses dénominations), un historique (émergence du fantastique comme genre littéraire et son identité, une question d’histoire littéraire comparée) et une rhétorique du fantastique (poétique du fantastique).

(Dé)construction en tant que poétique du fantastique : plus la construction de la réalité est solide, plus son brouillage devient inquiétant, d’autant plus qu’il coïncide avec la (re)construction d’un surnaturel qui se fait voir d’emblée ou se laisse deviner petit à petit.

Apostol, S.A., *Le fantastique littéraire en France et en Roumanie. Quelques aspects au XIX^e siècle : une rhétorique de la (dé)construction ?*, Editions universitaires européennes, Sarrebruck, 2012.

L'un des premiers contes « véritablement » fantastiques, *Le Diable amoureux* de Cazotte, représentait le corps féminin (Biondetta, Biondetto) sous le signe du double, source d'ambiguïté, qui déclenche chez Alvare un fort désir à double objet : désir sexuel et désir de connaître. Les deux sont intimement liés car l'image de Biondetta est à la fois liée à une quête magique, au désir de pénétrer dans un monde occulte, de connaître plus que le réel n'en laisse apercevoir, et à une quête érotique. Biondetta, la *diabliesse*, serait, à ses dires, une Sylphide, qui a choisi de *prendre corps* de femme pour pouvoir aimer et être aimée. Le corps de Biondetta, à apparence humaine, capable de souffrir (elle est blessée), surprend par un air d'innocence à tel point qu'Alvare se laisse attendrir :

*L'homme fut un assemblage d'un peu de boue et d'eau.
Pourquoi une femme ne serait-elle pas faite de rosée, de vapeurs
terrestres et de rayons de lumière, des débris d'un arc-en-ciel
condensés ? Où est le possible ?... Où est l'impossible ?¹*

Le fantastique joue de la nature double du corps féminin, à la fois beauté divine et diabolique, innocente et interdite, et se plaît à prendre à la lettre ces métaphores et à les fictionnaliser, sans pour autant entièrement effacer les traces du figuré. Biondetta est en égale mesure cette « tête de chameau », articulant à voix de tonnerre l'effroyable *Che vuoi* qu'Alvare sent « dans la grotte », et qui « tire une langue démesurée » (autant de connotations sexuelles²).

« L'inquiétante étrangeté » si chère au fantastique, ne résiderait alors, comme le note Max Milner que dans l'unité de ces deux désirs qu'éprouve Alvare:

*[...] le fait que le désir de connaître, de pénétrer dans le fond
secret des choses et de tirer de cette connaissance un pouvoir magique,
une extension démesurée des limites du moi, ne puisse pas être dissocié
du désir sexuel – et que réciproquement il y ait dans la sexualité, telle
que l'incarne une figure féminine sous-traite aux contradictions du
réel, une promesse de connaissance contre laquelle se mobilisent tous
les interdits.³*

¹ Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p. 93.

² Voir l'analyse de Max Milner et le renvoi à l'étude de Karen Horney sur le recul devant l'acte sexuel dans l'« Introduction » au *Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, pp. 38-41.

³ Milner, M., « Introduction », in *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p.41.

L'approche interdisciplinaire de Max Milner¹ sur le fantastique, ou mieux dit, « le retour à Freud » qu'il entreprend en questionnant le fonctionnement du désir manifesté de façon plus ou moins biaisée par un inventaire de dispositifs optiques, touche de près la problématique du texte en tant que « machine à faire voir » et particulièrement du texte fantastique qui révèle « des anomalies où se donne à lire plus fortement le désir dont le texte est porteur »². Sans nous appliquer à une critique d'inspiration psychanalytique, qui dépasserait le champ de notre analyse, nous voulons seulement souligner la présence, déjà dans *Le Diable amoureux*, du thème sexuel sous ses formes excessives ou des formes relevant d'un certain écart par rapport à la « norme ». L'apparition hideuse (surnaturelle) lors de l'invocation sur les ruines de Portici ouvre la voie de l'interprétation vers le double *femme-diable* et, conséquemment, vers une portée religieuse du conte. De l'autre côté, les premières perceptions-descriptions de Biondetta jouent sur une autre ambiguïté, *homme-femme* mais également *femme-homme*, une homosexualité à l'œuvre qui relève d'une dimension sociale du texte, d'un « étrange social »³ (où « étrange » est à lire en rapport avec les deux autres catégories du surnaturel, le merveilleux et le fantastique, selon Tz. Todorov).

Derrière le voile de Fiorentina et derrière ses traits féminins, Alvare découvre l'homme Biondetto, « le fripon », comme il l'appelle, bien que les formes de son corps soient mieux mises en évidence par l'habit de femme plutôt que par celui d'homme.

*La cantatrice m'adressait les expressions tendres de son récit et de son chant. Le feu de ses regards perçait à travers le voile ; il était d'un pénétrant, d'une douceur inconcevable ; ces yeux ne m'étaient pas inconnus. Enfin, en rassemblant les traits tels que le voile me les laissait apercevoir, je reconnus dans Fiorentina le fripon de Biondetto ; mais l'élégance, l'avantage de la taille se faisaient beaucoup plus remarquer sous l'ajustement de femme que sous l'habit de page.*⁴

L'identification femme-homme est faite ensuite à rebours et le « il » devient une « elle » ; derrière l'homme, Alvare devine la femme.

¹ Milner, M., *La fantasmagorie*, PUF, Paris, 1982.

² *Ibidem*, p. 7.

³ Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976, p. 138.

⁴ Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p. 64.

Je cherchai des yeux mon page. Il était assis tout vêtu, à la réserve de son pourpoint, sur un petit tabouret ; il avait étalé ses cheveux qui tombaient jusqu'à terre, en couvrant, à boucles flottantes et naturelles, son dos et ses épaules, et même entièrement son visage.

Ne pouvant faire mieux, il démêlait sa chevelure avec ses doigts. Jamais peigne d'un plus bel ivoire ne se promena dans une plus épaisse forêt de cheveux blonds cendrés ; leur finesse était égale à toutes les autres perfections ; un petit mouvement que j'avais fait ayant annoncé mon réveil, elle écarte avec ses doigts les boucles qui lui ombrageaient le visage. Figurez-vous l'aurore au printemps, sortant d'entre les vapeurs du matin avec sa rosée, ses fraîcheurs et tous ses parfums.

« Biondetta, lui dis-je, prenez un peigne ; il y en a dans le tiroir de ce bureau. »¹

La féminité du page est inscrite, avant que le visage en soit découvert, dans la description des cheveux, dans le choix des épithètes à trait /+féminin/, de la variante féminine et plus poétique du lexème « cheveux », notamment « boucles », des tournures superlatives souvent associées à une beauté féminine, idéale : « *boucles flottantes et naturelles* », une « *épaisse forêt de cheveux blonds cendrés* », « leur *finesse* était égale à toutes les autres *perfections* ».

La féminité de Biondetta « prend corps »² dans la lettre même du texte. La transformation procède par changement de régime pronominal *il* → *elle*, pour déboucher sur une représentation hypotyposique du spectacle de LA femme, une vraie mise sous les yeux, introduite par la formule injonctive « figurez-vous » (« *Figurez-vous l'aurore au printemps, sortant d'entre les vapeurs du matin avec sa rosée, ses fraîcheurs et tous ses parfums* »).

Où est le possible ? Où est l'impossible ? Il semble que le corps ne soit plus contraît aux limites matérielles et que son *obscénité*, sa mise à nu *ob-scenus*, devant la scène, là où l'on exhibe ce qui devrait rester cacher, soit un lieu commun du fantastique. L'*obscénité* du corps fantastique est à comprendre comme exhibition, « monstration », dévoilement des choses cachées, car l'apparition d'un corps féminin sur la scène fantastique entraîne souvent un questionnement sur la limite entre le possible et l'impossible.

¹ Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p. 70.

² On renvoie à son double diégétique, notamment à la formule répétée par Alvare : « *Esprit qui ne t'es lié à un corps que pour moi, et pour moi seul, j'accepte ton vassalage et t'accorde ma protection.* » Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p. 73.

Au niveau de la diégèse, si l'on oublie pour un instant que le discours de Biondetta est un discours trompeur, mis au service de la séduction méphistophélique, elle prend corps humain, féminin, pour pouvoir aimer et être aimée. Au niveau textuel, le travail de « corporéisation »¹ procède par description et insistance sur une partie du corps, les cheveux – inscription immédiate de l'essence féminine, mais également « forêt » et « voile » qui cachent, pour ensuite mieux dévoiler, « le visage ».

Outre l'ambiguïté homme-femme, être humain-être surnaturel, ange-démon, que nous avons prise en considération dans *Le Diable amoureux*, pour relever, entre autres, d'une transgression religieuse et sociale dont se charge la composante morale du conte de Cazotte (publié en 1772), nous examinerons un autre cas de figure, que nous considérons comme particulièrement définitoire pour la représentation du corps dans le récit fantastique et, surtout, pour l'usage qu'il en fait.

Lorsque le corps féminin est représenté sous une forme fragmentaire, il devient le plus souvent source de fantastique puisqu'une « parcelle »² du corps réclame son unité, ce tout dont elle est née, un tout dont la recréation suppose la transgression des limites ontologiques, telle la transgression temporelle qui sous-tend la transgression *vie-mort* (ou plutôt *mort-vie*) dans *La Chevelure* de Maupassant.

Parmi tout un ensemble de meubles ou d'objets anciens, objets de désir dans l'univers du protagoniste, l'objet-corps est celui qui en fait, pour la société, un « fou obscène », atteint « d'une folie érotique et macabre », une folie « pour ainsi dire *palpable* ». Et à nous d'ajouter ceci : une folie par trois fois « palpable » ou exhibée : 1. à travers l'objet-corps ou, appelons-le, fragment de corps, lieu d'inscription du sensible ; 2. à travers un objet métalittéraire (le journal) ; 3. à travers la chevelure, en tant que fragment de corps, dans les mains du narrateur premier.

La « merveilleuse chevelure de femme » découverte dans la cachette d'un tiroir du meuble ancien, nouvelle *possession* du personnage, joue le rôle central dans la sémantique du texte. La contiguïté physique à la base de tant d'animations surnaturelles chez Gautier, par exemple, établit ici des liens indestructibles avec un passé lointain et surtout avec un (re)vécu de ce passé. En tant que signe,

¹ Costantini, M., « Comptes rendus », *Jean-Jacques Vincensini (dir.), Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel*, « Dynamiques du sens », *Maisonneuve & Larose, Paris, 2003*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne], 2007. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1820> (consulté le 3/10/2012).

² Maupassant, Guy de, *La Chevelure*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 189.

puisque la prise en considération du corps dans le texte littéraire comporte implicitement la recherche d'une sémiotique du corps, cette partie de corps qu'est la chevelure pourrait renvoyer au corps unifié par un triple rapport¹ : par un rapport de similarité et de ressemblance (l'icône), par un rapport de contiguïté contextuelle ou connexion physique (l'indice) et par un rapport conventionnel et arbitraire (le symbole). C'est la dimension indicielle de la chevelure qui marque l'orientation fantastique de la nouvelle de Maupassant, puisqu'en tant qu'objet-corps, partie du corps d'une femme d'autrefois, la chevelure conserve en elle les traces du vécu et réclame les autres parties du corps unifié. Le personnage goûte « des *joies intimes* de la *possession* » des objets anciens qu'il se procure. Il se réjouit d'une telle joie intime au toucher du meuble dans la cachette duquel il parvient à trouver (« en enfonçant une lame dans une fente de la boiserie » !) le secret :

Une plache glissa et j'aperçus, étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme.

*Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or.*²

Les comparaisons animées de la chevelure témoignent d'un fonctionnement à la fois métonymique (contiguïté physique) et synecdochique (partie-tout). Le morcellement est associé à la nécrophilie et le personnage, cette « sorte de nécrophile », comme l'appelle le docteur, voit dans la chevelure non seulement un objet icônique (« presque religieusement »), mais surtout une partie du corps, la seule qui ait résisté à la destruction. Le terme « relique » qu'utilise le personnage dans son journal souligne ce rapport synecdochique de la partie, visible, palpable, à un tout qui pour le moment reste invisible :

« On le caresse de l'œil et de la main *comme s'il était de chair* » ;

¹ On se sert de la théorie de la trichotomie du signe de Peirce, notamment la seconde trichotomie : « suivant que la relation de ce signe à son objet consiste en ce que le signe a quelque chose en lui-même, ou en relation existentielle avec cet objet, ou en relation avec son interprétant » (*Nomenclature and Divisions of Triadic Relations as far as they are determined*).

Pierce, Ch. S., *Ecrits sur le signe. Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 138.

² Maupassant, Guy de, *La Chevelure*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 186.

« un parfum presque insensible, *si vieux qu'il semblait l'âme d'une odeur*, s'envolait de ce tiroir mystérieux et de cette surprenante relique » ;

« je la gardai longtemps, longtemps en mes mains, puis il me sembla qu'elle s'agitait, *comme si quelque chose de l'âme fût resté caché dedans* » ;

« Je tournais la clef de l'armoire avec *ce frémissement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée*, car j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts » ;

« je la sentais là toujours, *comme si elle eût été un être vivant, caché, prisonnier* »¹.

La chevelure est un relais vers l'au-delà et la confession que fait le personnage dans son journal, « l'amour est venu me trouver d'une incroyable manière », est à prendre à la lettre. La question à apparence rhétorique : « Les morts reviennent-ils ? Les baisers dont je la réchauffais me faisaient défaillir de bonheur ; et je l'emportai dans mon lit, et je me couchai, en la pressant sur mes lèvres, *comme une maîtresse qu'on va posséder* »² est une question vraie, qui reçoit une réponse affirmative au niveau de la fiction :

Les morts reviennent ! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre ; et j'ai parcouru de mes caresses cette ligne ondulante et divine qui va de la gorge aux pieds en suivant toutes les courbes de la chair.

Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits.

*Mon bonheur fut si grand, que je ne l'ai pu cacher. J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte ! Nul amant ne goûta des jouissances plus ardentes, plus terribles !*³

Le discours hyper figuré est l'expression de l'émotion suprême et monstration (la majuscule) de l'incroyable (« l'amour est venu me trouver d'une incroyable manière »). La séparation produit de l'égaré mental, des accès de fureur, car une fois qu'on lui enlève la chevelure, ce fragment de corps, on détruit la projection physique du tout, du corps entier de cette Adorable, Mystérieuse et Inconnue. A ce

¹ *Ibid.*, pp. 188-191.

² Maupassant, Guy de, *La Chevelure*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 191.

³ Maupassant, Guy de, *op.cit.*, p. 191.

moment de haute tension, on assiste à un morcellement du corps du texte, de la phrase, laquelle devient haletante, interrompue, de plus en plus courte, jusqu'à la disparition complète, où il n'en reste que des points de suspension, et des cris épouvantables de « désir exaspéré ».

La chevelure, ce « fragment humain »¹, apparaît pourtant dans la situation finale, lorsqu'on revient au récit premier. Le docteur fait voir au narrateur la chevelure et celui-ci la touche :

Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d'envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d'envie comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse.

*Le médecin reprit en haussant les épaules :
« L'esprit de l'homme est capable de tout. »*²

La fin de la nouvelle est quelque peu troublante. Si le commentaire du docteur venait tout simplement comme une conclusion de l'histoire lue dans le journal, il renverrait au seul cas du journal. Mais la prise de parole du narrateur premier et la notation de ses propres sensations et pensées au contact de la chevelure renvoient moins au pouvoir imaginaire de l'esprit humain qu'à un pouvoir « presque magique » de ce morceau humain. L'épanode est doublée d'un parallélisme en hypozygote où la première structure analogique (« comme au contact des objets traînés dans les crimes ») renvoie au crime, au « péché » presque nécrophile du personnage du journal, alors que la seconde structure correspondante (« comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse ») suggère la possibilité d'une réfiguration engendrée par l'objet même qui agit sur le narrateur ; le narrateur ressent au niveau de son propre corps le « toucher caressant et léger » de la chevelure. C'est la réalité physique qui a plus de poids que toute ressemblance ou symbolique. La chevelure est érotisée, elle déclenche un désir d'ordre sexuel; la chevelure, partie du corps d'une femme d'antan³, renvoie à un tout, la femme elle-même. La chevelure devient, par synecdoque, non pas le substitut de la femme, mais la femme-même. ELLE, la SUBODORÉE, l'ATTENDUE.

¹ Miklós, B., « Fragment et fantastique au XIX^e siècle : à la recherche de l'absolu » in *Verbum Analecta Neolatina* XII/2, pp. 468 – 474, DOI : 10.1556/Verb. 12. 2010.2.17, disponible en ligne www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/12-2-17.pdf (10.10. 2012).

² Maupassant, Guy de, *op.cit.*, p. 192.

³ « Mais où sont les neiges d'antan ? » Au contact de cette « parcelle du corps » qu'est la chevelure devinée et découverte dans le tiroir du meuble ancien, le « Fou » évoque les vers de Villon qui lui « montèrent aux lèvres, ainsi qu'y monte un sanglot ». *Idem.*

Voilà donc le corps fantastique à l'œuvre : inscription du double, inscription de l'ambiguïté, inscription du sentant sensible, inscription du lien entre la VIE et la MORT, entre l'amour sexuel (« cette petite mort ») et la mort, inscription des « écarts » dont se nourrit le fantastique. Mais, il faut encore y lire un corps féminin qui *prend corps* dans la lettre même du texte, dans une rhétorique du subodoré et de l'*obscenus*.

Bibliographie

Apostol, S.A., *Le fantastique littéraire en France et en Roumanie. Quelques aspects au XIX^e siècle : une rhétorique de la (dé)construction ?*, Editions universitaires européennes, Sarrebruck, 2012.

Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979.

Costantini, M., « Comptes rendus », *Jean-Jacques Vincensini (dir.), Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel*, « Dynamiques du sens », Maisonneuve & Larose, Paris, 2003. *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne], 2007. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1820> (consulté le 3/10/2012).

Maupassant, Guy de, *La Chevelure*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005.

Miklós, B., « Fragment et fantastique au XIX^e siècle : à la recherche de l'absolu » in *Verbum Analecta Neolatina* XII/2, pp. 468 – 474, DOI : 10.1556/Verb. 12. 2010.2.17. Disponible sur : www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/12-2-17.pdf (consulté le 10.10. 2012).

Milner, M., « Introduction », in *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979.

Milner, M., *La fantasmagorie*, PUF, Paris, 1982.

Pierce, Ch. S., *Ecrits sur le signe. Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Editions du Seuil, Paris, 1978.

Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976.

LE CORPS HUMAIN ENTRE LE BEAU ET LE LAID

THE HUMAN BODY BETWEEN BEAUTY AND UGLINESS

EL CUERPO HUMANO ENTRE HERMOSURA Y FEALDAD

Crina-Magdalena ZARNESCU¹

Résumé

Le Beau et le Laid en tant que repères valorisants esthétiques et philosophiques ont engendré des systèmes de référence qui n'ont cessé, le long de l'histoire, de changer de significations. Aristote dans sa « Poétique » parle d'une possible représentation du Beau par l'imitation parfaite de ce qui est dégoûtant, tandis que Plutarque soutient que le laid reste le même dans la représentation artistique, mais, en échange, il se charge des réverbérations du Beau à force d'être exécuté avec une grande maîtrise. Il va de soi que c'est le corps humain qui articule ce système binaire de représentation figurale et discursive qui renvoie à une relation encore plus profonde, celle de l'âme et du corps. Il s'ensuit que notre ouvrage centré sur le corps humain, évoque les rapports que le Moyen Age et la Renaissance envisagent entre le beau et le laid comme concepts éthiques et spirituels censés réévaluer la perspective sur l'homme dans ses corrélations avec la divinité et la société.

Mots clefs : corps, âme, beau, laid, Moyen Age, Renaissance, présent

Abstract

The Beautiful and the Ugly as aesthetic and philosophical landmarks have given birth to certain reference systems that have significantly changed their content throughout history. In his Poetics, Aristotle talks about the possibility of representing the beautiful by masterfully imitating what is repulsive, while Plutarch claims that the artistic representation of the imitated ugly remains as such, but it is charged with reverberations of beauty through the artist's mastery. It goes without saying that it is only the human body that is able to articulate this dynamic connection which comes under a much deeper relation, namely the relation between the body and the soul, as it appears in the figural and discursive depictions. Thus, centred on the human body, our work evokes the relation set by the Middle Ages and Renaissance between the Beautiful and the Ugly, which are aesthetic and spiritual concepts meant to reassess the human being's perspective on his/her relations with divinity and the contemporary society.

Keywords: body, soul, beautiful, ugly, the Middle Ages, Renaissance, present.

Resumen

Lo Hermoso y lo Feo, como marcas estéticas y filosóficas, engendraron sistemas referenciales que no dejaron de cambiar su contenido a lo largo del tiempo.

¹ crina_zarnescu@yahoo.fr, Université de Pitesti, Roumanie

Aristóteles, en su Poética, habla de una posible representación de lo Hermoso por medio de la imitación acabada de lo que es repugnante, mientras que Plutarco sostiene que lo Feo imitado queda lo mismo en la representación artística, pero, en cambio, él se enriquece con las reverberaciones de lo Hermoso, debido al ingenio del artista. Es obvio que solamente el cuerpo humano puede articular este sistema binario y dinámico que incorpora una relación más honda, la entre el cuerpo y el alma, tal como esa aparece en las representaciones figurales y discursivas.

Por consiguiente, nuestra ponencia, centrada en el cuerpo humano, evoca las correlaciones establecidas por la Edad Media y el Renacimiento entre lo Hermoso y lo Feo como conceptos estéticos y espirituales destinados a reevaluar la perspectiva sobre el hombre en sus relaciones con la divinidad y la sociedad.

Palabras clave: cuerpo, alma, hermoso, feo, Edad Media, Renacimiento, presente.

Entre l'Antiquité qui glorifie le corps et la Renaissance qui le considère comme siège de la divinité, le Moyen Age ne lui octroie que des perspectives symboliques qui diminuent les connotations sensualistes attachées à l'imaginaire profane, en faveur des significations religieuses et morales. Les personnages nus et musclés de l'art figuratif antique ou renaissant sont remplacés par des figures ascétiques, émaciées qui remplissent plutôt le rôle des déictiques d'un monde spirituel. Et quand ils apparaissent dans les iconographies, on distingue le bon chrétien du pécheur par les traits physiques : l'un est beau et noble, l'autre désagréable et grotesque. Le corps est regardé tour à tour comme sujet au péché et à la dégradation ou comme une image visible de l'âme qui prévaut contre les raisons matérielles. Cette relation à double sens entre le corps et l'âme ouvre des voies différentes de compréhension de la place que le corps occupe au Moyen Age. L'homme en tant que réunion d'un corps et d'une âme mène son existence en vertu d'un permanent *remember* : le moment de sa naissance quand l'âme a insufflé de la vie à un corps autrement inerte et le *memento mori* quand l'âme quitte son enveloppe terrestre. Dans une miniature du XVe siècle, « Le pèlerinage de l'âme », le peintre imagine la séparation du corps et de l'âme au moment de la mort par la représentation d'un petite enfant qui sort de la bouche du mourant. La mort est comparée donc à un accouchement inversé quand l'âme-enfant n'entre pas dans le corps, mais s'en échappe.¹ Le corps dans sa matérialité parvient à incarner l'esprit, à donner forme et voix à toute une histoire divine depuis la Genèse jusqu'à la Rédemption qui ne saurait être autrement comprise. La nature dialectique

¹ L'âme sortant du corps lors de la mort, miniature de Remiet, Leyde, Bibliothèque Universitaire, BPL 74, fol. 92, Pèlerinage de l'âme, c. 1400-1410.

de cette relation (corps - âme) aide à comprendre l'importance du corps et son exil comme une tentative de *restitutio in integrum* de l'homme humain et divin à la fois qui doit accomplir sa vocation dans cette existence. C'est l'Eglise qui dicte au long du Moyen Age cette relation dynamique et on remarque que l'histoire des débats théologiques rythme la prééminence de l'un en faveur de l'autre pour rétablir à la fin du XIIIe siècle un équilibre entre les deux. Il faut suivre les plus importantes étapes de cette évolution, souvent paradoxale, du corps maculé et immonde au corps comme image reflétée de Dieu, pour comprendre comment les représentations figurales et discursives ont exprimé les disputes de celui-ci avec l'âme.

La spiritualité médiévale est fortement influencée par la conception manichéiste préchrétienne et crée des polarités tels le charnel et le spirituel, le sacré et le physiologique, le paradis et l'enfer. Sous le signe de l'antagonisme entre le sacré et le physiologique, le corps biologique est considéré longtemps comme un signe de l'humiliation de Dieu ce qui fait qu'il soit regardé comme une prison de l'âme, un *ergastulum* qui signifiait une geôle pour les esclaves. Le dégoût s'amplifie quand le corps est associé au sexe et il atteint l'apogée quand il s'agit des femmes considérées être plus proches du diable que l'homme.

En dépit des fortes tendances qui aux XIIe et XVIIIe siècles rangent le corpus dual dans une représentation ternaire, *corpus /soma, anima/ psyché* et *spiritus/peuma*, la pensée théologique acquiesce avec Thomas d'Aquin à un système bipolaire où l'âme trouve un espace approprié dans le corps. La conception de Saint Augustin qui assimilait le péché originel à l'acte sexuel a influencé les mentalités au XIIe siècle surtout, excepté Abélard et ses disciples, pour s'estomper au XIIIe siècle quand cette relation dynamique est reconsidérée sous l'influence d'Aristote. Hildegarde de Bingen résout sous une forme métaphorique ce conflit qui s'augmentait dans une certaine période avec Boèce, Grégoire le Grand ou Saint Augustin. Sa vision est domestique et tendre tandis que la tonalité trahit la douceur et le désir d'harmoniser un conflit apparemment irréconciliable :

Le vent vivant qu'est l'âme entre dans l'embryon (...), le fortifie et se répand en toutes ses parties, comme un ver qui tisse sa soie : il s'y installe et s'y enferme comme dans une maison. (...) il emplir de son souffle tout cet assemblage, de même qu'une maison tout entière est illuminée par le feu qu'on y fait (...); l'âme garde la chair, grâce au flux du sang, dans une humidité permanente, de

*même que les aliments, grâce au feu, cuisent dans la marmite ; elle fortifie les os et les fixe dans les chairs, de façon que ces chairs ne s'effondrent pas : tout comme un homme bâtit sa maison avec du bois pour qu'elle ne soit pas détruite.*¹

Sous la pression de la société, l'Église change la perspective sur l'artificielle antinomie de l'âme et du corps. Dans la pensée thomiste il n'y a pas de coupure entre corps et âme, mais unité et conditionnement réciproque, puisque le corps assure la plénitude de l'être humain par la perfection de l'âme elle-même qui serait incapable d'accomplir ses facultés cognitives en dehors de celui-ci. Thomas allait faire une affirmation catégorique et unique à ce moment que seule cette union du corps et de l'âme assure la pleine ressemblance avec Dieu.² Cette nouvelle conception qui fait jour et s'impose dans la conception dogmatique de l'époque ayant un fort impact sur la pensée artistique et littéraire est très bien synthétisée par Marie-Dominique Chenu:

*Contre tout dualisme, l'homme est constitué d'un seul être, où la matière et l'esprit sont les principes consubstantiels d'une totalité déterminée, sans solution de continuité, par leur mutuelle inhérence : non pas deux choses, non pas une âme ayant un corps ou mouvant un corps, mais une âme-incarnée et un corps-animé, de telle sorte que l'âme est déterminée, comme « forme » du corps, jusqu'au plus intime d'elle-même, à ce point que sans corps, il lui serait impossible de prendre conscience d'elle-même.*³

L'homme est omniprésent dans toutes les représentations figurales et littéraires médiévales,⁴ accréditant ainsi l'idée que toute la création divine a pour but l'homme, l'homme dans ses rapports avec le monde, avec l'univers et la divinité, l'homme comme un repère incontournable dans la compréhension de l'histoire biblique depuis la Genèse. La cathédrale gothique construite sous forme de croix qui

¹ Bingen, Hildegarde de, *Les causes et les remèdes*, trad. P. Monat, Millon, Paris, 1997, pp. 81-82

² « Pour la plénitude de son activité intellectuelle, elle a besoin d'exercer des opérations sensibles au moyen du corps », Édouard-Henri WEBER, *La personne humaine au XIIIe siècle*, Paris, Vrin, 1991, p. 152

³ Chenu M.D, *Saint Thomas d'Aquin et la théologie*, Paris, Seuil, 1959. p.122

⁴ Rappelons l'importance de l'homme dans la religion occidentale par opposition à la spiritualité orientale où il semble disséminé dans un monde métamorphique à prédominance végétale et zoomorphe

rappelle la forme humaine, les sculptures qui ornent l'entrée dans la Jérusalem céleste en tant qu'espace sacré et corps spirituel, la présence des saints autant que des gens ordinaires sur les vitraux attestent la revalorisation du corps qui à partir du XIII^e siècle ne sera plus objet de mépris et de blâme, mais « le lieu de réalisation du divin ».¹ Cette nouvelle attitude correspond à l'adoption du dogme de l'Incarnation ce qui fait que le corps matériel est l'image du corps spirituel et l'homme devient ainsi l'image de Dieu, *imago Dei*. Se pose alors la question de la beauté du corps qui participe dans la logique ecclésiastique de tout un réseau de correspondances entre spirituel et corporel dont l'âme assure son ascension. La Vierge Marie qui occupe dans la cathédrale une position centrale est l'incarnation de la beauté spirituelle de la Mère Virginale et répand ainsi sur toutes les femmes dans le registre sacré les vertus qui font du corps matériel un reflet d'une perfection spirituelle. L'amour que le chevalier ressent pour sa Dame requiert les qualités d'une adoration pour un être surnaturel, hypostase relevée par la position supérieure, d'autorité, qu'elle occupe en société. Rappelons que Tristan ou Lancelot aiment les épouses d'un roi ce qui sous-tend l'idée d'inaccessibilité, entre autres, comme une condition qu'on leur pose pour devenir meilleurs. La courtoisie permet la création des types idéals, femmes et hommes, qui estompent la réalité profane où la femme n'était pas du tout vénérée, bien au contraire, tandis qu'une partie de la littérature manifestait une certaine misogynie, encore tributaire aux croyances « fondamentalistes ». La vénération de la beauté comme signe de perfection spirituelle est minée par l'angoisse de la mort qui trahit, au fait, la même conception du corps comme enveloppe transitoire soumise à la vieillesse et à la mort. Le corps pourri et dévoré par les vers est une image obsessionnelle du Moyen Âge, mais le plus souvent c'est la femme qui est vue ainsi. Dans son livre « Le Déclin du Moyen Âge » Huizinga parle à ce propos d'un tableau qui se trouvait avant la Révolution dans le couvent des Célestins à Avignon où l'on voyait représenter un corps de femme très belle dont les entrailles sont rongées de vers.

*Une fois fus sur toute femme belle
Mais par la mort suis devenue telle.
Ma chair estait très belle, fraische et tendre;
Or est-elle toute tournée en cendre.
Mon corps estoit très plaisant et très gent,
Je me souloye souvent vertir de soye;*

¹ Schmitt, Jean-Claude, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994, p. 164

*Or en droict fault que toute nue soye.
Fourrée estoit de gris et menu vair, [...] ¹*

Il semble que cette image en soit une obsessive pour les poètes médiévaux qui voient assez souvent le corps féminin à travers l'impitoyable vision de la destruction de sa beauté. Ainsi, Olivier de la Marche ou François Villon plaignent les charmes évanescents d'une belle femme que la mort corrompt.

*Ces doux regards, ces yeulx faiz pour plaisance,
Pensez y bien, ilz perdront leur clarté,
Nez et sourcilz, la bouche d'éloquence
Se pourriront...
Se vous vivez le droit cours de nature
Dont LX ans est pour ung bien grant nombre,
Vostre beaulté changera en laydure,
Vostre santé en maladie obscure,
Et ne ferez en ce monde qu'encombre.
Se fille avez, vous luy serez ung ombre,
Celle sera requise et demandée.
Et de chascun la mère habandonnée ²*

*Qu'est devenu ce front poly,
Ces cheveux blons, sourcils voutliz
Dont prenoie les plus soubtilz;
Ce beau nez droit, grant ne petiz,
Ces petites jointes oreilles,
Menton fourchu, cler vis traitiz
Et ces belles lèvres vermeilles?*

.....

*Le front ridé, les cheveux gris,
Les surcilz cheuz, les yeuls estains... ³*

Le spectre de la vieillesse qui assombrit la beauté d'une jeune fille altière (v. « Sonnet pour Hélène ») change la visée d'un *memento mori* comme aptitude chrétienne dans un *carpe diem* comme le seul moyen de jouir des plaisirs de la vie terrestre. On change de perspective, on change d'époque ! La Renaissance vient s'attaquer aux

¹ cf. J. Huizinga, *Le déclin du Moyen Age*, Payot, Paris, 1967, pp. 141-155

² Olivier de la Marche, *Le Parement et triumphe des dames*, Paris, Michel Le Noir, 1520, in Huizinga, *loc.cit.*

³ Villon Fr., *Œuvres*, Classiques Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Age », Paris, 2010, p. 39

représentations dégradantes du corps humain et restaure selon le modèle antique la beauté physique comme signe d'élévation spirituelle. La nudité dans la peinture annonce une nouvelle hypostase de l'homme dans l'horizon de la connaissance qui établit des relations différentes par rapport au Moyen Age, avec lui-même, avec le monde et avec Dieu. L'humanisme provoque les forces latentes trop longtemps réprimées qui font l'individu triompher des contraintes artificiellement imposées. Il recodifie le système symbolique et redonne cohérence et intelligibilité au concept de beauté qui devient maintenant le reflet d'une perfection idéale et d'une harmonie divine. La preuve en est les chefs d'œuvre des artistes de la Renaissance.

L'insistance morbide sur les détails de la décomposition du corps au Moyen Age fait partie d'une stratégie « argumentative » qui poursuit à convaincre l'individu de l'importance de se racheter ici-bas tant qu'on est pourvu d'un corps matériel censé l'aider expier ses péchés. Au réalisme macabre du Moyen Age s'oppose le naturalisme de la Renaissance qui refuse les euphémismes et les litotes quand il s'agit de l'homme concret aimant vivre et connaître tout ce qui a trait à son existence. L'imaginaire médiéval centré sur l'horreur de vivre se plaît à la représenter par la pourriture et la vermine. Le présent en tant que séquence chronologique où se déroule la vie dans un ici-maintenant n'existe pas bien qu'il ait ses corrélations textuelles ; il se dissout à la rencontre des autres axes temporels, le passé et le futur, le passé du néant et le futur de l'extinction, de la mort terrestre, ou bien dans un temps indéfini sans repères chronologique : « il y avait une fois... » !

La beauté du corps humain, surtout féminin, ne provoque pas l'admiration ou l'enthousiasme comme devant une merveille divine de perfection, mais évoque l'angoisse et la terreur devant l'image de la décomposition. Villon n'écrit pas une poésie d'amour à proprement parler où il évoque la beauté féminine, même estompée par la distance, ou bien supposée ou rêvée, comme chez Charles d'Orléans, il n'y pense pas non plus comme à un refuge entre deux pendaisons. La femme dans sa fameuse « Ballade des dames du temps jadis » où il énumère des femmes célèbres soit par leur beauté, soit par le rôle joué dans l'histoire, n'est qu'un prétexte pour rappeler la vanité d'une existence vouée au dérisoire et au transitoire. Le « Dites-moi, où sont ?... » l'ancre dans une tradition qui va de la Bible à Apollinaire et évoque l'affreux : « Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere ? »

*La royne Blanche comme lis,
Qui chantoit à voix de seraine;*

*Berte au grant pié, Bietris, Allis;
Haremburgis qui tint le Maine,
Et Jehanne, la bonne Lorraine,
Qu'Englois brulerent à Rouan;
Où sont elles, Vierge souveraine?
Mais où sont les neiges dantan!*¹

La même angoisse, des réactions différentes ! Les artistes de la Renaissance rattachent l'existence humaine à l'existence du monde dans le sens que la naissance de chaque homme réitère la naissance du monde tandis que sa mort vue comme un drame final inclut la fin du monde. Définir l'homme c'est définir le monde en raison des relations réciproques qui unissent le micro au macrocosme. Ronsard pense à l'amour comme à la seule échappatoire et évoque la fragilité de l'existence à travers la fragilité de la femme aimée.

*Le temps s'en va, le temps s'en va, ma dame ;
Las ! le temps, non, mais nous nous en allons,
Et tôt serons étendus sous la lame ;*

*Et des amours desquelles nous parlons,
Quand seront morts, n'en sera plus nouvelle.
Pour c'aimez-moi cependant qu'êtes belle.*²

Quand Odon de Cluny parle de la beauté féminine il fait une dissection imaginaire du corps pour démontrer combien elle est illusoire et que la seule réalité est la pourriture :

*La beauté du corps est tout entière dans la peau, disait-il. En effet, si les hommes voyaient ce qui est sous la peau, doués comme les lynx de Béotie d'intérieure pénétration visuelle, la vue seule des femmes leur serait nauséabonde : cette grâce féminine n'est que saburre, sang, humeur, fiel. Considérez ce qui se cache dans les narines, dans la gorge, dans le ventre : saletés partout ... Et nous qui répugnons à toucher même du bout du doigt de la vomissure ou du fumier, comment donc pouvons-nous désirer de serrer dans nos bras le sac d'excréments lui-même?*³

¹ Villon Fr., *op.cit.*, p. 207

² Ronsard P., *Œuvres complètes*, N.R.F., Gallimard, Pléiade, Paris, 1993, p.565

³ Cluny Odon de, *Collationum*, lib. III, Migne, t. cxxxm, p. 556. Le thème et son développement ont comme modèle Jean Chrysostome: *Sur les femmes et la beauté, Opera*, éd. B. de Montfaucon, Paris, 1735, t. XII, p. 523.

Position extrême, c'est vrai, mais dans ces termes antagonistes et sans nuances se pose le problème du corps en rapport métonymique avec la mort et le salut. Pour ceux qui regardent le corps comme sujet à la concupiscence et à la dégradation, l'expression fruste, même impudique dans les détails de leur vision grotesque du corps ne leur semblent aucunement vulgaire ou impropre. Les sculptures de Michel-Ange qui laissent voir les muscles et l'entrelacement des veines à travers la transparence du marbre parlent du miracle du corps humain, hiéroglyphe de la perfection divine, idée et force de l'univers. L'attitude misogyne que certains médiévaux justifiaient par la tentation biblique d'Adam s'atténue, sinon elle disparaît dans cette nouvelle perspective embrassée par la Renaissance. Hommes et femmes, personnages mythologiques ou bibliques, gens ordinaires réaffirment la beauté du corps humain même soumise au passage du temps.

Nous avons parlé plus tôt d'un présent évanescent qui est propre à la mentalité médiévale pour laquelle la vie est considérée dans la perspective de la mort. Pour la pensée de la Renaissance le présent devient « inclusif »¹ du fait que la perspective de la mort exhorte à une intensité de vivre qui condense au présent certain un avenir nébuleux, hanté par le spectre de la mort. Voilà comment une même situation existentielle engendre deux attitudes différentes ! Pour les poètes et les artistes de la Renaissance la mort ne leur rappelle que le temps de leur existence est bref et qu'ils doivent se réjouir autant qu'ils le peuvent dans ce court délai.

*Vous aviez d'une infante encore la contenance,
La parole et les pas ; votre bouche était **belle**,
Votre front et vos mains dignes d'une immortelle,
Et votre œil, qui me fait trépasser quand j'y pense.*

*Amour, qui ce jour-là si grand **beautés** vit,
Dans un marbre, en mon cœur, d'un trait les écrivit ;
Et si pour le jour d'hui vos **beautés** si parfaites*

*Ne sont comme autrefois, je n'en suis moins ravi,
Car je n'ai pas égard à cela que vous êtes,
Mais au doux souvenir **des beautés** que je vis.*²

¹ Imbs Paul, *L'emploi des temps verbaux dans le français moderne, Essai de grammaire descriptive*, Librairie C.Klincksieck, Paris, 1960, p.34

² Ronsard P., *op.cit*, p. 603

Ce poème dédié par Ronsard à une belle inconnue décrit le concept fondamental de la Renaissance, la beauté (mot répété quatre fois dans les vers ci-dessus), à travers ce portrait de femme esquissé dont les quelques détails physiques, la bouche, le front, les mains, les yeux, transmettent par métonymie le souvenir d'une passion sublimée. Le présent hybridé où le passé (l'imparfait) rencontre le futur et met en perspective un fait accompli, redonne au moment vécu toute la charge affective qui le dilate aux dépens d'un avenir incertain. Par cette alternance passé – présent soutenue aussi par les déictiques « ce jour-là »// « le jour d'hui »// « autrefois » qui amplifient l'intensité du moment présent – « je vis au doux souvenir des beautés... » Ronsard évoque métaphoriquement « le carpe diem » emblématique pour la pensée des artistes de la Renaissance. Toujours au nom d'un présent qui doit être intensément vécu le poète punit la fière Hélène de l'avoir repoussé et lui rappelle la caducité de la jeunesse par l'image d' « une vieille accroupie// Assise auprès du feu, dévidant et filant ». L'image de la vieille femme fait partie d'une thématique classique, *vituperatio*, qui s'épanouit entre le Moyen Age et le Baroque. Cette représentation d'une femme enlaidie par la vieillesse trahit une méchanceté intérieure et son pouvoir néfaste de séduction. Il est vrai que toutes ces évocations des portraits de femmes dégoûtantes qu'on retrouve depuis l'antiquité (Horace, Catulle, Martiale, etc.) jusqu'au XVIIIe siècle (Renaissance et Baroque) ne sont pas dépourvues d'une certaine teinte misogyne, mais elles sont une réplique des canons religieux qui identifiaient la laideur et la dégradation physiques au péché et à la décadence morale. Ainsi les artistes et les écrivains font-ils ressortir la beauté et la perfection physiques comme emblèmes de la pureté et de la supériorité spirituelle. On sait bien la tendance de la Renaissance à « jouer » dans le registre burlesque les thèmes et les motifs qui avaient constitué pour l'époque antérieure les articulations d'un corpus dogmatique d'enseignements. Dans cette nouvelle vision la laideur et l'imperfection physique deviennent les signes d'une attraction souvent fatale.¹

Ces binômes beauté-laideur, perfection-imperfection, pureté-souillure, sublime-grotesque avec toutes les modalités esthétiques d'approche qu'ils engagent décrivent, au fait, les rapports du corps à l'âme qui, le long de l'histoire, ont provoqué des débats dont l'enjeu était soit l'un soit l'autre. La beauté physique en tant que valeur esthétique et

¹ cf. Bettela Patrizia, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*. University of Toronto Press, 2005.

philosophique a changé de sens le long de l'histoire et a entraîné la laideur dans une aventure qui a renversé à chaque époque un système de valeurs apparemment bien établi et immuable. Jacques de Vitry au Moyen Age, Voltaire, Hegel dans son « Esthétique », Nietzsche dans « Le crépuscule des Dieux » parlaient tous de la relativité des visions sur ces deux concepts qui ne peuvent exister l'un en dehors de l'autre et l'évolution de l'un décide de l'évolution de l'autre. Finissons par cette exclamation des sorcières du premier acte de la pièce Macbeth : « Le beau est laid et le laid est beau ! »

Bibliographie

- Bettela, Patrizia, *The Ugly Woman Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*. University of Toronto Press, 2005.
- Bingen, Hildegarde de, *Les causes et les remèdes*, trad. P. Monat, Millon, Paris, 1997.
- Chenu, M. D, *Saint Thomas d'Aquin et la théologie*, Paris, Seuil, 1959.
- Fromager, Michel, *Corps, âme, esprit, Introduction à l'anthropologie ternaire*, Albin Michel, Paris, 1991.
- Huizinga, J., *Le déclin du Moyen Age*, Payot, Paris, 1967.
- Imbs, Paul, *L'emploi des temps verbaux dans le français moderne, Essai de grammaire descriptive*, Librairie C.Klincksieck, Paris, 1960.
- Le Goff, Jacques, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard, Paris, 1999.
- Ronsard P., *Œuvres complètes*, N.R.F., Gallimard, Pléiade, Paris, 1993.
- Schmitt, Jean-Claude, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Gallimard, Paris, 1994.
- Villon, Fr., *Œuvres*, Classiques Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Age », Paris, 2010.
- Weber, Édouard-Henri *La personne humaine au XIIIe siècle*, Vrin, Paris, 1991.

**LA REPRÉSENTATION DU CORPS HYBRIDE DANS
LE ROMAN DE PERCEFOREST**

**REPRESENTATION OF HYBRID BODIES IN
LE ROMAN DE PERCEFOREST**

**LA REPRESENTACION DEL CUERPO HIBRIDO EN
LE ROMAN DE PERCEFOREST**

Andréa RANDO-MARTIN¹

Résumé

Les arts rhétoriques antiques, qui servent de fondement à la tradition médiévale, affirment l'impossibilité de représenter les êtres hybrides, marqués par une contradiction essentielle et une profonde laideur. Pourtant l'examen des portraits consacrés par le Roman de Perceforest à trois figures d'hybrides permet de déterminer les conditions et les limites de cette représentation. Il s'agit ici d'observer la manière dont le roman médiéval négocie l'impasse de la rhétorique antique et donne, dans le texte, sens et existence au corps hybride.

Mots-clés: médiéval, hybride, corps, portrait

Abstract

Rhetorical arts from Antiquity, on which the medieval tradition is based, assert the impossible representation of hybrid beings, thought to be marked by an essential contradiction and an unspeakable deformity. Yet, studying portraits of three hybrids found in Le Roman de Perceforest allows us to frame both the conditions and the limits of this representation. This study aims to describe how a medieval novel reworks this problem of the antique rhetoric and gives existence and meaning, in the text, to hybrid bodies.

Key-words: medieval, hybrid, body, portrait

Resumen

Los artes retóricos antiguos, que son los fundamentos de la tradición medieval, afirman la imposibilidad de la representación de los híbridos, marcados por una contradicción esencial y una profunda fealdad. Sin embargo el examen de tres retratos en el Roman de Perceforest permite la determinación de los condiciones y de las límites de esta representación. Hay que observar como la novela medieval considera el problema de la retórica antigua y da, en el texto, una significación y una existencia al cuerpo híbrido.

Palabras-clave : medieval, híbrido, cuerpo, retrato

¹ andrea.rando.martin@gmail.com, Université Grenoble III, France

L'art du portrait occupe une place particulièrement importante dans les traités d'art poétique médiévaux¹. L'*effictio*² surtout est soumise à des règles plus précises que la *notatio*³. L'ordre utilisé pour la *demonstratio*⁴ du corps obéit en effet à la règle énoncée, entre autres, par Bernard dans *De l'Ensemble du monde* : la Nature, soumise à l'impulsion divine, commença l'homme par la tête et le termina par les pieds⁵. La normalisation du portrait dans les traités médiévaux se traduit par la création de types physiques et moraux qu'il est conseillé d'apprendre par cœur. Ces types montrent que les traités poétiques médiévaux définissent également ce qu'est la Beauté en dessinant une image du corps. Quelques portraits tracés par Matthieu de Vendôme⁶ et consacrés à des femmes laides permettent de donner aussi une définition de la laideur. Il apparaît qu'elle se définit par rapport à la Beauté : elle est le contraire de la Beauté ou elle est un défaut physique, c'est-à-dire un manque ou un excès. Dans le roman de Chrétien de Troyes *Erec et Enide* (1160-1170), Erec, présenté comme un chevalier à la beauté parfaite, rencontre un chevalier géant, Mabonagrain. Celui-ci serait le plus bel homme du monde si n'était sa trop grande taille.⁷ C'est ce détail qui fait basculer le portrait. Son importance est soulignée par l'insistance lexicale : *granz* est répété trois fois, et associé avec des éléments péjoratifs comme *a enui*. Ce premier terme d'*enui* amorce le basculement de la beauté vers la laideur, basculement qui s'opère véritablement avec l'opposition de cette comparaison conventionnelle de la description de la beauté : *soz ciel n'eüst plus bel de lui* qui est une comparaison, avec *mes il estoit un pié plus granz* qui annule cette comparaison en opposant la taille excessive à la beauté parfaite. C'est ici l'excès qui est sanctionné, le chevalier étant d'une taille surnaturelle puisque elle est une *merveille*, terme médiéval qui désigne une chose extraordinaire, qui frappe d'étonnement. Alice

¹Faral, Edmond. *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris : Champion, 1924.

² Représentation physique du sujet.

³ Représentation morale.

⁴ Description.

⁵ « Physis... hominem format et a capite incipiens membratim operando opus suum in pedibus consummat. » Bernard. *De universitate mundi sive Megacosmus et Microcosmus*. Cité par *ibid* p.81.

⁶ Matthieu de Vendôme, poète lui-même, aurait composé son *Ars Versificatoria* avant 1175.

⁷ Qui était extraordinairement grand, / et s'il n'avait pas été aussi fâcheusement grand, / on n'aurait pu trouver plus bel homme que lui sous le ciel. / Mais aux dires des témoins, il était plus grand d'un pied / que tous les chevaliers connus.

Traduit d'après « Erec et Enide ». Chrétien de Troyes. *Oeuvres Complètes*. [éd. D. Poirion]. Paris : Gallimard, 1994, v.5896-5901.

Colby¹, qui interroge la notion de Beau dans les romans du XIIe siècle, établit trois niveaux d'intensité de la beauté et de la laideur : (niveau 1) la qualification du sujet par un adverbe d'intensité, (niveau 2) la comparaison de supériorité avec la beauté/laideur d'un autre groupe, (niveau 3) la beauté/laideur indicible.

Cependant, qu'en est-il d'un portrait qui représente un hybride ? Si l'on s'en tient à une définition de dictionnaire comme le *Robert*, l'hybride est « un composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis ». Cette définition souligne plusieurs faits importants et d'abord la nature composite de l'hybride : il s'agit d'un être non seulement multiple mais aussi hétérogène et en cela contraire à la norme. Les parties qui composent l'hybride ne sont pas uniquement étranges ou anormalement proportionnées, mais elles sont de nature différente. Leur réunion en un Tout n'est donc pas incohérente mais impensable. A cette difficulté de représenter le corps de l'hybride s'ajoute un autre problème : n'ayant pas une nature unique, l'hybride ne correspond pas aux types énoncés dans les traités d'art poétique médiévaux. Il faut alors s'interroger sur la possibilité de qualifier l'hybride d'être beau ou laid. Son incohérence pourrait amener à penser l'hybride comme un être fondamentalement laid, ce que permettra de vérifier l'étude de trois portraits issus du *Roman de Perceforest*.

Immense roman en moyen français divisé en six livres (le plus long roman médiéval qui nous soit parvenu), probablement commencé après 1313 et terminé entre 1337 et 1344, *Perceforest* raconte, après la traduction d'une partie de l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth,² la manière dont Alexandre le Grand arrive en Bretagne et partage le territoire entre deux frères : Gadiffer, qui devient roi d'Ecosse et Béthis, qui devient roi d'Angleterre. Le second conquiert alors la forêt Darnant, tenue par un enchanteur du même nom, et acquiert le surnom de Perceforest pour commémorer cet exploit. Les livres suivants décriront la progression de la civilisation et du monothéisme sur l'île de Bretagne, progression qui posent les fondements du royaume arthurien dont le roman prétend raconter les origines. Dans ce monde encore sauvage et païen, les chevaliers rencontrent des *merveilles* qu'ils affrontent ou observent, *merveilles* dont les hybrides font partie et l'auteur accorde particulièrement d'importance à ceux que nous avons choisis d'étudier : La Bête Glatissant, Ourseau et Zéphir.

¹ Colby, Alice. *The portrait in 12th century of French literature*. Genève : Droz, 1965.

² Geoffroy de Monmouth, *Historia regum Britanniae*. Halle : Edouard Anton, 1854.

La Bête Glatissant, la beauté mortelle

Lorsque Nestor, le chevalier Doré, découvre la Bête Glatissant, celle-ci est sortie de sa caverne et s'expose au soleil sous le regard fasciné d'une foule d'animaux. Une longue description lui est alors consacrée¹, dans laquelle on reconnaît parfaitement la définition de l'hybride : son corps n'est pas simplement comparé à d'autres animaux, il est composé de parties du corps de différents animaux : *ceste beste tant merveilleuse avoit corps de liepard, piez de cerf, cuisse et queue de lyon, et quant elle avoit faim, elle crioit comme ung braquet glatissant*. L'assemblée des animaux qui entoure la Bête, fait ainsi écho à la contradiction des différentes natures qui la constituent puisqu'ils sont désignés comme des bêtes *contraires les unes aux autres*. C'est la raison pour laquelle l'étonnement du Chevalier Doré en la voyant est associé à l'étonnement provoqué par la vue des animaux qui l'entourent: le Tout que forment la Bête et les animaux est aussi contradictoire que le Tout formé par la Bête elle-même. Mais la plus grande contradiction que souligne ce portrait, c'est celle entre l'aspect horrible de la Bête et la beauté de son cou. Les parties du corps de l'animal sont énumérées très brièvement, tandis que l'auteur de *Perceforest* développe la description du cou de la Bête.

La beauté exceptionnelle de ce cou est soulignée par la répétition de termes comme *merveilleux, delictable, singulier plaisir, ravis, plaisant regard*. A la contradiction des parties du corps s'oppose l'harmonie des couleurs du cou qui sont *ordonneement assises et compasses* et qui se mélangeaient parfaitement, *s'entremesloyent*, tandis que les autres parties du corps forment un Tout hétérogène. L'hétérogénéité étant l'un des critères principaux de la laideur dans l'esthétique médiévale,² ce contraste entre le cou et le corps renforce la laideur de la Bête. Ce motif du monstre horrible avec une partie de son corps se distinguant par sa beauté est présent dans d'autres récits comme dans la *Vie de Mahomet* (XIème siècle, Embricon de Mayence) qui met en scène Mahomet élevant un taureau monstrueux mais dont le poitrail est absolument splendide³

¹ *Perceforest. Troisième partie, tome II*. [éd. G. Roussineau]. Genève : Droz, 1991, p.215.

Toutes les autres citations issues du roman seront faites à partir de l'édition de G. Roussineau, sauf indication contraire.

² Pastoureau, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris : Seuil, 2004.

³ Si on le regardait, on pouvait à peine croire que c'était un taureau ;/ On aurait eu de la peine à dire : « c'est le compagnon du diable ! »/En effet l'aspect de ce nouveau

Si cet exemple semble être très proche de celui de la Bête Glatissant, la description du corps de cette dernière ne dit pas explicitement sa laideur tandis que la laideur du corps du taureau est clairement exprimée. En fait le corps de la Bête n'a presque pas d'importance dans ce portrait, comme en témoigne la brièveté avec laquelle il y est traité. Tout le portrait est organisé autour de son cou, tandis que celui du taureau n'accorde pas une importance particulière à son poitrail. Le cou de la Bête Glatissant ne renforce pas sa laideur, au contraire : la beauté du cou l'annihile en dissimulant le reste du corps, au point que la Bête devient invisible derrière les lumières qu'elle projette : « celle reverberacion, qui aloit reluisant du col de la beste, estoit aucunes fois sy grande que la beste en estoit comme mucee et ne la veoit on point »¹.

La Bête Glatissant n'est pas un hybride laid ; le charme et la beauté de son cou surpassent la contradiction qu'offre l'assemblage des parties de son corps. Il est remarquable que, lorsque le Chevalier Doré recouvre ses esprits et voit la Bête apparaître devant lui toute entière puis s'enfuir, il la poursuit non seulement pour la tuer mais surtout pour profiter encore du spectacle de son cou. Cette partie de son corps est aussi la caractéristique principale de la Bête, ce qui permet de l'identifier et de signaler sa nature mortifère².

Ourseau, l'hybridité parfaite ?

Né sous une mauvaise étoile, Ourseau, fils du roi et de la reine d'Ecosse est confié aux soins d'une nourrice dans la forêt. Une troupe de

monstre/N'était pas celui d'un taureau mais il était complètement différent/Et il ne devait ressembler en rien à un boeuf./Ses cornes étaient effrayantes, plus redoutables que celles d'un rhinocéros,/L'éclat flamboyant de ses yeux était la terreur du peuple./ Le contour de ses paupières était comme hérissé d'épines ;/ Aucune bête n'avait des naseaux pareils aux siens./ Son souffle était épouvantable quand il ouvrait largement la gueule/ Et cette gueule béante laissait apparaître un gouffre noir./ Le sommet de sa tête était surmonté d'une crête et d'une crinière comme celle d'un cheval./ Son cou était magnifique et horrible à voir/ Et se tenait au-dessus d'un poitrail sublime tout orné de muscles.

Traduit d'après Embricon de Mayence, *La Vie de Mahomet*. [éd. G. Cambier]. Bruxelles : Latomus, 1961, v.369-386.

¹ Cette réverbération, qui brillait le long du cou de la bête, était si intense que la bête en était comme cachée et qu'on ne la voyait pas.

Traduit d'après *Perceforest*, Livre III, tome 2, p.215

² Sur le motif de la tête maléfique voir Menard, Philippe. « La Tête maléfique dans la Littérature médiévale ». *Rewards And Punishments In The Arthurian Romances And Lyric Poetry Of Medieval France, Arthurian Studies XVII*, 1987, p. 89-99.

chevaliers romains, désireux de rentrer chez eux, rencontre l'étrange jeune homme en traversant la forêt¹.

Dans ce portrait², Ourseau possède toutes les caractéristiques du beau jeune homme. La beauté de ses membres, signalée par des adverbes d'intensité, correspond au premier niveau de beauté tel qu'il est défini par A. Colby (la qualification du sujet par un adjectif d'intensité). Cependant, immédiatement après que les chevaliers l'ont identifié comme un *jennencel d'eage*, la conjonction *mais* vient introduire une opposition à cette première identification : *mais il estoit merveilleux a regarder*. Et c'est finalement par les éléments de description qui l'éloignent du *jennencel* que son portrait commence, soulignant d'abord sa sauvagerie : sa nudité s'oppose aux armures des chevaliers, et son *planchon de chesne* aux épées et aux écus des Romains. C'est ensuite qu'apparaît la révélation de sa particularité physique (révélation clé du portrait, soulignée par *et sachiés que*), qui l'éloigne de la nature humaine qui lui avait été d'abord attribuée : *tout son corps estoit aussi pelu comme un ours*. La comparaison avec l'ours vient alors mêler à la nature humaine du jeune homme une nature animale et affirme clairement son hybridité, comme l'explique Frédérique Lenan dans son article sur le velu sauvage :

La pilosité abondante est suspecte. Certains enfants naissent velus et la réaction à l'entour est immédiatement sévère, dépréciative et apeurée. Marqué dans son intégrité physique par une aussi « fâcheuse anomalie » l'enfant a toutes les apparences de la progéniture animale, car chez l'homme, contrairement à la bête la pilosité est d'abord « minimale [Elle] s'accroît »³

¹ Alors qu'ils chevauchaient au milieu d'une forêt très étrange à proximité de la mer, ils se trouvèrent dans un marécage où il y avait un grand troupeau qui broutait dans un pâturage. Alors ils regardèrent et virent un jeune homme, mais extraordinaire à regarder, car il était entièrement nu, sans aucun vêtement, et il avait en main une branche de chêne énorme et pesante. Sachez que tout son corps était aussi poilu qu'un ours, mais son poil était jaune et brillant comme si ç'eut été de l'or fin et bruni.

Dès que les douze chevaliers eurent vu le jeune homme nu et poilu comme un ours, au poil clair et brillant comme de l'or fin et sa chevelure tombant sur ses épaules, avec encore peu de barbe, car il n'avait pas encore vingt ans — certes il était membru et il semblait très fort et puissant pour son âge, ce qui retint agréablement leur attention — ils décidèrent de l'approcher tous à cheval. Quand le jeune homme vit les chevaliers approcher, il en fut émerveillé, car il n'en avait jamais vu.

Traduit d'après *Perceforest*, Livre IV, tome 1, p.527.

² Qui rappelle d'ailleurs la rencontre entre le jeune et naïf Perceval et des chevaliers au début du *Conte du Graal*.

³ Le Nan, Frédérique. « Le velu sauvage dans quelques textes français du XII^{ème} au XIV^{ème} siècles ». *Recherches sur l'Imaginaire*, 2005, Cahier 31, p.37-56.

La pilosité du jeune homme n'est pas une pilosité humaine puisque selon Evrart de Conty (cité par Frédérique Le Nan): « à la naissance, les poils sont concentrés sur la tête (cheveux, cils, sourcils), puis à mesure que l'homme devient plus chaud et sec, son corps s'orne de poils nouveaux à la poitrine, aux 'cuisses' (le poil pubien) et au visage (la barbe) (*Problèmes d'Aristote*, IV, 4).»¹ Or on a une opposition entre la pilosité animale du jeune homme et celle, humaine, qui est absente et qui permet d'évaluer son âge : *mais il avoit aincoires pou de barbe, car il ne passoit point aincoires l'eage de vingt ans*. Celui qui était d'abord présenté comme un jeune homme et qui possède ensuite une pilosité animale considérée comme « suspecte » pourrait être décrit comme un monstre hybride et hideux à voir. Mais une seconde opposition est introduite après cette comparaison avec l'ours : *mais tant estoit le poil qu'il avoit sus lui jausne et de couleur reluisant ainsy comme se c'eust esté fin or brunty*. Cette opposition vient alors renverser complètement le début du portrait et conférer à la pilosité du jeune homme-ours une grande beauté. En effet, sa description réutilise la rhétorique du Beau : la comparaison avec l'or (*fin or brunty, fin or*), l'insistance sur la clarté et la brillance du poil rappellent les termes employés pour décrire une belle chevelure.² L'utilisation de la rhétorique du Beau dans le portrait d'un hybride, amorcée dans le portrait de la Bête Glatissant, est ici pleinement utilisée avec Ourseau. L'hybride n'est donc pas forcément laid. Dans certains textes, comme dans les *Métamorphoses* d'Ovide, l'hybride peut être un bel hybride comme c'est le cas pour le centaure Cyllare³

¹ *Ibid.* p. 39

² Cf le portrait d'Hélène fait par Matthieu de Vendôme dans l'*Ars versificatoria*. I, 57. Texte cité par Faral, Edmond. *ibid.* p.130.

³ Elle ne put te sauver du combat, Cyllare, ta beauté./ Si du moins nous accordons la beauté à cette nature./ Sa barbe était naissante, la couleur de sa barbe était d'or, d'or sa chevelure qui se répandait/ Depuis ses épaules jusqu'au milieu de ses flancs./ La vigueur de ses traits était charmante, et son cou, ses épaules, ses mains/ Et son torse pourraient être ceux de statues admirables faites par d'habiles artistes./ Chacun de ces membres étaient ceux d'un homme. La beauté du cheval, qui était sous l'homme, n'avait pas de défaut/ Et ne lui était pas inférieure. Donnez-lui un cou et une tête./ Il aurait été digne de Castor : avec son dos puissamment assis sur sa base/ Et son torse tendu de muscles. Son corps tout entier était plus noir que la poix noire/ Seules sa queue et ses jambes étaient de couleur blanche.

Traduit d'après Ovide. *Les Métamorphoses*. [éd. E. Gros]. Clermont-Ferrand : Paleo, 2008, XII, 390-403.

Là encore on retrouve le même ordre canonique dans le développement du portrait qui commence par la tête et se termine par la teinte des jambes. Sa beauté humaine (*formam, gratus, laudatis*) est associée à sa jeunesse puisque, comme Ourseu, il n'a presque pas de barbe (*barba erat incipiens*) et là aussi son début de barbe et ses cheveux ont la couleur de l'or (*barbae color aureus, aurea coma*). La description de la partie équine du corps souligne sa force (*celsa toris*) et la beauté du cheval (notamment par la comparaison avec le cheval de Castor, surnommé entre autres dans *l'Iliade* « le dompteur de chevaux »). Ainsi le poète décrit la beauté du centaure en traitant alternativement la partie humaine et la partie équine. Ourseu lui aussi possède les caractéristiques du bel ours et du bel homme : après la description de son poil, c'est sa jeunesse (avec l'absence de barbe) puis la robustesse de ses membres humains qui sont mises en avant. Cependant, la description du centaure et celle d'Ourseu sont très différentes ; en effet, dans le poème latin, l'hybride est décrit en deux parties : d'abord l'homme, puis le cheval. La beauté des parties est donc soulignée mais ne suffit pas à faire la beauté du Tout. Si le début du portrait affirme la beauté de Cyllare (*tua forma*) le second vers vient introduire une nuance essentielle : *si modo naturae formam concedimus illi*. La même nuance est exprimée dans la description du cheval : il correspondrait au portrait du beau cheval si ce portrait était complet (*da colla caputque, /Castore dignus erit*). Les deux parties réunies ne peuvent former un ensemble beau, affirmation que l'on retrouve au début de *l'Art poétique* d'Horace¹

La poésie doit donc, selon Horace, éviter les écueils de ces sujets complexes et multiples pour se tourner vers des descriptions homogènes : *denique sit quidvis simplex dumtaxat et unum*². Pourtant Ourseu est à la fois bel homme et bel ours : le poil ursin et la chevelure humaine, par exemple, sont mis sur le même plan, et les traits caractéristiques de l'ours sont ainsi parfaitement mêlés au portrait du jeune homme : *le poil cler et luisant comme fin or et la chevelure qui lui reposoit sur les espales*.

La particularité de ce portrait est donc que la double nature de ce jeune homme n'en fait pas un être laid, bien au contraire, et surtout qu'elle n'est pas exprimée sur le mode de la contradiction. Lors de son

¹ Si un peintre veut unir à une tête humaine/ L'encolure d'un cheval, et appliquer des plumes multicolores/ Sur des membres pris de tous côtés, si bien qu'une femme belle en haut/ Se terminerait hideusement en un noir poisson./ Admis comme spectateur de ces oeuvres, vous retiendriez-vous de rire les amis ?

Horace, *Épîtres, Art Poétique*. [éd. F. Villeneuve]. Paris : Belles Lettres, 1941, v.1-5.

² Enfin quelque sujet que vous traitiez, qu'il soit simple et uni.

Horace. *Ibid.* v.23.

arrivée à Rome, il est présenté au gouverneur Gaius qui juge qu'il était *tant plaisant a regarder et que bien lui affreoit sa pelueté* («très agréable à regarder et que sa pilosité lui seyait bien ») : ses deux natures sont donc parfaitement mêlées et participent toutes deux à la beauté d'Ourseau. Cependant, sa nature hybride cache peut-être, comme pour la Bête Glatissant, un danger latent : lorsqu'il apprend la trahison de son amie, Ourseau en colère veut se venger en la frappant.¹ Ce comportement discourtois, étonnant de la part d'un chevalier de la lignée du roi d'Ecosse, trahit le caractère ursin du jeune homme et sa double nature que le portrait signale.

Si ces deux premiers portraits correspondent à l'*effictio* d'un être beau, cette beauté physique ne semble pas avoir de correspondant moral. Cela est particulièrement frappant en ce qui concerne la Beste Glatissant, plus tenu avec Ourseau, mais la comparaison des deux portraits permet de souligner le danger que représenterait l'hybridité du chevalier ours.

Zéphir ou le problème de la représentation d'un être sans corps

Zéphir, l'un des plus importants personnages du roman, à la fois lutin et ange déchu, se prend d'affection pour le chevalier Estonné, cible privilégiée de ses farces, puis devient le protecteur de l'Ecosse et de toute l'île de Bretagne. De génie local il devient protecteur des deux royaumes contre l'envahisseur romain et surtout c'est grâce à lui que naîtront les nouveaux chevaliers, ancêtres des héros du cycle arthurien (Estonné est par exemple le fondateur de la lignée qui donnera naissance à Merlin) et restaurateurs des royaumes détruits. La particularité de Zéphir est de se métamorphoser à volonté, don qui lui permet d'égarer et de tromper de nombreux chevaliers. Si Zéphir tient un rôle de plus en plus important dans le roman, ses transformations deviennent de moins en moins fréquentes et variées. Il est certes intéressant d'étudier l'évolution de ces transformations, mais le cadre restreint d'un article ne permet pas de présenter toutes les métamorphoses de Zéphir. Il est cependant possible de sélectionner trois portraits représentatifs des formes prises par le lutin,

¹ Quant Ourseau oÿ ce, il fut moult courroucié et vould sa femme deshonnorer du corps.

Traduction : Quand Ourseau entendit cela, il entra dans une colère noire et voulut battre sa femme

Traduit d'après *Perceforest*, livre IV, tome 2, p.1098.

l'une animale¹, l'autre humaine² et la dernière indéterminée³. Le portrait de la vieille dame reprend à peu près le même ordre dans l'énumération des parties du visage (le teint, les joues, les lèvres, le nez) et leurs descriptions correspondent à l'exact inverse de la beauté : le teint par exemple n'est pas blanc mais jaune, il n'est pas clair et lisse mais *faitié, vieil et crepi*. On retrouve bien cette définition de la Laideur comme ce qui est opposé à la Beauté. La description de cet horrible visage se clôt sur l'utilisation d'une comparaison de supériorité qui correspond au deuxième niveau de laideur : *plus laide chose ne vey mais homme ne plus contrefaite*. Dans celle du cheval sous l'orme on retrouve le premier niveau d'intensité (de la beauté cette fois) avec l'utilisation d'adverbes d'intensité (*le plus beau, le plus fort, si bien, si roide, si puissant*) et le deuxième niveau avec la comparaison de supériorité : *il y avoit le plus beau cheval qu'il eust oncques veu, et si estoit si bien aourné de frain et de selle que se ce fust pour le roy Alexandre et mieulx valoit que telz .IIII. que le sien estoit*. Ces deux portraits correspondent donc à ceux que

¹ Quand Estonné entendit ceci, il regarda devant lui, vit l'ormeau, et distingua là le plus beau cheval qu'il eût jamais vu, le plus fort, dont le mors et la selle étaient aussi bien apprêtés que s'il avait été pour le roi Alexandre. En le voyant ainsi il se dit que l'aventure était heureuse car il valait plus que quatre chevaux comme le sien. Alors il descendit de son cheval et l'attacha à l'arbre, puis monta sur l'autre qu'il voyait devant lui. Quand il le sentit si nerveux et si puissant, il piqua des étriers...

Traduit d'après *Perceforest*. Livre II, tome I, p.71.

² Alors il s'avança, les bras tendus, chaud et embrasé, pour embrasser la demoiselle. Mais alors qu'il allait l'enlacer, il regarda à la clarté de la lune son visage, qu'elle avait jaune et fripé, vieux et décrépité, avec les joues pendantes, les lèvres retroussées et le nez camus. Jamais homme ne vit une chose plus laide ni plus difforme.

Traduit d'après *Perceforest*. Livre II, tome I, f.284.

³ Quand il eut terminé sa chanson, il entendit l'injurieux ricanement d'une bête, semblable à celui d'un âne, qui courrouça Estonné au plus haut point car il lui semblait bien que c'était un rire moqueur. [...] Il n'eut pas à chevaucher bien loin quand il vit devant lui une bête qui avait quelque ressemblance avec un ours. Mais pour mieux le voir, il brocha son cheval pour approcher la bête, car il était entre chien et loup.

Dès qu'il fut assez près, il vit que c'était une bête semblable à ours. Alors il souleva la poignée de son glaive et crut le frapper. Mais alors qu'il abaissait son coup, il ne vit pas la bête et le coup tomba à terre avec une telle puissance que le glaive se rompit en deux morceaux. Quand Estonné vit cela, il entra dans une colère noire et dit qu'il aurait l'air ridicule si plus tard un chevalier l'appelait à la joute. Alors qu'il parlait ainsi, il regarda à travers la prairie et vit la bête qui s'en allait en ruant des pattes arrières. Quand Estonné le vit, il brocha son cheval pour s'élancer après lui, tira son épée et dit que ce coup le vengerait. Mais quand la bête le sentit venir, elle se mit à courir et Estonné la suivit autant qu'il le pouvait. La bête s'enfuit dans un clos et Estonné ne vit pas que son cheval entra dans une fondrière.

Traduit d'après *Perceforest*. Livre II, tome I, f.280-281.

l'on peut rencontrer dans des descriptions du XIIe ou du XIIIe siècle mais le dernier portrait, celui de la bête qui rit comme un âne et ressemble à un ours, pose problème. Si jusqu'alors les comparaisons avaient servi à remplacer les simples descriptions qui ne suffisaient plus à représenter la laideur ou la beauté du sujet, ici on ne nous dit pas si la bête est laide ou belle, on cherche à l'identifier. C'est sur des comparaisons que se construit le portrait de la bête. Dans cette tentative d'esquisse d'un portrait¹ trois comparaisons (*a maniere d'un asne, de façon en maniere d'un ours, en maniere d'un ours*) indiquent la tentative d'identification de l'animal : si Estonné fait avancer son cheval, c'est bien *pour mieulx le veoir*. Mais ces comparaisons sont imprécises et, si l'obscurité de la nuit participe à cette difficulté d'identification (*tart estoit ainsi que entre chien et leu*), il semblerait que ce soit la nature même de l'animal qui en soit la cause. En effet, quand Estonné s'approche suffisamment pour la voir et pour pouvoir affirmer ce qu'elle est (*c'estoit beste en maniere d'un ours*) l'identification n'est pas définitive et repose encore sur une comparaison. En fait cette tentative d'identification échoue puisqu'alors même qu'elle est désignée par un ours et non plus par un âne, la bête s'en va en *regibant des pieds* c'est-à-dire « en ruant ». Elle est alors à nouveau assimilée à un âne. On ne peut donc pas être convaincu par cette identification et cet échec est souligné par l'utilisation à la fin de l'extrait du terme très vague de *beste* qui continue à la désigner comme une créature à la nature indéterminée.

Ce dernier portrait est, plus que les deux autres peut-être, révélateur de la nature hybride de Zéphir et de l'hybride en général puisqu'il est celui dont la définition est incertaine. Cette incertitude quant à l'identité de Zéphir est d'autant plus grande chez ce personnage qu'il est un métamorphe. La transformation en un autre être est limitée dans le temps et confère ainsi une autre nature à l'être transformé pendant un temps déterminé. Cependant, la métamorphose constante de Zéphir conduit à s'interroger sur sa véritable nature. Le relevé de ses différentes apparitions permet de mieux comprendre l'intérêt de ses métamorphoses et leur évolution. Dans le livre II, le lutin se livre à une véritable démonstration de métamorphoses, passant d'une apparence animale, à une lumière, une vieille femme, voire un son. Mais la fréquence et le résultat de ses métamorphoses évoluent au fur et à mesure du roman. Elles deviennent de plus en plus fréquemment des

¹ Et il s'agit bien ici de portrait puisqu'on cherche à représenter l'animal, à le rendre reconnaissable en trouvant des animaux qui lui ressemblent, ce qui correspond aux définitions qu'on a données de l'*effictio*.

transformations humaines (la moitié de ses formes humaines sont dans le livre IV) et le lutin délaisse, au contraire, de plus en plus la forme animale (il prend, dans le livre II la forme de quatre animaux contre un pour le livre IV). Que signifie cette évolution ? Que peu à peu le lutin renonce à ses déguisements pour montrer sa véritable apparence, une apparence humaine.

Pourtant plusieurs problèmes empêchent de souscrire à cette interprétation. D'abord la figure de Zéphir n'apparaît pas lorsqu'il est transformé en homme, elle reste dissimulée derrière une capuche¹.

Zéphir ne forme ainsi jamais un humain complet : ou bien son visage est entièrement dissimulé derrière la capuche qu'il porte, ou bien seule sa tête ou sa figure apparaît. Pourtant, lorsqu'il se montre en animal, il est complètement cet animal. Dans le passage où il apparaît à Estonné sous les traits d'une horrible vieille femme, c'est son visage, frappé par la lumière de la lune, qui est décrit et qui n'est donc pas dissimulé. De plus, lorsqu'il est déguisé en vieille femme, il se fait passer pour elle, tandis que quand il se montre sous sa chape il se présente comme étant Zéphir. En fait, lorsqu'il se nomme, il n'apparaît que sous deux formes : celle de l'homme à la capuche noire et celle du mauvais esprit. Cette seconde forme n'est décrite qu'à partir de la description d'autres mauvais esprits².

Cette seconde apparence n'en est donc pas véritablement une : n'ayant ni corps ni « *figure* » ni même aucune forme (*enseigne*), Zéphir n'est ici que de l'air et n'est qu'un esprit parmi d'autres. Comment décider alors qu'elle est la véritable forme de Zéphir, entre celle qui est incomplète et celle qui n'en est pas une ? On peut sans doute répondre à cette question à partir d'une explication qu'il donne à Estonné, à savoir la révolte de Lucifer et des anges, et la punition qui s'ensuit³.

¹ Mais en faisant cela, il leur arriva une curieuse aventure, car elles ne se méfiaient pas jusqu'à ce qu'elles vissent dans la chambre, qui était fermée, un homme vêtu d'un habit gros et rude et d'un chaperon qui dissimulait si bien son visage qu'on ne pouvait pas en distinguer le moindre trait.

Traduit d'après *Perceforest*. Livre IV, tome 1, p. 161.

² Alors il commença à regarder en l'air et vit une grande quantité de tourbillons sans autre forme ni silhouette, qui furent en un instant autour de lui en menant un terrible et épouvantable vacarme.

Traduit d'après *Perceforest*. Livre III, tome 1, p.151

³ – Fais le maintenant, beau Zéphir, dit Estonné, mais fais-le de telle manière que je retrouve mon épée, car je suis certain que tu me l'as volée. – Je ne suis pas beau, dit Zéphir, comme je l'ai été, car je fus jadis si beau qu'aucun mortel ne me pût regarder ne serait-ce que le petit doigt. Maintenant je me suis complètement contraire. C'est pour cela que je dois prendre une autre forme, pour couvrir ma laideur quand je veux être

Sa beauté angélique passée s'est transformée en son total opposé (*suy du tout au contraire*) : une laideur aussi extrême que l'était sa beauté. Tout comme sa beauté dont un mortel ne pouvait voir la plus petite partie, sa laideur ne peut être vue par un homme. C'est pourquoi sa vraie forme pourrait être celle de l'esprit aérien qui n'a pas de *figure* ou bien celle de l'homme à la chape noire qui ne la montre pas. L'invisibilité dans un cas (quand il est parmi les esprits aériens il est désigné par sa voix et jamais décrit), la dissimulation dans l'autre cachent la laideur de cet ange déchu et repent. L'identité de Zéphir est donc sans cesse cachée, détournée, empruntée et seule sa laideur est certaine.

Conclusion

L'hybride n'est pas forcément un être laid : Ourseau et la Bête se caractérisent l'un et l'autre par leur extrême beauté. Quant à Zéphir, sa forme sans cesse changeante ne permet pas de le qualifier esthétiquement. S'il dit lui-même qu'il est laid à Estonné, il n'est jamais décrit lorsqu'il est sous ses formes d'esprit aérien et d'ermite. La description de son corps n'est faite que lors de ses transformations, il est donc impossible de décider de la beauté ou de la laideur du lutin métamorphosé. Cette difficulté à classer Zéphir selon les normes esthétiques médiévales montre une chose importante : au-delà de la simple représentation de l'hybride, le portrait est là pour montrer l'hybridité du sujet qu'il décrit et pour signaler un élément anormal. L'incohérence de l'hybride souligne un problème, un élément qui doit conduire le lecteur ou le spectateur à se méfier. Possédant plusieurs natures, l'hybride n'est pas un être stable : dissimulée derrière la brillance de son cou, la Bête fascine et dévore ceux qui se laissent abuser par ses illusions. Beau chevalier, Ourseau laisse soudainement éclater sa colère avec violence et, par-là, sa nature animale. En constante métamorphose, Zéphir ne peut être identifié par le lecteur ou par sa victime et peut donc à sa guise mystifier les passants qui croisent son chemin. Au-delà de son aspect descriptif, le portrait a donc un rôle de signifiant, il vient signaler cette incohérence de l'hybride et la met en évidence.

Bibliographie

Anonyme, *Perceforest*, [éd. G. Roussineau], Droz, Genève, 1987-2012.
Bailbe, J.-M. (éd.), *Le Portrait*, Université de Rouen, Rouen, 1987.

reconnu par une personne, et je n'ai pas volé ton épée, mais je l'ai détournée de toi pour te courroucer.

Traduit d'après *Perceforest*. Livre II, tome 1, p.178.

- Chrétien de Troyes, *Oeuvres Complètes*, [éd. D. Poirion], Gallimard, Paris, 1994.
- Bobbe, S., *L'Ours et le Loup. Essai d'anthropologie symbolique*, Inra/Maison des sciences de l'Homme, Paris, 2002.
- Bozóki, E., « La Bête Glatissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue d'Histoire des Religions*, 1974, t.188, p. 127-148.
- Charbonneau-Lassay, L., *Le Bestiaire du Christ, La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ* [1941], Albin Michel, Paris, 2006.
- Colby, A., *The portrait in 12th century of French literature*, Droz, Genève, 1965.
- Embricon de Mayence, *La Vie de Mahomet*, [éd. G. Cambier], Latomus, Bruxelles, 1961.
- Faivre, A., « L'imagination créatrice. Fonction magique et fondement mythique de l'imagination », *Revue d'Allemagne*, 1981, tome XIII, p. 355-390.
- Faral, E., *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Champion, Paris, 1924.
- Ferlampin-Acher, Ch., « Le Monstre dans les romans des XIIIe et XIVe siècle », *Ecritures et modes de pensée au Moyen Âge, VIIIe-XVe siècle*, [éd. par D. Boutet et L. Harf-Lancner], Presses de l'ENS, Paris, 1993.
- Ferlampin-Acher, Ch., *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose*, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2002.
- Ferlampin-Acher, Ch., *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Champion, Paris, 2003.
- Ferlampin-Acher, Ch., « Le cheval dans *Perceforest*: réalisme, surnaturel et burlesque », *Le cheval dans le monde médiéval, Senefiance*, 1992, n°32, p. 211-236.
- Ferlampin-Acher, Ch., « Le sabbat des vieilles barbues dans *Perceforest* », *Le Moyen Age*, t. XCIX, n°2, 1993, p.471-504.
- Ferlampin-Acher, Ch., « Voyager avec le diable Zéphir dans le *Roman de Perceforest* (XVe siècle) : la tempête, la Mesnie Hellequin, la translatio imperii et le souffle de l'inspiration ». *Voyager avec le diable : voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (15e-17e s.)*, PUPS, Paris, 2008.
- Galand-Hallyn, P., *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Droz, Genève, 1994.
- Geoffroy de Monmouth, *Historia regum Britanniae*, Edouard Anton, Halle, 1854.
- Guyonvarc'h, Ch.-J. et Le Roux Fr., *Les Druides*, Ouest-France, Rennes, 1986.
- Horace, *Epîtres, Art Poétique*, [éd. F. Villeneuve], Belles Lettres, Paris, 1941.
- Issartel, G., « Arthur, Beowulf, Grettir. Figures animales de guerriers et de rois dans la littérature médiévale », *Travail d'Etudes et de Recherches*, Grenoble III, 1997.
- Joisten Ch., Abry N. et Joisten A., *Êtres fantastiques, patrimoine narratif de l'Isère*, Musée dauphinois, Grenoble, 2005.
- Kappler, Cl., *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Payot, Paris, 1980.
- Kukulka-Wojtasik, A., « La particularité physique dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes », *Recherches sur l'Imaginaire*, 2005, Cahier 31, p.57-70.
- Kupisz K., Perouse G.-A. et Debreuille J.-Y., *Le Portrait littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1988.
- Lascault, G., *Le monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, Paris, 1973.
- Lajoux, J.-D., *L'homme et l'ours*, Glénat, Grenoble, 1996.

- Le Nan, F., « Le velu sauvage dans quelques textes français du XII^{ème} au XIV^{ème} siècles », *Recherches sur l'Imaginaire*, 2005, Cahier 31, p.37-56.
- Lecouteux, Cl., « Le Merwunder : contribution à l'étude d'un concept ambigu », *Etudes Germaniques*, 1977, n°32, p.1-11.
- Lecouteux, Cl., *Les Nains et les elfes au Moyen Âge*, Imago, Paris, 1988.
- Lecouteux, Cl., *Démons et génies du terroir au Moyen Âge*, Imago, Paris, 1995.
- Lecouteux, Cl., *Les monstres dans la Littérature allemande du Moyen Âge. Contributions à l'étude du merveilleux médiéval*, Kümmerle Verlag, Göppingen, 1982.
- Lecouteux, Cl., *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, P.U.P.S., Paris, 1993.
- Lorcin, M.-T., « L'arc-en-ciel au XIII^e siècle », *Senefiance*, 1988, n°24, p. 233-251.
- Ménard, Ph., « La Tête maléfique dans la Littérature médiévale », *Rewards And Punishments In The Arthurian Romances And Lyric Poetry Of Medieval France, Arthurian Studies XVII*, 1987, p. 89-99.
- Muir, L., « The Questing Beast : its Origin and Development ». *Orpheus*, 1957, IV, p. 26.
- Nitze, W., « The Beste Glatissant in Arthurian romance », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 1936, t.56, p. 409-418.
- Noacco, C., *La métamorphose dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles*, PUR, Rennes, 2008.
- Orchard, A., *Pride and Prodigies, Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript*, D. S. Brewer, Cambridge, 1995.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, [éd. E. Gros], Paleo, Clermont-Ferrand, 2008, XII, 390-403.
- Pastoureau, M., *L'Ours. Histoire d'un roi déchu*, Seuil, Paris, 2007.
- Pastoureau, M., *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Seuil, Paris, 2004.
- Paupert, A., *Les Fileuses et le clerc. Une étude des Evangiles des Quenouilles*, Champion, Paris, 1990.
- Possamai, M., « Monstres marins dans la littérature médiévale : mythologies et allégories ». *Senefiance*, 2006, n°52, p.389-404.
- Roussel, Cl., « Le jeu des formes et des couleurs : observations sur la Beste Glatissant ». *Romania*, 1983, t. 104, p. 49-82.
- Tinland, F., *L'Homme sauvage. Homo Ferus et Homo Sylvestris. De l'animal à l'homme*, Payot, Paris, 1968.
- Voisenet, J., *Bestiaire Chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (Ve-XI^e siècle)*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1994.
- Walter, Ph., *Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et étude*, ELLUG, Grenoble, 1999.
- Walter, Ph., *Merlin ou le savoir du monde*, Imago, Paris, 2000.
- Walter, Ph., « Merlin en ses métamorphoses : le cor et la plume ». *Cornes et plumes dans la littérature médiévale. Attributs, signes et emblèmes*, PUR, Rennes, 2010, p.73-90.
- Walter, Ph., *Arthur, l'ours et le roi*, Imago, Paris, 2002.

**IMAGES DU BAS CORPOREL ET
« PLUS HAULT SENS » DE RABELAIS –
ÉLÉMENTS POUR UNE REÉVALUATION HERMÉNEUTIQUE
DE LA TOPOLOGIE BAKHTINIENNE**

**IMAGES OF BODILY LOWER AND
RABELAISIAN « PLUS HAULT SENS » –
ELEMENTS FOR A HERMENEUTICAL REASSESSMENT
OF BAKHTINE'S TOPOLOGY**

**IMMAGINI DEL BASSO CORPOREO E
« PLUS HAULT SENS » DI RABELAIS –
ELEMENTI PER UNA RIVALUTAZIONE ERMENEUTICA
DELLA TOPOLOGIA BAKHTINIANA**

Yoann DUMEL¹

Résumé

La topologie corporelle de l'inversion du « haut » et du « bas » que Bakhtine repère et met au jour chez Rabelais, se voit interprétée par le théoricien et critique comme une promotion par Rabelais de la culture populaire. En cela, Bakhtine donne une interprétation qu'on peut dire univoque d'un dispositif qu'il reconnaît pourtant reposer sur l'ambivalence et qui s'apparente à celui de l'analogie. Cette ambivalence se voit envisagée ici à nouveaux frais, à partir des remarques de Bakhtine portant sur les rapports entre corps, image et sens chez Rabelais : En reconnaissance de l'image comme objet privilégié d'une pratique de l'inversion, l'enjeu serait d'autoriser une lecture « à plus hault sens » des images rabelaisiennes de l'obscénité.

Mots clés : Rabelais, Bakhtine, corps, sens, image, inversion

Abstract

As Bakhtin identifies and exposes the Rabelaisian corporal topology reversing higher and lower, it comes to mean an enhancement of popular culture by Rabelais. One could consider this is merely a univocal interpretation of an apparatus Bakhtine himself defines as ambivalent, and that seems very much akin to the conceptual field of analogy. This ambivalence is here reconsidered, by focusing on Bakhtine's observations relevant to the connections between body, image and meaning: Recognising image as the focal point of Rabelais's practice of inversion, the key issue would be to allow an « à plus hault sens » reading of his images of obscenity.

Key words: Rabelais, Bakhtin, body, image, meaning, inversion

¹ yoanndv@gmail.com, Université Lyon III, France

Riassunto

La topologia corporea dell'inversione dell'alto e del basso che Bachtin incontra in Rabelais, viene interpretata dallo studioso come una promozione della cultura popolare de la parti Rabelais. Bachtin, dà un'interpretazione che possiamo definire « univoca » di un dispositivo che si posa pertanto su un principio di ambivalenza e che assomiglia a quello dell'analogia. Questa ambivalenza viene qui riletta partendo dalle osservazioni di Bachtin sul corpo, l'immagine e il senso: riconoscendo l'immagine come oggetto privilegiato delle pratiche d'inversione di Rabelais, la sfida risiede nell'autorizzare una lettura « à plus hault sens » delle immagini rabelaisiane dell'oscenità.

Parole chiave : Rabelais, Bachtin, corpo, immagine, senso, inversio

Parmi les auteurs majeurs qui ont su proposer une lecture à la fois pertinente, rénovatrice et globale des romans de Rabelais, Bakhtine porte certainement plus que tout autre son investigation sur les images et l'imaginaire rabelaisiens du corps. Dans son introduction à *L'œuvre de François Rabelais...*, le savant russe écrit :

« Nombreux sont ceux que Rabelais a rebutés et rebute encore. L'immense majorité d'entre eux ne le comprend pas. Aujourd'hui encore, en fait, les images de Rabelais demeurent toujours dans une large mesure énigmatiques »¹.

Cette part qui demeure réservée à l'*énigme* ne saurait certainement par quiconque, et n'en déplaie à la mémoire de Bakhtine, jamais être comblée. N'est-ce-t-elle qui a « source vive et veine perpétuelle »², suscite et renouvelle toujours l'interrogation, la soif inextinguible de tout lecteur tant soit peu *pantagruélisant* ? Et dans quelle mesure peut-on envisager les images de Rabelais comme lieu propre de l'*énigme* ? Ce caractère énigmatique s'articulerait alors, si l'on suit Bakhtine, avec ce qui pourrait « rebuter » dans les images de Rabelais soit, très certainement, l'obscénité qui caractérise chez lui l'imaginaire du corps³. Si l'*énigme* toujours demeure, la répugnance

¹ Bakhtine, M., *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (Gallimard, Paris, 1982), p. 11.

² *Tiers livre*, Prologue, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1994, p. 351 (Nous citons toujours Rabelais dans l'édition de Mireille Huchon et désignerons, après première mention, le titre de chaque livre par ses initiales).

³ Au sens d'une impudeur de nature sexuelle ou ordurière, conformément au sens (déjà) en vigueur du temps de Rabelais du latin *obscœnus*, puis du français « obscène » (Dans son *Dictionnaire historique...* (Le Robert, Paris, 2006), Alain Rey donne 1534 comme première occurrence du mot en français). Si les critères et surtout la « tolérance » à l'égard de l'obscénité ne sont certainement plus les mêmes de nos jours, le mot semble

critique à l'égard de l'obscénité rabelaisienne semble bien en phase d'être sereinement dépassée, pour autoriser une approche proprement scientifique du problème¹. A partir d'une lecture à nouveaux frais de la topologie que Bakhtine met au jour, l'approche théorique de ce type d'image nous retiendra particulièrement. Nous verrons dans quelle mesure une dimension énigmatique pourrait apparaître, au sein de l'imaginaire rabelaisien du corps et du dispositif de ses images, comme *corrélative* de l'obscénité.

Pour Bakhtine, en quête d'une clé explicative de l'ensemble de l'œuvre, « le seul moyen de déchiffrer ces énigmes (i.e. les images de Rabelais), c'est de se livrer à une étude approfondie de ses sources populaires »². Cette investigation seule autoriserait l'accès au sens de ce qui, autrement, ne pouvait qu'être jugé obscène et (donc) incompréhensible. En effet, à proprement parler, pour Bakhtine, le caractère énigmatique pas plus que l'obscénité ne reviennent en propre à Rabelais et ses images. Ils sont, en revanche, exclusivement imputés à une défaillance de la réception critique, et ainsi facilement « expliqués » : ce sont là avant tout les signes du caractère foncièrement inadapté des critères d'appréciation et de compréhension qui prévalent « depuis l'avènement de la classe bourgeoise »³. C'est bien en vertu de cette opposition de classes que les « sources populaires » se voient, en contrepartie, investies chez Bakhtine des pleins pouvoirs d'explication du sens des images. Pour autant, l'on ne peut dire que l'auteur se livre en conséquence à une investigation *approfondie* des sources folkloriques qui autoriserait, dans un second temps, une explicitation de Rabelais⁴. Il

bien déjà présenter une valeur du jugement moral et esthétique (Cf. Rigolot, F., *Les langages de Rabelais*, Droz, Genève, 1996, pp. 111-3).

¹ Ainsi Jacques Berchtold, dans son étude de *Pantagruel*, chap. XV, prend-il la mesure de ce que « « l'ordure » participe à part entière au projet littéraire » et même « suscite un scintillement d'associations incroyablement riche » (Berchtold, J., « Les mouches et les mousses aux orifices du corps. Les niveaux de sens dans le chapitre XV du *Pantagruel* », *Études Rabelaisiennes*, t. XLIX, Droz, Genève, 2011, p. 59). Voir aussi, notamment, Loskoutoff, Y., « Un étron dans la cornuscopie: la valeur évangélique de la scatologie dans l'oeuvre de Rabelais et de Marguerite de Navarre » (*Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 95, Paris, 1995, pp. 906-932) et Cambefort, Y., « Un cosson né d'une fève blanche » Comment comprendre l'énigme de Grippe-Minaux ? » (*É. R.*, t. XL, Droz, Genève, 2001, pp. 165-185).

² *Ibid.*.

³ L'obscénité prend alors le sens secondaire de ce qui outrepassé et choque la morale établie et l'esthétique, le canon qui lui correspond.

⁴ Un retour interprétatif à Rabelais est toutefois donné par Bakhtine, en son dernier chapitre (*cf. infra*). Le programme bakhtinien – du moins en son état de formulation qui

serait bien plus juste de considérer qu'il reconstruit, et ce principalement à *partir* de Rabelais, un système associant représentations et significations qu'il *reconnaît* en tant que « culture populaire » – notion que Bakhtine entend bien valoriser et redéfinir¹. Le risque principal que nous paraît alors comporter le geste bakhtinien revient à cela que, si la « culture populaire » permet à Bakhtine, dans une certaine mesure, de comprendre et d'expliquer les images de Rabelais, aussi bien ces dernières lui permettent-elles très certainement d'identifier les caractéristiques formelles de cette même « culture populaire »². Dans cette investigation épistémologiquement des plus problématiques, Bakhtine élude un approfondissement des sources, mais il découvre et développe, dans le même temps, une « topologie » qui lui permet de *lire* les images de Rabelais³. C'est la pertinence herméneutique de ce dispositif que nous nous emploierons ici à réévaluer.

voit dans l'approfondissement des *sources populaires*, la clé des *énigmes* de Rabelais – ne trouvera pas tant chez l'auteur sa pleine réalisation, que dans les travaux du fort regretté Claude Gaignebet. Ce dernier, tout en approfondissant les sources populaires de Rabelais à un degré inégalé, accorde un rôle clé à la notion d'*énigme*, dans une continuité de sens qui va du procédé ludique de la devinette, aux allusions ésotériques les plus complexes et requérant les plus minutieuses investigations portées sur l'œuvre complète. Le caractère « énigmatique » des images de Rabelais n'est essentiellement pour Bakhtine qu'un mirage dû à la domination sclérosée, agonisante de l'esthétique bourgeoise et classique : Il ne peut que se dissiper dès qu'entre en scène le carnaval bakhtinien fort de son rire, sa langue et ses figures grotesques. L'écart de Gaignebet n'est ici pas moindre, qui ferait pour sa part de l'« énigme » le modèle même de la parole pantagruélique, comme de son accointance au folklore. Gaignebet aurait-il alors accompli à la lettre et à l'envers le programme bakhtinien, n'empruntant rien ou presque de ses méthodes au profit d'un véritable retour aux sources ? Disons seulement que son apport aux études rabelaisiennes n'est certainement pas encore rendu à sa juste mesure... Cette reconnaissance, pourtant nécessaire, mettra peut-être du « Temps ». (Voir Gaignebet, C., *A Plus Hault Sens...*, 2 t., Maisonneuve et Larose, Paris, 1986, t. I, Postface – « ON TEMPS », pp. 457-73).

¹ À certains égards au détriment de l'étude du roman de Rabelais (pour) lui-même, notamment quand Bakhtine peut écrire, assez regrettamment qu'« *il est superflu de suivre chapitre par chapitre l'évolution des images qui nous intéressent. Nous nous contenterons de citer les exemples les plus frappants* » (*op. cit.*, p.329).

² Reconnaissons que le critique convoque aussi, mais à un degré quantitatif et qualitatif moindre, diverses autres *sources* qui lui permettent de caractériser cette culture (*Les navigations de Saint Brendan, les mirabilia des Indes, la comedia dell'arte, etc.*).

³ Richard M. Berrong, dans sa critique de Bakhtine qui réévalue la place de la « culture populaire » chez Rabelais, ne manque pas de remarquer : « *What, one might/should ask, are Bakhtin's sources, his basis for so extensive and elaborate description of popular culture? One will have to keep on asking, I'm afraid.* Bakhtine indicates very few primary sources, and one often has the impression that his "Medieval and Renaissance popular culture" is largely an amalgamation of Goethe's notes on an eighteen-century

Rappelons que le modèle topologique que Bakhtine entend repérer chez Rabelais s'identifie en propre au « réalisme grotesque » en tant que « système d'images de la culture populaire »¹. Ce système nous paraît essentiellement reposer sur deux principes ou critères : D'une part, le caractère « absolu » du « haut » et du « bas » et des significations qui leurs sont assignées². D'autre part, l'« ambivalence » constitutive du principe dynamique déterminant le rapport entre ces deux pôles, et qui n'est autre que l'*inversion*, le *renversement*³. En vertu de ce double principe, Bakhtine pose l'ambivalence selon laquelle le « rabaissement » du « haut » est *toujours*, dans le même temps, une élévation du « bas », et *vice versa*⁴. Sur les principes topologiques du haut et du bas et de leur renversement, viennent alors se greffer un ensemble de déclinaisons

Venitian carnival and Bakhtin's own Marxist preconception of what that popular culture should have been. » (Berrong, R. M., « The presence and exclusion of Popular Culture in *Pantagruel* and *Gargantua* (or, Bakhtin's Rabelais Revisited) », *É. R.*, t. XVIII, Droz, Genève, 1985, pp. 19-56, ici p. 22 (nous soulignons)). Dans un rapport problématique avec le modèle marxien, c'est précisément cette topologie qui, au premier chef en vertu de sa fonction et vocation clairement explicative, vient en quelque sorte *se substituer* pour Bakhtine aux dites « sources » invoquées – en un mouvement qui ne nous paraît pas dénué d'un singulier esprit d'abstraction... Par ailleurs, c'est volontairement que nous n'entrons pas ici dans le problème des sources de Rabelais, c'est-à-dire de l'*opposition* entre culture savante et populaire, pas plus qu'à toutes les critiques qu'on peut porter à l'égard du traitement, souvent peu convainquant, voire embarrassé que Bakhtine réserve au sérieux érudit de Rabelais. Il nous importe en effet d'envisager le problème au niveau spécifique qui questionne la *pertinence pratique* de la topologie de Bakhtine. Rappelons toutefois Carlo Ginzburg pour qui « *l'œuvre de Rabelais ne devient compréhensible que si l'on tient compte de ce contraste (entre les deux cultures) (...) Il y aurait donc dichotomie culturelle, mais aussi échanges circulaires et influences réciproques* » (Ginzburg, C., *Le fromage et les vers*, Aubier, Paris, 1980, p. 11). Aussi importe-t-il de ne les distinguer – toujours artificiellement et jamais absolument – que pour mieux comprendre comment, chez Rabelais, *ces sources fonctionnent ensemble*, d'autant que l'on peut aller jusqu'à considérer que « *les frontières entre le bas et le burlesque, le trivial et le populaire, d'une part, et, d'autre part, le savant bagage des références antiques ou les scènes sacrées des récits religieux, ces frontières n'ont à la Renaissance aucun caractère d'étanchéité* » (Berchtold, J., *op. cit.*, p. 73, nous soulignons).

¹ *op. cit.*, p. 28. La notion de « carnavalesque » l'englobe tout en portant peut-être plus spécifiquement sur la fête et des jeux : nous retenons en priorité ici le « réalisme grotesque » parce qu'il s'applique directement aux images.

² « Le « haut » et le « bas » ont ici une signification absolument et rigoureusement topographique (...) C'est avec ces significations absolues que fonctionne le réalisme grotesque » (*ibid.*, p. 30).

³ « le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement » (*ibid.*, p. 29).

⁴ « (Le rabaissement) n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent » (*ibid.*, p. 30).

paradigmatiques porteuses de significations : Elles reposent en premier lieu sur l'assimilation réciproque du *cosmos* et du *corps*¹. Le haut topologique c'est ainsi aussi bien le « ciel » que la « tête », et le bas n'est autre essentiellement que la « terre »² et tout ce qui a trait au « bas-corporel »³. En mettant ainsi l'accent sur les *topoi* de l'imaginaire rabelaisien que sont les motifs du renvoi à la terre et à ses profondeurs, de même que tout ce qui ressortit à l'exhibition et la libre expression du bas-corporel, Bakhtine nous paraît très justement repérer chez Rabelais une *pratique de l'inversion portée sur les images*, pratique dont nous aurons à réenvisager les implications en termes d'enjeux de *signification*. Lorsque Rabelais ne représente pas pour lui un simple vivier d'exemples typiques de la culture populaire⁴, Bakhtine considère la présence du « réalisme grotesque » dans son œuvre en quelque sorte *au second degré*⁵, lui assignant par là une signification spécifique. Pour Bakhtine, la mise en avant du *bas corporel* chez Rabelais⁶ en vient alors à prendre le sens général d'une *défense et illustration* rabelaisienne de la « culture populaire » elle-même et de ses valeurs. À ce mouvement de pensée, qui ne va pas *stricto sensu* de soi, devons-nous accorder une attention particulière : c'est bien en cela que les propositions de Bakhtine sont porteuses d'une *signification*, c'est-à-dire, au point de vue critique, d'une *explication* de Rabelais. Cette interprétation métonymique⁷ repose aussi bien sur l'identification analogique du « bas » au peuple et du « haut » à la classe dominante... Le renversement participant alors de la révolution politique, du moins l'anticipant. La chute et le rabaissement *comiques*, la « mise à bas » d'*ordre symbolique* sont alors finalement ramenés au sens selon lequel « la tâche essentielle de Rabelais consistait à détruire le

¹ On aurait à vrai dire bien du mal à distinguer en propre ce trait fondamental du « réalisme grotesque » de la fameuse analogie du « macrocosme » et du « microcosme », diffuse dans l'ensemble de la société du Moyen-âge et de la Renaissance, notamment quand Bakhtine précise : « *Le corps grotesque est cosmique et universel, (...) les éléments, qui y sont soulignés, sont communs à l'ensemble du cosmos ; terre, eau, feu, air ; il est directement lié au soleil et aux astres, et renferme les signes du Zodiaque, reflète la hiérarchie cosmique* » (*ibid.*, pp. 316-7).

² « La terre est le principe de l'absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la résurrection (le sein maternel) » (*ibid.*, p. 30).

³ « le haut, c'est la face (la tête) ; le bas, les organes génitaux, le ventre et le derrière » (*ibid.*).

⁴ (*Cf. supra*, n.1, p.4.)

⁵ Qui est celui de la littérature, et de la Renaissance (*cf. ibid.*, p. 41).

⁶ Également la reconnaissance du caractère nourricier et maternel de la « terre ».

⁷ Où la présence d'éléments typiques de la culture populaire dans ses romans *signifie* la promotion de ce vaste ensemble par Rabelais.

tableau officiel de l'époque et de ses événements »¹, en vue de révéler (de cette époque) « le sens véritable pour le peuple croissant et immortel »². En cela, Bakhtine fait finalement tourner une clé bien plus historique que folklorique et/ou herméneutique, en quelque sorte dans la lignée d'un Abel Lefranc, mais s'inscrivant surtout en profondeur dans la perspective du matérialisme historique³, où le renversement du pouvoir officiel et l'avènement du peuple représenterait rien moins que l'accomplissement du destin (historique) de ce dernier. Tout en s'inscrivant clairement elle-même dans le paradigme topologique du « réalisme grotesque », cette *direction* prend valeur d'un *sens* quasi absolu qui tend, dans l'investigation de Bakhtine, à surplomber tous les autres champs de signification (notamment tout l'imaginaire analogique du corps et du cosmos), pour s'appliquer en dernière analyse aussi bien aux images du « réalisme grotesque » chez Rabelais, qu'aux images « sources » elles-mêmes (ressortissant à la culture populaire *au premier degré*). Ce sens restitué *arrête* à un certain niveau interprétatif (historique et socio-politique), qui plus est dans une direction idéologique exclusive (l'avènement de la classe populaire), le travail des déclinaisons analogiques par lequel semble bien procéder le système que Bakhtine identifie *jusqu'à l'interprétation qu'il en donne*. En ce qui nous concerne, et toute part de vérité qu'il puisse effectivement receler, l'imposition surplombante de ce sens détermine surtout une interprétation *univoque* des rapports topologiques d'inversion du « haut » et du « bas » en jeu dans les images de Rabelais. Cette univocité, en tant que telle, ne saurait s'accorder à la profonde et puissante ambivalence rabelaisienne⁴, pas plus qu'à la dimension de *totalité* qu'implique chez l'auteur le travail simultané et permanent des *contraires*⁵. Qui plus est, l'univocité de l'interprétation générale que donne Bakhtine, en ce qu'elle revient à imposer restriction au principe même d'ambivalence, se tient finalement en porte à faux, voire en rupture avec le système topologique qu'il découvre et approfondit par ailleurs d'une façon remarquablement juste.

Nous avons mentionné le problème des sources dans l'investigation de Bakhtine, qui n'est pas tant quantitatif qu'épistémologique, et l'on pourrait avancer ici l'hypothèse d'une

¹ *Ibid.*, p. 434.

² *Ibid.*, p.435.

³ Essentiellement marxiste, mais teinté d'une sensibilité aux théories anarchistes.

⁴ Voir Jeanneret, M., « Polyphonie de Rabelais: ambivalence, antithèse et ambiguïté », *Littérature*, n° 55, Paris, 1984, pp. 98-111.

⁵ Voir Milhe-poutingon, G., *Rabelais et la logique des opposés : une dialectique implicite*, thèse doctorale, Paris X, 1995.

tension contradictoire entre deux modèles interprétatifs et réflexifs¹ : l'un ressortit plus à la *linéarité et l'horizontalité* d'une détermination causale historique, tandis que l'autre repose avant tout sur le renversement permanent du haut et du bas, c'est-à-dire sur une *circulation axée selon la verticalité*. Ce dernier paradigme, assimilé chez Bakhtine à la topologie même du « réalisme grotesque », tant dans ses éléments et contenus constitutifs que dans ses fonctionnements caractéristiques, s'apparente en réalité fortement à celui de l'analogie². On retrouve bien chez Bakhtine le principe selon lequel les similitudes de rapport autorisent l'assimilation et la substitution des termes équivalents dans chaque rapport, de même qu'il accorde clairement valeur d'image *et* de signification à de tels procédés. En matière de signification, c'est encore l'analogie qui, notamment dans son développement scolastique où elle se constitue comme intermédiaire entre équivocité et univocité, a partie liée avec l'*ambivalence*. Surtout, que Bakhtine reconnaisse comme principes mêmes du « réalisme grotesque » l'analogie microcosme/macrocosme, mais également les notions de *haut* et *bas* dans une dynamique d'*inversion* ne manque pas de nous interroger, tant on reconnaît là les traits caractéristiques de la configuration hermétique (ou du moins néo-hermétique) de l'analogie au Moyen-âge et à la Renaissance³. Si nous ne reprendrons pas *infra* ces suggestions de façon systématique, gardons toutefois à l'esprit la parenté visible entre la topologie du réalisme grotesque bakhtinien et l'analogie, tout particulièrement dans sa version

¹ Ce qui ajoute à la nature épistémologique des « paradoxes » de la pensée et du discours bakhtinien, et peut également – outre la question des sources et des modèles (disons, en ce cas, *Rabelais ou bien Marx* ?) renvoyer aux nombreuses difficultés que pose philologiquement et biographiquement l'établissement même d'un texte que l'éditeur original aurait fortement retouché et dont on ne dispose d'aucune édition réellement scientifique en français (voir Jenny, L., « De qui Bakhtine est-il le nom ? », *Critique*, n° 778, Paris, 2012, pp. 196-207, en particulier pp. 205-6).

² La critique l'a déjà souligné, voir Demerson, G., « Rabelais et l'analogie » E. R., T. XIV (1977), p. 24.

³ Il semble en fait peu probable que le paradigme de l'inversion *haut/bas* puisse ressortir *exclusivement*, chez Rabelais, à l'influence du folklore – qui accorde pour autant importance indéniable au « pet-en-gueule » (Gaignebet l'a régulièrement souligné). L'hermétisme est certainement, du temps de Rabelais, le courant où les correspondances entre éléments cosmiques et (corps) humains sont les plus développées, et où l'inversion du haut et du bas est érigée en modèle de toute opération, notamment pour le travail alchimique. N'y aurait-il matière à considérer qu'en quête du système d'images de la culture populaire, Bakhtine retrouverait chez Rabelais, du moins en partie, cette analogie de l'hermétisme ? Rabelais lui-même pourrait bien avoir été aussi sensible à l'inversion reine du carnaval qu'à celle présidant à l'*ars magna* (voir Huchon, M., *Rabelais*, Gallimard, Paris, 2011, pp. 125-34).

hermétique. Il importe à présent d'amorcer la relecture de Bakhtine dans ce qu'il peut nous dire *en amont* ou *en deçà* d'une univocité qui tend à surplomber son interprétation de l'inversion topologique chez Rabelais. L'approche que nous proposons tient avant tout à réévaluer et remobiliser le dispositif topologique d'inversion, en recentrant sa pertinence sur *la question des rapports entre le corps, l'image et la signification*.

Après avoir indiqué que « le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement » (dont nous avons vu le sens univoque et général qu'il lui confère), Bakhtine précise qu'il s'agit « du transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan (...) de la terre et du corps dans leur indissoluble unité. »¹ Autrement dit, le renversement s'inscrirait au premier chef, et peut-être à titre intrinsèque, dans une problématique de *signification*. Pour en saisir les implications, il importe de remarquer que le principe d'ambivalence ne saurait s'en tenir à l'identité (ou synonymie) de la descension des éléments élevés et de l'élévation des éléments bas, soit le fait qu'il s'agit d'un seul et même mouvement. En effet, tout aussi nécessairement, un tel transfert engage non pas tant la « mort » comme annihilation pure et simple de ces éléments « élevés », mais bien *de nouvelles conditions d'existence* ; tandis que le processus d'incorporation modifiera tout naturellement le « corps » et la « terre », jouant le rôle de tombeau *et* de matrice. Ce mouvement de transformation réciproque représente un second temps d'une « chronotopie » logiquement impliquée par l'ambivalence même de l'inversion topologique. Pour des raisons qu'on peut entrevoir, il semblerait que Bakhtine ne l'envisage directement et distinctement que rarement, et qu'il tendrait plutôt à « fonctionner » dans son investigation comme un point de quasi invisibilité². Pour autant, dès le début associé au rabaissement³, un autre modèle vient finalement s'y substituer : celui, autrement complexe et ambivalent, de la *roue* :

¹ *op. cit.* p.29.

² Que Bakhtine écrive en introduction qu'« *en rabaissant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite.* » (*ibid.* p. 30) aurait pu présager d'une prise en considération plus conséquente de ce que le « nouveau » est bien, au moins en partie, toujours *la même chose* que l'« ancien » mis à bas, soit une continuité de l'ambivalence qui relativise le caractère « absolu » des deux pôles. La sagesse hermétique de la *Tabula Smaragdina* (versets II et III) sait bien que « *ce qui est en haut est comme ce qui est en bas* », au sens où cette polarité ne se rapporte en réalité qu'au miracle d'« *une seule et même chose* ». On peut se demander si Bakhtine, engageant ce trouble jeu avec l'invisible, n'évacue pas la possibilité même d'un « *plus hault sens* » recouvrant une herméneutique.

³ Cf. *ibid.*, p. 19.

Le système de mouvements de ce corps est orienté en fonction du haut et du bas (envolées et chutes). Son expression la plus élémentaire – pour ainsi dire le phénomène premier du comique populaire – est un mouvement de roue, c'est-à-dire une permutation permanente du haut et du bas du corps et vice versa.¹

En lien intime avec cette appréhension riche de l'ambivalence impliquant la constance de la permutation, Bakhtine associe également ce qu'il appelle le caractère « bicorporel » des images auxquelles il s'attache, où les contraires, « la négation et l'affirmation, le haut et le bas (...) sont fondus et mêlés.»² Nous retiendrons ici ces deux paradigmes symboliques de la *roue* et de la « bicorporalité » de l'image, où s'incarnent les contraires.

Au moment peut-être le plus intéressant de la réflexion de Bakhtine sur les enjeux sémiologiques de l'inversion et de son ambivalence, celui-ci s'interroge sur ce qui constitue clairement un degré extrême, un point limite du jeu topologique de « permutation permanente » : à savoir qu'envisagé au plan fondamental de la *signification*, un tel jeu implique nécessairement une expansion du principe de négation qui soit elle-même ambivalente. C'est alors qu'on doit relire « (le) transfert de tout ce qui est élevé (...) » à l'aune de ces lignes selon lesquelles « l'objet anéanti semble être resté dans le monde, mais avec une nouvelle forme d'existence (...) il devient en quelque sorte l'envers du nouvel objet venu occuper sa place »³. Ces deux objets dont l'un est anéanti quand l'autre prend sa place, ce sont évidemment les deux « corps » qui *organisent* l'image et sont envisagés comme des contraires « fondus et mêlés ». Dans le cadre de sa réflexion sur l'inversion, Bakhtine en vient à éclairer singulièrement l'identité et la nature de ces deux corps de l'image : L'un des deux corps n'est autre que le *sens*⁴, et l'autre, c'est le *corps* à proprement parler⁵. Au cœur de cette proposition théorique, ce que Bakhtine nomme le « jeu à la négation » tend remarquablement à prendre la place du premier modèle fondé sur la topologie :

¹ *Ibid.*, p. 350.

² *Ibid.*, p. 406. Voir aussi l'évocation de « *deux corps dans un seul* » (p. 19) où la notion apparaît déjà, sans toutefois être alors envisagée dans une problématique de la signification.

³ *Ibid.*, p. 407.

⁴ En tant qu'aboutissement du processus abstrait de signification, point *le plus haut*.

⁵ Comme forme la plus aboutie ou absolue de la « matière » (*ibid.*, p. 363), mais également en référence privilégiée au *bas corporel*.

*le jeu à la négation est disséminé dans toute l'œuvre. Il est parfois difficile de tracer la frontière entre l'inversion (...) chronotopique et le jeu à la négation (c'est à dire le contraire du sens) (...) l'image (...) fait la culbute, et aussi le sens (...). Comme le corps le sens sait faire la roue. Dans un cas comme dans l'autre, l'image devient grotesque et ambivalente.*¹

Nous pouvons entrevoir ici chez Bakhtine, presque comme *en creux*, l'élaboration d'une véritable théorie de l'iconicité qui pourrait bien se trouver en accord profond avec les spéculations et les élaborations de Rabelais. S'il ne semble guère en exploiter toutes les implications ni en assumer toutes les conséquences, ces considérations de Bakhtine nous semblent précieuses, ne serait-ce que dans leur reconnaissance d'une pratique sémio-iconologique inscrite dans le texte et l'écriture rabelaisiens. Plus encore, ce que semble bien nous dire ici la critique russe, c'est que *corps* et *sens* font bien chez Rabelais la roue *ensemble* et que, si l'on peut les assimiler respectivement au bas et au haut topologiques, ils présentent également chacun un « bas » et un « haut ». Ces derniers connaissent eux aussi un facteur *absolu* dans leur rapport. Dans cette bicorporalité circulaire, on doit en effet bien comprendre que les deux corps sont *toujours* en rapport inverse l'un envers l'autre. Quand l'un se retrouve *tête en bas*, l'autre présente *haut son cul*². Si l'objet mis à bas et nié devient l'« envers » du nouvel objet promu, le « derrière » mis haut en avant n'est autre que « *l'inverse du visage* », le « *visage à l'envers* »³ – ce qui implique que le visage déchu (celui de l'*autre* (du) corps : le *sens*), est bien l'envers du derrière apparent. C'est en somme la règle du *jeu à la relativité* que de trouver

¹ *Ibid.*, p. 411. Bakhtine intègre aussi la temporalité dans son dispositif. Les deux « temps » qu'il fait alors coïncider sont avant tout la « naissance » et la « mort » (correspondant respectivement au mouvement vers le haut et vers le bas). Le critique développera plus à fond cet aspect dans son *Esthétique et théorie du roman* (Gallimard, Paris, 1978), invoquant notamment le rythme annuel de l'agriculture. Rappelons que l'interprétation clé de l'herméneutique pantagruélique de Claude Gaignebet repose sur le cycle calendaire traditionnel. La prise en considération du facteur temporel chez Bakhtine et dans les images de Rabelais nous a paru mériter une étude particulière, aussi nous concentrons-nous ici presque exclusivement sur les considérations proprement topologiques.

² C'est exactement l'image traditionnelle de la *rota fortunae*, qui figure notamment en Xième arcane majeur du Tarot de Marseille. Rabelais est le premier à mentionner en français le « tarau », dans l'énumération des jeux de Gargantua, qui témoigne d'ailleurs d'un attrait certain pour l'ambivalence des contraires et leur renversement circulaire : ainsi le jeune géant joue-t-il également « *À qui faict l'un faict l'autre* », « *À la pyrouete* » et, bien entendu, « *À pet en gueulle* » (*Gargantua*, ch. XXII, *op.cit.*, pp. 59-62).

³ Bakhtine, M., *op. cit.*, p. 370.

dans l'*inversion* la valeur *absolue* de toute réciprocité. Un modèle théorique apparaît alors, qui permettrait d'appréhender assez précisément les pratiques et les enjeux de l'imaginaire du corps chez Rabelais. Ce modèle n'est autre que l'image et le jeu d'un « pet-en-gueule » *qui met en prise le corps et le sens* – le corps unique qu'incarne la figure n'étant autre que l'*image* même. S'il est alors un « plus hault sens »¹ rabelaisien, il ne saurait autrement coïncider *qu'en son envers, autrement dit, le « plus bas » corporel*, par où un souffle est toujours transmis et assure ainsi sa *circulation*. Et cet appel d'air est aussi un appel du *vide*, espace nécessaire et premier du souffle : c'est peut-être ce vide que l'on retrouve dans le revers du corps et la négation du sens. Nous évoquions *supra* l'hypothèse que le caractère d'obscénité et une dimension énigmatique constituent deux corrélatifs propres aux images rabelaisiennes du corps. N'est-ce pas précisément cette existence inversée, sensible dans le *négatif*, dans l'*ombre du corps substitué aux significations abstraites les plus élevées*, qui confère, aux images de Rabelais, leur inquiétante étrangeté et une aura d'énigme ?

Rabelais, que l'on peut maintenant directement invoquer, semble précisément suggérer l'idée selon laquelle « descendre » pourrait bien, à *proportion exacte*, permettre de « monter », et ce à deux reprises. Tout d'abord, dans le *Pantagruel* et la bouche de Panurge, qui n'a cesse de *boire* : « Compaing, si je montasse aussi bien comme je avale, je fusse desjà au dessus la sphere de la lune. »² Puis dans le *Gargantua*, au milieu des propos des bienyvres : « Si je montois aussi bien comme j'avale, je fusse pieç'a hault en l'aer »³. Jouant sur l'équivoque du verbe *avalier* (« boire » et « descendre »), Rabelais souligne la connivence de la descension avec l'intégration au « bas corporel ». Quant à l'ascension « *hault en l'aer* », si elle est aussi bien un *jet d'urine*⁴, portée jusqu'« au delà la sphere de la lune » elle ne consiste pas moins, dans l'espace espace éthéré d'une « corporéité » toute spirituelle, en une échappée du monde de la génération et de la corruption soit, de la mortalité liée au corps matériel. Panurge, pour justifier sa soif intarissable, suggère que «

¹ Voir *G.*, Prologue (*op. cit.*, p. 6), et la leçon qu'en donne Gaignebet (*op. cit.*, pp. 3-7).

² *Pantagruel*, chap. XIV (*op. cit.*, p. 263).

³ *G.*, ch.V (*ibid.* p.19). Les propositions qui suivent indiquent bien la perspective d'une *réussite* de ce projet d'ascension et d'atteinte au plus haut par la descension et l'intégration au plus bas, de même que, dans la variante du *Pantagruel*, l'évocation d'Empédocle, qui aurait atteint la lune après être tombé dans les entrailles de la terre : les fournaies de l'Etna !

⁴ « *si ma couille pissait telle urine, la voudriez vous bien sugcer ?* » (*Ibid.*).

l'ombre de Pantagruel engendre les alterez »¹. C'est alors précisément *le double négatif et obscur du corps* qui semble provoquer cette soif ambivalente et fantasmatique, matérielle et spirituelle à *stricte proportion inverse*. Rappelons qu'au terme de l'œuvre est finalement proclamé que « *boire est le propre de l'homme* » car « *de vin divin on devient* » pour ce qu'« *en vin est vérité cachée* »². Dès lors, n'y aurait-il pas matière à envisager, bien au-delà de la sphère lunaire, le point ultime de la direction ascensionnelle, le *plus haut* de tout *sens* comme s'identifiant alors à la *divinisation* de l'homme, voire plus proprement à « Dieu »³ même et, plus précisément, à sa *face*⁴ ? Serait-ce alors le propre de la divinité de Rabelais de se prêter ainsi à faire, avec le corps, la « *beste à deux doz* »⁵ ? C'est alors ce Sens absolu *au delà de tout sens* qui trouverait à *mourir et à renaître* au sein des images les plus obscènes de la matérialité corporelle, c'est à dire à trouver en ces lieux immondes sa vie et la voie paradoxale de sa plus haute expression. Voie *apophatique*, si tout du fond de sa *négation* le sens ne se tient que tapi dans l'obscurité⁶, mais aussi voie *sacrificielle*⁷ si le processus à l'oeuvre engage l'immixtion jusqu'au plus bas, pour une remontée inversement sacralisante du plus bas ou à *partir* de celui-ci... Telles propositions, peut-être excessives et par trop empressées, demanderaient surtout à se voir confrontées de façon rigoureuse et serrée au texte de Rabelais. Hypothèse de *lecture* au sens propre, elles détermineraient avant tout la

¹ P. (*op. cit.*, *ibid.*).

² *Cinquième Livre*, ch. XLV, (*ibid.*, p. 834). D'autre part, dès *Gargantua*, le boire est condition du *pantagruéliser*, c'est-à-dire de la lecture appropriée des Livres de Rabelais et, peut-être, de l'aptitude à lire « *lettres non apparentes* » (G., chap. II, *ibid.*, p. 10).

³ Au titre d'instance fédératrice et garante du *sens* de la hiérarchie créaturelle – ce qui impliquerait dans le même temps, outre une portée théologique, des implications proprement cosmologiques et sotériologiques.

⁴ Dans son *De visione dei*, Nicola de Cues écrit : « *Dieu, tu es la vérité et le modèle (...) qui mérite de voir ta face voit tout à découvert et rien pour lui ne demeure caché* » (De Cues, N. *Le tableau ou la vision de Dieu*, éd. du cerf, Paris, 2009, p. 61), ce qui envisage bien la divinité sous les traits de maître et objet absolu du sens et de la connaissance. Mais le cusain sait bien que la vision de Dieu est « inaccessible » autrement que du fond même de l'*obscurité*, et qu'une transformation qualifiante, autorisant la contemplation de la face, ne saurait s'opérer qu'en vertu de l'intervention divine. Rabelais n'est peut-être pas étranger à de telles conceptions (Cf. Milhe-Poutingon, G., *op. cit.*, pp. 106-7).

⁵ G., ch. III (*ibid.*, p.15). Gageons qu'ils nous feraient un bel enfant d'image, toute d'exhibition mystérieuse et d'obscène révélation...

⁶ Voie métaphysique et mystique d'un *deus absconditus*... d'inspiration cusaine ?

⁷ Alors peut-être relative au Fils (Cf. Didi-Huberman, G., *L'image ouverte*, Gallimard, Paris, 2007, chap. III. Un sang d'images, pp. 155-187).

méthodologie d'une herméneutique consacrée aux images rabelaisiennes du corps, et particulièrement de l'obscénité.

À l'horizon herméneutique du *Rabelais* de Bakhtine que nous avons appréhendée en ces pages, nous devons à présent faire une dernière suggestion: si corps et sens font la roue, et que ces deux corps convergent dans une bicorporalité qui revient en propre à l'image, alors cette dernière trouverait son symbole dans la roue elle-même, voire, en tant que lieu de convergence des rapports d'*inversion* entre corps et sens, comme le *centre* de la roue – autrement dit le moyeu, où convergent et s'« inversent » les rayons. Or, le moyeu d'une roue n'est autre essentiellement qu'un centre vide ou, plus simplement un trou. Qu'on l'assimile à l'image même ou au centre de celle-ci, c'est en ce point précis que la négation travaille certainement au cœur le principe même des images rabelaisiennes du corps et c'est *autour d'elle* que la circulation et l'interpénétration inversées du corps et du sens se polarise et organise son renversement continu, ses constantes permutations¹. Ces remarques engagent à conclure sur une image de Rabelais qui nous semblerait mériter, eut égard à notre propos, une attention toute particulière. Elle constitue le point focal de la fable animalière que raconte Panurge (*Pantagruel*, chap. XV), équivoque grivoise mettant en prise deux bêtes fauves avec une vieille femme. Pour François Rigolot, c'est sans doute « *le passage le plus obscène de l'oeuvre de Rabelais*, celui qui rebute *généralement les 'esprits délicats'* »², ce qui, de notre point de vue, n'indique rien moins qu'un terrain privilégié d'investigation. Au centre « optique » de l'épisode, l'image d'une « *vieille sempiternelle* » renversée à terre, image intensément focalisée sur la béance d'un sexe largement ouvert, auquel se substitue ensuite l'« *autre pertuis* »³, *i.e.* l'anus – dans un *crescendo* du rabaissement, si l'on peut dire, et de l'obscénité. En dedans, dehors et tout autour de ces trous s'affairent vents renversants ou nauséabonds, angoissantes mouches hypothétiques, renard émouchant et lion « moussant »⁴... Ce faisant, Rabelais expose et impose donc, *au centre exact* d'un dispositif d'images

¹ Ce qui en outre implique probablement que quelque essieu vienne se ficher dans le moyeu, pour enclencher et axer le mouvement par son centre (en quoi l'équivoque grivoise n'est tout naturellement pas loin)... À moins bien sûr qu'un souffle, un *pet*, y suffise.

² Rigolot, F., *op. cit.*, p. 116 (nous soulignons).

³ Pour l'étude des occurrences du mot dans le Livre II, voir Menini, R., « Le dernier mot du *Pantagruel* : Rabelais à Maupertuis », *R.H.L.F.* (3, vol. 109), Paris, 2009, pp. 515-539.

⁴ Cf. Berchtold, J., *op. cit.*, p. 68.

en réalité fort complexe, rien moins qu'une *béance*, précisément qualifiée de « solution de continuité manifeste »¹. Eu égard à ce proposé *supra*, cela engage à faire l'hypothèse que le complexe que configure ici Rabelais est susceptible de représenter le lieu des enjeux les plus éminents d'un travail croisé, entremêlant au plus « obscène » du corps les plus hauts degrés du sens, autour d'un « moyen » *foyer de convergence de l'image*.

Le récit de Panurge se trouve enchâssé au milieu précis de la narration d'ensemble du roman... Au point qu'à ouvrir en son milieu quelconque exemplaire d'une édition complète du *Pantagruel*, c'est *peu ou prou* sur l'image de ce sexe, ouvert comme une blessure, que l'on tombe. Si l'expérience peut amuser, l'analogie appelle à réflexion, car écarter par leur milieu les pages *matérielles* du « corps » même du livre, c'est pénétrer dans le trou central *du corps et du sens*, soit au *fondement* abscons d'un Livre « à plus hault sens » entendu. L'image du trou coïncide avec son nom ambivalent de « comment a nom »², dont l'apophatisme en préterition travesti³ peut être rapproché, *dans une continuité de l'image écrite à la valeur d'image de l'écriture manuscrite*, d'un mot laissé en / / du manuscrit du *Cinquième Livre* : nom secret du dieu, « *l'abscond, le mussé, le caché* »⁴. Dans l'instant même où la vieille tombe à la renverse, le vent relevant ses robes, le bas est découvert à mesure même que la partie haute du corps se trouve voilée, très certainement *jusqu'à la tête*. Ce qui est alors soustrait aux regards pourrait bien, sous quelque rapport, participer d'une *visio dei*. L'*occultation* de la Face trouverait son aboutissement iconologique et chronotopique dans le geste du renard de *désignation du pertuis* lequel, probablement, est lieu d'accomplissement et renaissance⁵. Mais,

¹ P., ch. XV, *op. cit.*, p. 270.

² *Ibid.*.

³ La réponse est dans la question : on prononçait alors /kõmõ/. Mais c'est bien sur le mode de l'ignorance et de l'interrogation, proche de la possibilité du non-être de ce nom tout en *l'incluant* et *se substituant* à lui que, précisément, *ce nom se dit*.

⁴ C.L., chap. XLVII, *op. cit.*, p. 840. Cf. Gaignebet, Cl., « Sur un mot en / / du *Cinquième Livre* » (E.R., t. XXI, Droz, Genève, 1988, pp. 29-36).

⁵ Un digne héritier de Rabelais, non seulement en littérature mais certainement aussi en médecine et alchimie, Béroalde de Verville donne, dans son *Moyen de parvenir*, une leçon parfaitement *anale* de l'analogie hermétique (Verville, B. (de), *Le moyen de parvenir*, éd. Passage du Nord/Ouest, Albi, 2005, pp. 37-8). Il évoque alors l'« *endéléchie* », et équivoque sur « *l'endroit où l'on chie* », où l'entéléchie semble être précisément située ! On pourrait bien reconnaître là, à l'œuvre chez Béroalde, le principe d'association, et même de *coïncidence* d'un sens élevé aux images les plus basses, en un accord profond avec le travail de Rabelais.

« donnez vous garde de tumber : car il y a icy un grand et sale trou devant vous. »¹

Bibliographie

Bakhtine, Michaël, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1982.

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

Berchtold, Jacques, « les mouches et les mousses aux orifices du corps. Les niveaux de sens dans le chapitre XV du *Pantagruel* », *É. R.*, t.XLIX, Droz, Genève, 2011, pp. 59-73.

Berrong, Richard M., « The presence and exclusion of Popular Culture in *Pantagruel* and *Gargantua* (or, Bakhtin's Rabelais Revisited) », *É. R.*, t. XVIII, Droz, Genève, 1985, pp. 19-56.

Cambefort, Yves, « Un cosson né d'une fève blanche » Comment comprendre l'énigme de Grippe-Minaux ? », *É. R.*, t. XL, Droz, Genève, 2001, pp. 165-185.

Cues, Nicolas (de), *Le tableau ou la vision de Dieu*, Cerf, Paris, 2009.

Demerson, Guy, « Rabelais et l'analogie », *É. R.*, T. XIV, Droz, Genève, 1977, pp. 23-41.

Didi-Huberman, Georges, *L'image ouverte*, Gallimard, Paris, 2007.

Gaignebet, Claude, *A Plus Hault Sens*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1986.

Gaignebet, Claude, « Sur un mot en / / du *Cinquième Livre* », *E.R.*, t.XXI, Droz, Genève, 1988, pp. 29-36.

Ginzburg, Carlo, *Le fromage et les vers*, Aubier, Paris, 1980.

Jeanneret, Michel, « Polyphonie de Rabelais: ambivalence, antithèse et ambiguïté », *Littérature*, N° 55, Paris, 1984, pp. 98-111.

Huchon, Mireille, *Rabelais*, Gallimard, Paris, 2011.

Jenny, Laurent, « De qui Bakhtine est-il le nom ? », *Critique* (778), Paris, 2012, pp. 196-207.

Loskoutoff, Yvan, « Un étron dans la cornucopie: la valeur évangélique de la scatologie dans l'oeuvre de Rabelais et de Marguerite de Navarre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 95, Paris, 1995, pp. 906-9.

Menini, Romain, « Le dernier mot du *Pantagruel* : Rabelais à Maupertuis », *Revue d'histoire littéraire de la France* (3, vol. 109), Paris, 2009, pp. 515-539.

Milhe-poutingon, Gérard, *Rabelais et la logique des opposés : une dialectique implicite*, thèse doctorale, Paris X, 1995.

Rabelais, François, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1994.

Rigolot, François, *Les langages de Rabelais*, Droz, Genève, 1996.

Verville, Béroalde (de), *Le Moyen de Parvenir*, les éditions passage du Nord/Ouest, Albi, 2005.

¹ P., ch. XVI, *op. cit.*, p. 276.

**LE ROI, CETTE DIVINE INCORPORATION DE L'AUTORITÉ,
D'APRÈS UNE PIÈCE DE PÉREZ DE MONTALBÁN**

**THE KING, THIS ROYAL EMBODIMENT OF THE AUTHORITY,
ACCORDING TO A PLAY OF PÉREZ DE MONTALBÁN**

**EL REY, ESTA DIVINA INCORPORACIÓN DE LA AUTORIDAD,
SEGÚN UNA PIEZA DE PÉREZ DE MONTALBÁN**

Sylvène EDOUARD¹

Résumé

Cet article propose de revenir sur l'imaginaire du corps du roi tel qu'il a été mis en scène dans une pièce supposée de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) – Ser prudente y ser sufrido – éditée après la mort de l'auteur. L'écriture théâtrale est, dans cette perspective, un lieu privilégié de la réception de l'image du prince puisque cette comédie s'articule en partie autour du portrait d'Alfonso, roi de Léon, et des rapports des courtisans à ce médium, partagés entre dévotion et incrédulité. Cette étude est l'occasion de s'interroger sur le processus d'incorporation du politique et du sacré chez la personne du prince et son passage, grâce au théâtre, de la présentation à la représentation.

Mots-clés : corps du prince, imaginaire, théâtre espagnol, cour d'Espagne, portrait

Abstract

This article suggests returning on the representation of the king's body as it was staged in a comedia supposedly written by Juan Pérez de Montalbán - ser prudente y ser sufrido - published after the death of the author. The theatrical writing is, in this perspective, a privileged way to analyse the reception of the image of the prince as this comedia revolves partially around the portrait of the King of Leon and the connection of courtiers with this medium, shared between worship and disbelief. This study is an opportunity to reflect on the different bodies of the king and its passage, thanks to the comedia, of the presentation to the representation

Keywords: king's body, representation, spanish theater, court of Spain, portrait

Resumen

Este artículo propone volver sobre el imaginario del cuerpo del rey tal, como ha sido dirigido en una pieza supuesta de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) – Ser prudente y ser sufrido – editada después de la muerte del autor. La escritura teatral es, en esta perspectiva, un lugar privilegiado de la imagen del príncipe ya que esta comedia se articula en parte alrededor de un retrato del rey de León Alfonso, y de las relaciones de los cortesanos a esto medio de comunicación, compartidos entre devoción

¹ sylvene.edouard@gmail.com, Université Lyon 3, France

e incredulidad. Este estudio es la ocasión de reflexionar sobre el proceso de incarnación de política y del sagrado en el príncipe, y su pasaje, gracias al teatro, de la presentación a la representación.

Palabras clave : cuerpo del príncipe, imaginario, teatro español, corte de España, retrato

La supposée *Comedia famosa* de Juan Pérez de Montalbán – *Ser prudente y ser sufrido* – présente une habile mise en scène des différents corps du roi dans l’Espagne de Philippe IV¹. En ce début du XVIIe siècle, l’auteur composa ses comédies dans l’esprit du théâtre de Lope de Vega Carpio dont les écrits furent nombreux à défendre le système de pouvoir en place. Celui-ci s’appuyait en partie sur la théorie du pouvoir incarné - celle des deux corps du roi – dont la fortune devait alors plus au système de représentation des rois hispaniques qu’à la littérature politique. En effet, les traités abondèrent peu sur le sujet tandis que les nombreuses occasions de représenter le pouvoir du prince en instrumentalisant son corps – représentation (discours iconiques), présentation (cérémonials) et « re-présentation » (doublement par le discours et la présence physique) – furent le moyen privilégié de la reconnaissance du pouvoir. À cet effet, le pouvoir du roi jouait sur sa visibilité mais aussi sur le retrait, et donc sur son invisibilité, pour mieux étendre son ombre. L’écriture dramaturgique permet à l’auteur de cette comédie de confronter cette idée « reconnue » d’un pouvoir divinement incarné par la personne royale à la réalité de sa propre humanité, en jouant, en terme de réception, sur la confusion entre le corps imaginaire du pouvoir et le corps bien physique du roi : celui qui gouverne avec prudence et celui qui souffre comme le titre de cette comédie semble l’indiquer. Mais à l’épreuve du public qui l’attend, l’auteur rend compte aussi des nuances d’une palette très large de perceptions du pouvoir et ne se contente pas des deux seuls corps du roi. En effet, la confusion du vivant et du politique produit aussi du sacré et fait du corps du roi un objet de dévotion que l’on dissimule derrière un rideau. Le troisième corps – le corps sacramental selon Louis Marin² – vient alors enrichir cette perception multiple du corps du roi qui tient autant de l’humain que du divin pour gouverner les hommes. Le théâtre rend compte ainsi d’un imaginaire qui s’énonce autant qu’il se voit à travers des paroles et des

¹ Pérez de Montalbán, J., *Comedia famosa titulada ser prudente y ser sufrido del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV, M. Rivadeneira, Madrid, 1858.

² Marin, L., *Le Portrait du roi*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

postures. Le propos de cet article est justement de mettre en évidence le corps du roi comme ressort dramatique de la *comedia* avant de plonger dans l’imaginaire d’un pouvoir qui est perçu comme étant idéalement humain, étatique et sacré.

Juan Pérez de Montalbán (1602 - 1638), docteur en théologie, prêtre et agent de l’Inquisition, fut avant tout connu pour ses *comedias*, ses poésies et ses nouvelles, ainsi que pour sa biographie – la *Fama póstuma* en 1636 - de Lope de Vega Carpio. De quarante ans son cadet, Pérez de Montalbán fut marqué par cet auteur prolifique qu’il rencontra dans le cénacle des auteurs que son père éditait¹. Alonso Pérez de Montalbán fut en effet l’un des plus importants libraires de la rue Santiago à Madrid et, grâce à un fonds très diversifié, s’adressa à un large public comme ce fut aussi l’ambition de son fils à travers ses propres œuvres². Juan Pérez de Montalbán le revendique lui-même dans la préface du *Para todos*, en 1632, qui est son premier recueil édité. Ses œuvres étaient conçues pour tous les publics et répondaient ainsi, en matière d’imaginaire, à un horizon d’attente très large. À l’instar d’autres auteurs, il contribua ainsi à la pérennité d’un certain modèle de la royauté³. La *comedia*, mélangeant des situations graves et comiques, est d’ailleurs un miroir des imaginaires d’une époque et d’une société. Cependant, le cas de ses rares *comedias* politiques ayant pour décor des appartements royaux et, pour personnages, le roi et ses courtisans, rendent compte aussi sans doute de sa réception personnelle du pouvoir royal. Homme d’église et homme de lettres partisan du pouvoir, Pérez de Montalbán restitue une vision de la royauté à la fois tributaire de la tradition théorique et déterminée par l’éloge du pouvoir.

En Espagne, cette tradition théorique était d’inspiration scolastique et perdura encore au XVIIe siècle en dépit de la pénétration des idées nouvelles propagées par les traductions de Tacite et de la *Ragion di Stato* de Bottero. Cette théologie politique relevait de tout un échafaudage théorique plaçant certes le roi au sommet de l’édifice

¹ Cayuela, A., *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Madrid, 2005.

² Alonso Pérez et son fils Juan furent, à maintes occasions, les victimes des critiques acerbes de Francisco de Quevedo qui reprochait au premier de dénaturer l’œuvre intellectuelle, en général, en faisant commerce du livre auprès du plus grand nombre et non pour la seule élite culturelle. Voir Cayuela, A., « Alonso Pérez et la « libropesía » : Aspects du commerce de librairie dans la première moitié du XVIIe siècle à Madrid », dans *Bulletin Hispanique*, 2002, vol.104, n° 104-2, p. 645-655.

³ Feros, A., « “Vicedioses, pero humanos” : el drama del Rey », *Cuadernos de Historia Moderna*, n°14, Madrid, 1993, p. 107.

politique mais avec une autorité dont l'origine divine – par délégation du peuple ou pas selon les auteurs - en limitait par principe l'exercice en soumettant le souverain à ses devoirs de chrétien¹. Si Philippe II fut le parangon de ce prince vertueux et chrétien, son système de représentation permit toutefois de dépasser les contraintes de cette théologie politique en inscrivant la personne royale – le corps du pouvoir et le corps de chair et de vertus – dans l'imaginaire de sa propre divinité. Surélevé de son vivant, il alla même côtoyer les saints après sa mort à travers plusieurs biographies hagiographiques en vue de consolider la vocation chrétienne de l'Espagne de la première moitié du XVIIe siècle. Cette mise en perspective hagiographique de la vie du roi d'Espagne débuta alors à sa mort - le récit de son agonie prit la forme éditoriale des *Ars moriendi* – et se prolongea à travers l'ouvrage de Lorenzo Van der Hammen – *Don Felipe el Prudente, Segundo deste nombre* (1625) – qui inspira également la biographie écrite par Baltasar Porreño². Ces deux auteurs n'ont fait que perpétuer l'archétype d'une figure royale vertueuse : roi paperassier toujours au travail, maître de ses passions en toute occasion et parangon des vertus du prince chrétien. Les poètes, qui étaient alors désireux de prendre pour motif la figure royale, disposaient ainsi d'un récit vivant et exemplaire. Pérez de Montalbán puisa d'ailleurs dans cette information historique pour composer son *Segundo Séneca de España* consacré à Philippe II *el rey Prudente*, dont la rédaction aurait débuté vers 1625 – 1628 pour la première partie. L'auteur livre une figure royale parfaitement inscrite dans l'édifice théorique des vertus du prince.

Pour autant, l'imaginaire du pouvoir royal ne s'arrête pas là et évolue selon les circonstances qui ont en particulier marqué cette période avec l'émergence du *valido*. Dans la perspective de la tradition théologico-politique, le conseil donné au prince avait très tôt été considéré comme nécessaire à l'exercice vertueux du pouvoir mais, dès la fin du règne de Philippe II, la figure du conseiller se confondit avec celle du favori, ouvrant la voie au *valimiento*. Juan Pérez de Montalbán ne connut d'ailleurs pas d'autres pratiques de gouvernement, ayant grandi sous le *valimiento* du duc de Lerma et ayant composé ses pièces sous celui d'Olivarès. Il fréquenta très tôt des hommes de lettres ayant écrit pour et sur le pouvoir, à l'instar de Lope de Vega, et a lui aussi

¹ Milhou, A., *Pouvoir royal et absolutisme dans l'Espagne du XVIe siècle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1999, p.103 et ss.

² Porreño, B., *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo El prudente, potentísimo y glorioso monarca de las Españas y de las Indias* [Sevilla, 1639], Estudio introductorio de Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.

composé des *comedias* destinées à être représentées devant le roi et la reine¹. Ayant donc épousé la cause du pouvoir, comme son maître, Pérez de Montalbán donne à voir un pouvoir légitime jusque dans la pratique du favori qu'il défend d'ailleurs avec lyrisme dans le *Como a padre y como a rey*, sans doute rédigé vers 1629, ainsi que dans le *Ser prudente y ser sufrido*. Mais cette dernière *comedia* qui offre une remarquable esquisse de la théorie du pouvoir royal à travers le corps du roi n'est sans doute pas de Juan Pérez de Montalbán, ou, si tel est le cas, serait très antérieure aux autres².

Dans cette *comedia*, divisée en trois journées, les personnages sont le roi de Léon, nouvellement élevé à cette dignité, Bermudo son favori, don Fernando - figure vertueuse du noble - et son coquin de serviteur Beltran, ainsi qu'un courtisan médisant du nom de Mendo, deux dames et d'autres personnages secondaires. Le contexte de cette pièce est celui d'un nouveau règne mettant aux prises la défiance du roi à l'égard de ses courtisans et les attentes de la cour en matière de faveur. Pérez de Montalbán saisit dès lors l'occasion de mettre en scène une réflexion sur « être roi » tout en faisant l'éloge de la nature royale qui se décline en plusieurs corps. Le premier sujet, comme premier corps du roi traité par Pérez de Montalbán, est celui de la *mudanza* ou mutation. Le roi était encore peu de temps auparavant un prince qui jouissait des facilités et du confort que lui procurait son rang. Oisif, il pouvait s'adonner aux jeux de l'amour et consacrer toute son âme à la femme aimée, en l'occurrence doña Elvira. Mais en devenant roi, ce prince change d'état – *mudanza de estado* - et il se produit alors un changement de personne d'abord en dignité, de façon automatique, puis dans la conscience de ce qu'il devient : « [...] *ya debo ser otro que fui* »³. Le roi prend ainsi acte de la nécessaire mutation qu'il doit opérer sur lui-même, se dépouillant de sa précédente existence pour renaître : « *El hombre antiguo desnudo, y me formo de hombre nuevo* ». Son favori Bermudo a d'ailleurs bien compris qu'en devenant roi, le prince modifie tout son être, corps et âme :

*Porque él, no solo ha mudado,
Con la mudanza de estado,
Costumbres y pensamientos [...]*⁴

¹ Parker, J. H., « The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalván », in *PMLA*, vol.67, n°2 (mar. 1952), p. 186-210.

² *Ibid.*

³ Pérez de Montalván, J., *Ser prudente y ser sufrido... op.cit.*, p.572.

⁴ *Ibid.*, p.574.

Les implications sont totales, d'une part intériorisées dans l'être profond qui se pense en tant que roi et, d'autre part, dans l'apparence des manières qui répond au strict cérémonial de cour, lequel avait fait de la distance et de la gravité un art politique du paraître chez les Habsbourg d'Espagne¹.

Mais la renaissance évoquée plus haut est douloureuse car elle implique un renoncement. En effet, devenir roi est un « devoir être » enseigné aux jeunes princes depuis l'Antiquité à travers les miroirs (Xénophon, Sénèque, Gilles de Rome, etc.) et les recueils de sentences (Isocrate) pour intégrer les codes et les valeurs de leur dignité comme en atteste l'ambition affichée des plans d'études à destination des futurs gouvernants. Idéalement, un roi ne s'appartient plus, tout entier dévoué à la chose publique. Le roi de Pérez de Montalbán est bien ce type de roi qui est dans le renoncement en sacrifiant son amour pour Elvira à sa nouvelle fonction :

*Ni a Elvira me nombres más,
Ni cosa que de su amor
Me acuerde ; que mi favor
Al instante perderas.
Las juveniles pasiones
Inducen hechos injustos ;
De hoy mas diviérteme gustos
Y adviérteme obligaciones.*

Lorsque celle-ci se plaint au favori Bermudo de la nouvelle attitude du roi, de la *rigor* avec laquelle il la traite désormais, le favori lui explique que, par sa mutation, le roi n'est plus le même homme et que son ancien amant n'est plus. Il revient à la femme délaissée, et désespérée à l'idée de ne pas être couronnée reine de Léon, d'affronter alors le roi et peut-être de provoquer une prise de conscience qui le fera revenir à ses anciens sentiments. Pour elle, la *mudanza de estado* est une trahison de la parole donnée par l'amant que le fait de « *pasar de príncipe a rey* » n'excuse pas. S'adressant à l'homme, par incompréhension de ce qu'est la personne royale, Elvira questionne alors

¹ Allard, J., « Les règles de l'étiquette à la cour des Habsbourg d'Espagne. XVIe – XVIIe siècles », *Les Traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1995, p. 131-144 ; Édouard, S., « Le cérémonial de cour : un certain discours sur le corps du prince (milieu du XVIe siècle) », à paraître dans les actes du colloque de Blois, *Roi cherché, roi montré, roi transfiguré*, P.-G. Girault et M. Mercier (dir.).

sa nouvelle identité – « ¿ Vos sois Alfonso ? vos sois / Hombre ? vos noble ? vos rey ? » - et ses interrogations fondent son incertitude quant à la capacité du nouveau roi à gouverner : « ¿ Bien gobernará a Leon / El que tan mal se gobierna ! ». Mais Elvira se trompe, aveuglée par ses sentiments, et il revient à l'auteur de rappeler que celui qui gouverne doit savoir maîtriser ses passions comme l'ont enseigné les traités de civilité et du parfait courtisan en vogue à la cour d'Espagne, déjà avec le *Secretum secretorum* du Pseudo-Aristote¹ et davantage encore avec le *Cortegiano* de Baldassare Castiglione. À l'instar du roi stoïcien Philippe II, maître de ses passions dans *El Gran Seneca*, le roi de Léon doit faire la démonstration de sa valeur par l'inscription sur son corps des signes visibles de sa gravité à travers des gestes mesurés, capables de montrer la *Grazia* qui fonde l'autorité. Comme il le dit lui-même à Elvira :

*Y he de mostrar que, pues yo
Sé gobernar y vencerme,
Que es la victoria mayor,
Sabré vencer mis contrarios
Y gobernar a Leon.*²

La *mudanza de estado* est, de ce point de vue, un renoncement et contre sa « *misma vida* », la vocation sacrificielle de la royauté fait du « *ser rey* », un « *ser sufrido* »³. Voici donc le premier corps du roi, celui de son humanité qui souffre avec résignation de n'être plus qu'une part réduite de sa personne désormais royale.

La personne royale relève certes de l'homme, mais aussi de la fonction. Le corps politique est ici le second corps du roi, celui qui s'impose à son humanité dans cette tragique prise de conscience d'être roi. La tragédie utilise le renoncement comme le lieu d'une souffrance humaine dépassée par le devoir de régner. Elle réside aussi dans le nouvel état qui rend l'être royal souverain et donc absolument seul. La *comedia* commence d'ailleurs avec l'exposé des craintes du roi qui prend la mesure de son isolement et de son incapacité, désormais, à connaître le cœur de ses sujets. Le poète choisit dès lors d'insister sur la terreur panique qui s'empare du roi : « ¿ Qué dice el pueblo de mi ? / Di, ¿ qué

¹ Bizzari, H.O., *Secreto de los secretos. Poridat de las Poridades*, Universitat de València, Valencia, 2010.

² Montalbán, *Ser prudente y ... op.cit.*, p.577

³ *Ibid.*, p.577 : « *contra mi misma vida / He de probar, vive Dios, / A ser sufrido, á ser rey* ».

se trata en la corte ? » demande-t-il à son favori Bermudo¹. Le décorum espagnol, en imposant distance et gravité, éloigna en effet le roi du reste de sa cour et l'isola tel le spectateur d'un théâtre de faux-semblants :

*Tambien sabes de Palacio
Las costumbres, y que en él
La lisonja, poco fiel,
Ocupa todo el espacio
[...]
Que a la real majestad
Nunca llega la verdad
Con el rostro descubierto*²

Mais le roi de Léon ne veut pas être le dupé et exige de connaître la vérité pour démasquer l'hypocrisie de tous les flatteurs qui hantent la cour. Cette vision « protéenne » du courtisan, se métamorphosant au gré de l'humeur du souverain pour lui plaire toujours, était alors un lieu commun de la littérature de cour et Antonio de Guevara, du temps de Charles Quint, en avait déjà fait le procès³. Toutefois, le problème de la flatterie – *lisonja* – posé ici par le roi de Léon sert de prétexte à Pérez de Montalbán pour mettre en scène, et par là justifier, un certain exercice du pouvoir. Dans la mesure où l'hypocrisie ambiante empêche le roi de connaître ce qui est vrai – le désinforme -, il ne peut exercer normalement, et surtout avec justice, son autorité : « *Pues con falsa información / No hay decisión acertada* »⁴. La solution apportée par l'auteur à cet épineux problème de gouvernement est celle du dédoublement du corps du roi comme lieu de pouvoir, de l'État, qui voit et entend tout. L'ubiquité nécessaire du roi est rendue possible par la visibilité de son corps politique. Ce dernier, fruit du dédoublement de la personne, prend deux formes sous la plume de l'auteur : le corps politique s'incarne dans la personne du *privado* et dans le portrait royal présent sur scène.

Bermudo, premier favori du nouveau roi, apparaît dès le début de la *comedia* au côté de son souverain qui vient de lui faire part de ses doutes et exige de lui, sous peine de mort pour trahison, de toujours dire la vérité et d'honorer ainsi son amitié. Ce premier dialogue est l'occasion

¹ *Ibid.*, p. 571.

² *Ibidem.*

³ Alvarez-Ossorio Alvarino, A., « Proteo en el Palacio : El arte de la disimulación y la simulación del cortesano », *El Madrid de Velázquez y Calderón : Villa y corte en el siglo XVII*, M. Morán et B.J. García (dir.), Madrid, 2000, p. 110-137.

⁴ Montalbán, *Ser prudente ... op.cit.*, p. 571.

pour l'auteur de défendre le principe du *valimiento* comme solution politique. En effet, le *valido*, comme l'explique Bermudo, est une aide sur laquelle se reposer en toute confiance et avec laquelle partager le poids des diverses responsabilités – comme Dieu donna la femme à Adam et Jésus Christ distingua saint Jean parmi ses apôtres –, ainsi qu'un médiateur entre le roi et ses sujets comme le roi lui-même est un médiateur entre Dieu et l'homme¹. Seul à pouvoir approcher « *el sol refulgente* »² pour répandre, en agissant comme un filtre, « *sus rayos celestiales* »², le favori est lui aussi placé dans une position extraordinaire. Pérez de Montalbán en fait ainsi la seconde face janusienne du pouvoir, celle qui voit et entend à la place du roi pour l'aider à gouverner avec prudence et être un *ser prudente*. De fait, à l'instar de Janus, le roi et son favori ne font plus qu'un, s'incorporant l'un l'autre comme le roi le dit lui-même, à son nouveau favori don Fernando, en usant de l'analogie :

*Que yo de vuestro valor
Y lealtad testigo soy,
Y con ella os habeis hecho
Tanto lugar en mi pecho
Que con los Brazos os doy
De él también la posesión,
Y en vuestros hombros con eso
Impongo desde hoy el peso
Del gobierno de Leon.*³

Devenir le favori implique dès lors d'occuper une position difficile comme le roi le reconnaît lui-même – « *Es carga, es trabajo, es peso* »⁴ - que don Fernando, le bon courtisan, n'accepte d'ailleurs que par devoir dans la suite de la *comedia*. Ce dernier incarne l'honneur, l'honnêteté et la loyauté au service du roi mais ses vertus ne sont révélées que par le truchement du portrait royal sur la scène qui est la seconde forme de dédoublement de la personne royale selon Pérez de Montalbán.

¹ Pérez de Montalbán, J., *Comedia famosa titulada como padre y como rey del doctor Juan Pérez de Montalván*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV, M. Rivadeneira, Madrid, 1858, p. 535, le roi tient un discours sur la privauté : « *Y que el Rey tenga un amigo, / Un compañero, un testigo, / Con quien las communes leyes / Y las humanas acciones, / O extrañas, O naturales, / De los bienes y los males / Comunique sus pasiones.* »

² Pérez de Montalbán, *Ser prudente ... op.cit.*, p. 572.

³ *Ibid.*, p. 578.

⁴ *Ibid.*, p. 572.

La *comedia* débute avec une scène montrant le roi accompagné de son favori et de son peintre Julio auquel il demande de réaliser un portrait de sa personne et de l'installer, en secret, dans une petite galerie. Ce portrait constitue le principal ressort dramatique de la pièce, par lequel et autour duquel la nature du pouvoir prend vie jusque dans la matière inerte de la toile. Le sujet traité par l'auteur étant en effet celui de l'incorporation du pouvoir - à savoir une personnification du pouvoir rendu visible et performant par le corps et ses signes -, les questions posées sont donc celles que se pose le nouveau roi qui prend conscience de ce nouvel état et de son incapacité physique à surveiller ses sujets. Cette incapacité est alors étroitement liée au cérémonial espagnol, hérité des cérémonials castillan et bourguignon sous Charles Quint, qui impose une distance entre le corps du roi et ses courtisans par un règlement très strict des conduites à tenir à son égard. De même, l'organisation de l'appartement royal impose une succession de salle comme autant de séparations spatiales avec le lieu du roi. Ce dernier est sagement mis à distance du plus grand nombre et même en présence de ses sujets, sa gravité, empreinte d'autorité, semble le couper des vivants. D'où, dans cette *comedia*, le recours au simulacre du portrait pour observer, à leur insu, les courtisans passant devant sa majesté en pied. Le piège fonctionne à merveille et l'occasion est donnée au roi, dissimulé derrière un rideau, de découvrir lesquels de ses courtisans sont honnêtes et lesquels sont des hypocrites. Deux courtisans découvrent le portrait en tirant le rideau qui le cachait et tandis que Mendo, le courtisan irrévérencieux, s'étonne d'une telle nouveauté, un autre s'en fait l'interprète, soulignant le respect dû autant au roi qu'à sa représentation : « *un traslado de Alfonso, para mostrar que se debe respetar un Rey tanto, que aun pintado* »¹. Puis leur attention se porte sur une inscription – « *Cordero soy justiciero y pacifico leon* » - comprise comme étant la devise du roi qui donne du sens au portrait, voire lui donne vie. Mais Mendo n'entend pas se laisser impressionner et se moque ouvertement de la prétention de l'artiste à donner vie à l'image par son pinceau à l'instar du poète avec sa plume selon le principe de l'*Ut pictura poesis* énoncé par Horace dans l'épître aux Pisons. Le courtisan sceptique est celui, ici, qui a besoin de voir le roi pour reconnaître son autorité mais est incapable de croire en la puissance de son image. En revanche, Don Fernando de Quiñones, le fidèle et désintéressé courtisan, est, quant à lui, dans la croyance dévotionnelle, admirant le portrait jusqu'à le vénérer car il rayonnerait comme l'*original*. S'étant découvert devant son roi et lui

¹ *Ibid.*, p. 575.

adressant la parole comme s'il était vivant, don Fernando devient l'objet de moquerie de la part de Mendo qui l'avait jusque-là observé discrètement, ignorant lui-même que le roi, toujours dissimulé, observe toute la scène. La confrontation est alors inévitable entre celui qui doute et celui qui croit. Pour ce dernier, le corps en représentation est l'image vivante du pouvoir – une personne fictive ou corps politique - qui a droit au même respect que la personne physique du roi.

Le corps du roi en son portrait est théâtralement montré comme étant le corps politique de la royauté et figurant l'État dans toute son autorité et sa capacité à savoir pour juger. En effet, tandis que don Fernando doit retrouver Mendo, qu'il a provoqué en duel pour répondre de son offense faite au portrait, le roi est déjà sur place, non seulement pour lui demander d'être son *valido*, mais aussi pour mieux confondre le mauvais courtisan et lui démontrer que le roi, par son pouvoir, est partout. Il revient au portrait, dans le cas de cette mise en scène, de figurer cette omniprésence à travers le corps du prince dont le doublement est nécessaire pour démasquer l'hypocrisie et connaître la vérité afin de mieux gouverner. Le moment est alors venu pour le roi de révéler la nature de son pouvoir en se montrant physiquement à Mendo et en lui rappelant qu'il est un vice-Dieu qui peut voir et assister à tout grâce à son pouvoir que le portrait était censé avoir incorporé :

*Si, Mendo, y en esto
Veréis que soy vice-Dios,
Y como tal, puedo ver
Y asistir a todo yo,
Si con mi persona no,
Al menos con mi poder.¹*

Pour provoquer don Fernando, Mendo s'était moqué de cette crédulité qui l'avait poussé à flatter le portrait du roi en croyant être réellement entendu de lui. Ce sont chacun de ses propos mots – « *Mas decis que es vice-Dios, / y como tal sospechais / Que asiste en todo lugar, / Y que aqui os ha de escuchar* »² - que le roi, par la puissance de sa parole, transforme donc en paroles de vérité pour affirmer la nature divine de son pouvoir.

L'auteur de la *comedia* a ainsi joué sur la double présence du roi dont les deux corps d'abord dissimulés derrière des rideaux, sont partout

¹ *Ibid.*, p.578.

² *Ibid.*, p. 576.

et voient tout. Le retournement de situation par la mise en évidence du stratagème éclaire donc le spectateur sur la nature réelle du pouvoir du roi dont le corps – le troisième dans cette étude - est un lieu sacré. Il correspond au « corps sacramentel » que Louis Marin mit en évidence dans le *Portrait du roi* au sujet de Louis XIV en insistant sur le rapport dévotionnel aux images royales. Le portrait joue là aussi un rôle très important dans la fabrique du divin et, cela, dès l'entrée en scène de don Fernando qui est le premier à prononcer le mot « *vice-Dios* ». Il s'est découvert devant le portrait et s'interroge, tout en connaissant la réponse :

*Este retrato ¿ no envia
Rayos del original
Que es aca en lo temporal
Vice-Dios ?¹*

Mais si le portrait du roi est performant au point d'établir un transfert de sacralité, le respecter, voire le « *venerar* » devient un acte de dévotion, un acte de foi qui considère le pouvoir comme une chose sacrée. Il est donc possible, pour don Fernando, de vénérer l'image du roi oint comme celle d'un saint :

*Venerar esta pintura,
Que su persona figura,
¿No sera mas justa ley ?
No es unguido ? No se nombra
Sacra majestad real ?
Pues ¿por qué su original
No respetaré en la sombra ?²*

Même si les rois d'Espagne ne tirent leur sacralité d'aucune cérémonie – ils ne sont pas oints -, celle-ci résulte en revanche des discours de représentation sacralisateurs ou encore, par exemple, de l'usage établi par Charles Quint de se faire appeler « Sa majesté »³. La question de la sacralité donne ici l'occasion à Pérez de Montalbán d'investir le terrain religieux et celui du dogme sur les images pour démontrer la présence mystique du pouvoir dans le portrait.

¹ *Ibid.*, p. 575.

² *Ibidem.*

³ Ruiz, T.F., « Une royauté sans sacre : la monarchie castillane du Bas Moyen Âge », *Annales E.S.C.*, mai-juin 1984, p. 429-453.

À quatre reprises, le roi est dit « *vice-Dios* » et le bon courtisan *venera* son portrait comme un objet de culte. Le lien est clairement établi entre image royale et image de dévotion, non seulement à travers les paroles et les actes de don Fernando, mais aussi du point de vue de la mise en scène du portrait qui est d'abord dissimulé par un rideau. Dans la peinture religieuse, le rideau a une fonction représentative de la révélation puisqu'il cache pour ensuite révéler. Il en va de même du corps politique dont le mystère est révélé entièrement à celui qui en reconnaît le caractère sacré¹. De même que le roi Alfonso est dissimulé derrière un rideau et attend son heure pour apparaître devant ses deux courtisans et révéler alors toute la puissance de sa personne comme une épiphanie du pouvoir sacré. Enfin, même la petite galerie où se trouve le tableau, et qui devient un lieu de présence de l'autorité du roi, est sanctuarisé dans l'imaginaire de don Fernando. Au cours de la scène de son altercation avec Mendo, il préfère en effet le provoquer en duel ailleurs plutôt que de continuer à profaner « *Este lugar [que] es sagrado* ».

La dimension sacrée du portrait du roi, et par extension celle du corps de la personne royale, renvoie également à un problème dogmatique portant sur la vénération des images. Ce point fut discuté au cours de la dernière session du concile de Trente en décembre 1563 et le devoir de dévotion au modèle, et non à l'image elle-même, fut réaffirmé. Qu'en est-il alors de l'image royale puisqu'elle est assimilée à une image de dévotion ? Si pour don Fernando, il paraît légitime de la *venerar* en vertu de sa sacralité, en revanche, Mendo considère que les « *pias declaraciones / Y devotas reverencias / Que a este retrato habeis hecho* »² relèvent d'une pratique idolâtre : « *veros aqui idolatrar* ». Il s'agirait donc d'une dévotion avec abus, conférant à l'image un pouvoir qu'elle n'a pas. Ainsi s'exprime le courtisan qui ne croit pas au caractère sacré de la royauté et se moque des serviteurs trop fidèles qui, en échange de leur servile fidélité, sont remerciés « *con trabajos* ». De ce point de vue, Mendo partage la position qui fut celle de l'iconoclasme calviniste, lequel toucha non seulement les images saintes mais aussi les images royales pendant les guerres de religion en France. Mais le lien entre l'irrévérence de Mendo et l'iconoclasme n'est souligné que plus tard dans la pièce, lorsque Beltran, l'astucieux valet de don Fernando, divertit le roi par un petit discours sur le sujet du portrait. Après avoir dit

¹ Dans *El Gran Seneca*, Pérez de Montalbán a aussi établi ce lien entre portrait royal et image de dévotion, dans l'édition de 1633, f. 112v.

² *Ibid.*, p. 575.

combien il l'avait vénéré avec « *decoro / Y respeto* », il démontre qu'il est injuste de laisser les croix et les images saintes, sur les chemins et dans les rues, au risque de les exposer à l'indifférence sacrilège, sans « *el debido respeto* », de mauvais catholiques ou, pis encore, aux injures obscènes des « *sectarios de Calvino, / Arrio y Lutero* ». Il se dissimule alors une interrogation tragique derrière cette déclaration comique. La royauté ne se met-elle pas en danger à force de représentations ? Et le corps du roi ne risque-t-il pas, lui aussi, de s'exposer à des mesures radicales visant à supprimer le système de pouvoir qu'il représente après l'avoir totalement incorporé ?

Le Ser prudente y ser sufrido n'est pas, contrairement à ce que laisse supposer le titre, une théâtralisation des deux corps du roi : d'abord, le renoncement qui est souffrance pour le corps de l'homme puis l'élévation à la dignité royale qui réalise le second corps, le politique, représenté par le portrait. C'est à partir du portrait du roi, visible au cours de la première journée, que l'auteur donne à Alfonso le moyen de se rendre maître de sa cour et de rendre compte ainsi de sa propre conception de la nature du pouvoir royal. Le roi doit connaître l'opinion de ses sujets pour mieux les gouverner et utilise le portrait, comme allégorie de son État, pour découvrir la vérité. Ce n'est qu'au prix de cette présence (double en réalité dans la scène du portrait) et de l'assistance des *privados* que la personne royale peut gouverner avec prudence. En effet, par sa connaissance de la vérité, le roi sait récompenser le fidèle courtisan en faisant de lui son favori mais pardonne aussi à celui qui l'a offensé, démontrant ainsi sa clémence. L'État informe tandis que l'homme juge en son cœur. Les deux corps ne font qu'un. La démonstration, cependant, ne s'arrête pas là. Le roi a, en effet, un troisième corps – le sacré – qui est le seul garant de l'adhésion quasi dévotionnelle de ses fidèles sujets. Pérez de Montalbán a ainsi restitué les trois réalités du pouvoir attendues et espérées pour l'accomplissement d'un juste gouvernement chrétien.

Bibliographie

Allard, J., « Les règles de l'étiquette à la cour des Habsbourg d'Espagne. XVIe – XVIIe siècles », *Les Traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1995, p. 131-144.

Alvarez-Ossorio Alvariño, A., « Proteo en el Palacio : El arte de la disimulación y la simulación del cortesano », *El Madrid de Velázquez y Calderón : Villa y corte en el siglo XVII*, M. Morán et B.J. García (dir.), Madrid, 2000, p. 110-137.

Bizzari, H.O., *Secreto de los secretos. Poridat de las Poridades. Versiones castellanas del Pseudo-Aristóteles Secretum secretorum*, Universitat de València, Valencia, 2010.

Cayuela, A., « Alonso Pérez et la « libropesía » : Aspects du commerce de librairie dans la première moitié du XVIIe siècle à Madrid », dans *Bulletin Hispanique*, 2002, vol.104, n° 104-2, p. 645-655.

Cayuela, A., *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Madrid, 2005.

Parker, J. H., « The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán », in *PMLA*, vol.67, n°2 (mar. 1952), p. 186-210.

Feros, A., « “Vicedioses, pero humanos“ : el drama del Rey », *Cuadernos de Historia Moderna*, n°14, Madrid, 1993, p. 103-131.

Marin, L., *Le Portrait du roi*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

Milhou, A., *Pouvoir royal et absolutisme dans l'Espagne du XVIe siècle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1999.

Pérez de Montalbán, J., *Comedia de el Gran Seneca de España Felipe Segundo*, dans *Parte veynte y cinco de comedias. Recopiladas de diferentes Autores, e illustres poetas de España*, Zaragoza, 1633.

Pérez de Montalbán, J., *Comedia famosa titulada como padre y como rey del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV, M. Rivadeneira, Madrid, 1858, p. 533-549.

Pérez de Montalbán, J., *Comedia famosa titulada ser prudente y ser sufrido del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV, M. Rivadeneira, Madrid, 1858, p.571-585.

Porreño, B., *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo El prudente, potentísimo y glorioso monarca de las Españas y de las Indias* [Sevilla, 1639], Estudio introductorio de Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.

Ruiz, T.F., « Une royauté sans sacre : la monarchie castillane du Bas Moyen Âge », *Annales E.S.C.*, mai-juin 1984, p. 429-453.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE: UNA FILOSOFIA DEL CORPO

**BERNARDIN DE SAINT-PIERRE: A PHILOSOPHY OF THE
BODY**

**BERNARDIN DE SAINT-PIERRE: UNE PHILOSOPHIE DU
CORPS**

Marco MENIN¹

Riassunto

L'articolo si propone di mostrare come l'analisi della dimensione corporea e della sua rappresentazione possa contribuire a far emergere alcune implicazioni strettamente filosofiche dell'opera di Bernardin de Saint-Pierre, generalmente sottovalutate dalla critica, mettendo altresì in luce come la "metafisica" del corpo sensibile delineata negli scritti teorici (Études de la nature e Harmonies de la nature) trovi una sua coerente applicazione nell'opera letteraria (Paul et Virginie e Empsaël et Zoraïde).

Parole chiave: Saint-Pierre, corpo, armonia, teleologia

Abstract

The article aims to show how the study of the body dimension and its representation can help bring out some of the strictly philosophical implications in Bernardin de Saint-Pierre's works, generally undervalued by the critics. The paper also highlights how the "metaphysics" of the sensitive body outlined in the theoretical writings (Études de la nature and Harmonies de la nature) finds its consistent application in literary works (Paul et Virginie and Empsaël et Zoraïde).

Key-words: Saint-Pierre, body, harmony, teleology

Résumé

L'article vise à montrer comment la dimension du corps et sa représentation peut aider à faire ressortir quelques-unes des implications plus strictement philosophiques du travail de Bernardin de Saint-Pierre, généralement sous-évaluées par la critique, en mettant également en lumière la façon dont la "métaphysique" du corps sensible exposée dans les écrits théoriques (Études de la nature et Harmonies de la nature) trouve son application cohérente dans l'œuvre littéraire (Paul et Virginie et Empsaël et Zoraïde).

Mots-clés: Saint-Pierre, corps, harmonie, téléologie

¹ marco.menin@unito.it, Università degli Studi di Torino, Italia

Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre appartiene a quel novero di autori comunemente considerati “minori”, i cui scritti vengono talvolta citati superficialmente, ma raramente letti e meditati. Se nelle storie della letteratura egli è ricordato di sfuggita, essenzialmente in quanto inventore di una prosa pittoresca e colorita che contribuì, grazie soprattutto al clamoroso successo di *Paul et Virginie*, all’emancipazione del sentimento dalle aspirazioni razionalistiche del secolo dei Lumi, ancora più evidente è la scarsa considerazione di cui gode nell’ambito della storia delle idee. Nei pochi casi in cui il personaggio non è completamente ignorato, i manuali lo prendono in considerazione solo in quanto la sua speculazione può essere blandamente messa in relazione con quella di uno dei massimi pensatori settecenteschi, Jean-Jacques Rousseau, di cui Bernardin viene generalmente indicato – non senza una nota di aperto deprezzamento – come discepolo ed epigono.

L’incrollabile ottimismo che contraddistingue l’opera di Saint-Pierre, unita a un entusiasmo illimitato e quasi infantile nei confronti del mondo naturale, sfocia infatti spesso in ingenuità palesi, le quali hanno indotto la critica a liquidare sbrigativamente la sua riflessione filosofica come l’eccentrica manifestazione di un ingegno speculativo mediocre, da guardare tutt’al più con un benevolo sorriso di sussiego. Una simile posizione, riscontrabile più o meno velatamente tra le pagine di alcuni dei più influenti studiosi che si sono occupati, quasi sempre tangenzialmente, del pensiero di Saint-Pierre (da Pierre Trahard a Robert Mauzi, sino a giungere a René Etiemble¹), trova probabilmente la sua esemplificazione più efficace nel giudizio formulato dal filologo italiano Silvio Federico Baridon: «Bernardin de Saint-Pierre fu molte cose, soprattutto osservatore e pittore finissimo del mondo circostante, impareggiabile nel notare particolari e colori fin’allora indistinti, ma è indiscutibile che non fu mai filosofo, che non ebbe mai cioè le qualità essenziali per costruire un suo proprio sistema di conoscenza. Purtroppo [...] volle fare – ed ostinatamente – opera di filosofo»².

Al di là dell’innegabile fondo di verità che una tale affermazione contiene, la sfortuna storiografica di Saint-Pierre supera probabilmente i suoi demeriti e la sua origine andrebbe ricercata – ma si tratterebbe di un’operazione lunga e complessa che esula completamente da ciò che ci

¹ Cfr. Trahard, P., *Les maîtres de la sensibilité française au 18^e siècle: 1715-1789*, Boivin, Paris, 1931-1933, 4 voll., vol. IV; Mauzi, R., *Préface*, in B. de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966; Etiemble, R., *Préface*, in *Romanciers du dix-huitième siècle*, Gallimard, Paris, 1965.

² Baridon, S.F., *Les Harmonies de la nature di Bernardin de Saint Pierre: studi di filologia e di critica testuale*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1958, p. 8.

proponiamo di mettere in luce in questo contributo – sia nelle travagliate vicissitudini filologiche delle sue opere, sia nell’interpretazione discutibile e a tratti apertamente faziosa che diversi studiosi (da Louis Aimé-Martin a Maurice Souriau, a lungo considerato “l’interprete” del pensiero di Saint-Pierre) ne hanno dato.

Ci si propone di mostrare come proprio l’analisi della dimensione corporea e della sua rappresentazione possa contribuire a far emergere alcune implicazioni strettamente filosofiche dell’opera bernardiniana. In un primo momento, a partire dall’analisi delle *Études de la nature* e delle *Harmonies de la nature*, si proverà a mettere in luce come l’epistemologia di Saint-Pierre, costruita in aperta opposizione a quella cartesiana, si fondi su un provvidenzialismo antropocentrico che ruota proprio attorno alla nozione di corpo, e più precisamente di “corpo sensibile”. In quanto tutte le armonie della natura sono state create per l’uomo e per il suo corpo, la sua indagine diventa il punto d’incontro tra letteratura, scienza naturale, filosofia morale e politica. In un secondo momento, si evidenzierà come la “metafisica” del corpo sensibile delineata negli scritti teorici trovi una sua coerente applicazione, ma anche un’articolazione ulteriore, nell’opera letteraria, soffermandosi sull’esempio di *Paul et Virginie* e di *Empsaël et Zoraïde*.

«Je sens, donc j’existe»: un’epistemologia antropocentrica

Le *Études de la nature* sono sicuramente l’opera più rappresentativa di Saint-Pierre, nonché il suo progetto più ardito da un punto di vista speculativo. La loro pubblicazione, avvenuta nel 1784, segna inoltre una svolta decisiva nella biografia del pensatore di Le Havre il quale, da scapestrato letterato emarginato dall’ambiente dei *philosophes* e costretto a vivere in una soffitta del faubourg Saint-Victor, diventa un intellettuale di successo: nel giro di pochi anni è infatti nominato intendente del Jardin des Plantes, succedendo in quel ruolo a Buffon, viene eletto membro della Convenzione (anche se si astiene dal partecipare alle sedute), ottiene la prima cattedra di filosofia morale nell’appena istituita École Normale, per venire infine cooptato all’Académie Française dove, in qualità di presidente, ha l’onore di pronunciare, nel 1807, l’elogio di Napoleone¹. Questi pochi accenni

¹ Per i riferimenti biografici ci siamo serviti essenzialmente, oltre che dell’inevitabilmente datato contributo di Maurice Souriau (*Bernardin de Saint-Pierre d’après ses manuscrits*, Société Française d’Imprimerie et de Librairie, Paris, 1905) dello studio di Cook, M., *Bernardin de Saint-Pierre: A Life of Culture*, Legenda,

biografici aiutano a comprendere la poliedricità della figura di Saint-Pierre, il quale desiderò sempre essere nello stesso tempo filosofo e scienziato, letterato e uomo politico.

Tale poliedricità ben si esprime, nei suoi pregi come nei suoi innegabili difetti, proprio nelle *Études de la nature*. Si tratta di un'opera estremamente complessa da definire o da inquadrare in un genere letterario convenzionale, in quanto essa ambisce a una comprensione complessiva della natura all'interno di una concezione teologica e teleologica dell'universo, in grado di dar conto delle leggi che regolano sia l'ordine fisico, sia quello morale. Un simile progetto, vista l'immensa ricchezza del suo oggetto, è in quanto tale irrealizzabile, come lo stesso autore pare rendersi conto nel primo "studio" – il quale rappresenta una sorta di esposizione programmatica dei tredici successivi – in cui paragona efficacemente la sua opera, con quella felice capacità di scegliere le immagini che gli è peculiare, all'abbozzo di un quadro incompiuto: «Descriptions, conjectures, aperçus, vues, objections, doutes et jusqu'à mes ignorances, j'ai tout ramassé; et j'ai donné à ces ruines le nom d'Études, comme un peintre aux études d'un grand tableau auquel il n'a pu mettre la dernière main»¹. Questa perenne esitazione metodologica, che avvicina di primo acchito l'opera di Bernardin più a quella dell'artista o del *bricoleur* che a quella dello scienziato, si coniuga tuttavia – in una strana e inconciliabile simbiosi – con una "mania dei sistemi" che già Sainte-Beuve ebbe modo di rimproverargli².

L'obiettivo di Saint-Pierre è infatti quello di delineare, pur tenendo conto dei limiti imposti dalla ristrettezza dell'ingegno umano, «une Histoire générale de la nature, à l'imitation d'Aristote, de Plin, du chancelier Bacon, et de plusieurs modernes célèbres»³. Per portare a compimento questo ambizioso progetto sarà necessario, come si può

Oxford, 2006, che è, a nostra conoscenza, l'unica biografia moderna di Saint-Pierre. Cfr. in particolar modo il capitolo *The Reception of the "Études"*, ivi, pp. 88-104.

¹ Saint-Pierre, B. de, *Études de la nature*, in *Œuvres complètes de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, mises en ordre et précédées de la vie de l'auteur*, a cura di L. Aime-Martin, Mequignon-Marvis, Paris, 1818, 12 voll, vol. III, p. 39 [edizione indicata nel prosieguo con la sigla *OC* seguita dal numero romano del volume]. Nel caso delle *Études* indicheremo inoltre la pagina dell'edizione curata da Colas Duflo: Saint-Pierre, B. de, *Études de la nature*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2007, qui p. 66.

² «Bernardin de Saint-Pierre, avec tous ses défauts de raisonnement et sa manie de systèmes, est profondément vrai comme peintre de la nature: le premier de nos grands écrivains paysagistes». Sainte-Beuve, Ch.-A., *Causeries du lundi*, 30 agosto 1852, in Id., *Causeries du lundi*, vol. VII, Garnier, Paris, 1853, p. 338.

³ *Études de la nature*, *OC* III, p. 1; ed. Duflo p. 53.

intuire sin dal *Plan de mon ouvrage*, prendere in considerazione la natura stessa da due prospettive differenti ma complementari:

D'ailleurs la nature y invite tous les hommes de tous les temps; et si elle n'en promet les découvertes qu'aux hommes de génie, elle en réserve au moins quelques moissons aux ignorants, surtout à ceux qui, comme moi, s'y arrêtent à chaque pas, ravis de la beauté de ses divins ouvrages. J'étais encore porté à ce noble dessein par le désir de bien mériter des hommes [...]. C'est dans la nature que nous en devons trouver les lois, puisque ce n'est qu'en nous écartant de ses lois que nous rencontrons les maux¹.

Da un lato, si tratterà di considerare la natura da un punto di vista descrittivo e scientifico, incentrato sull'idea secondo cui essa non fa nulla invano². Dall'altro lato, tuttavia, si tratterà – come rende consapevoli in particolar modo l'ultima affermazione del brano citato – di ritrovare nella natura stessa quella dimensione morale, e dunque prescrittiva (la *loi de la nature*), che il progresso ha annientato o snaturato. Questi aspetti sono, a ben vedere, le due facce della stessa medaglia: la *bienfaisance* della natura implica al contempo che essa faccia bene le cose e che, facendo bene, faccia altresì il bene. Persino il titolo dell'opera, *Études de la nature*, pare rispecchiare tale ineliminabile ambiguità: se lo si intende come “studi *sulla* natura”, cioè come studi che trattano la natura come loro oggetto, prevale la componente descrittiva; ma se lo si interpreta come “studi *della* natura”, in quanto provengono dalla natura che ne è il soggetto oltre che l'argomento, prevale indubbiamente la componente prescrittiva. Proprio nel nesso tra questi due aspetti risiede l'incrollabile fiducia di Bernardin nel finalismo, che fa sì che egli possa essere a buon titolo considerato, come osservò Ferdinand Brunetière in un saggio del 1892, «le *cause-finalier* le plus convaincu, le plus systématique, le plus intrépide que l'on ait jamais vu: – et d'ailleurs le plus ingénieux»³.

La “nuova” storia naturale che Bernardin, come un novello Plinio, si propone di delineare, richiede una rivoluzione sia metodologica sia epistemologica la quale, al di là di tutte le debolezze e i limiti della sua realizzazione, rappresenta la parte più originale del suo apporto al

¹ Ivi, pp. 1-2; ed. Duflo p. 53.

² «La nature ne fait rien en vain». Ivi, OC IV, p. 270; ed. Duflo p. 346.

³ Brunetière, F., *Les amies de Bernardin de Saint-Pierre*, in «Revue des deux mondes», vol. 113, 1892, pp. 690-704 (qui p. 691). Sempre di Brunetière si vedano inoltre le pagine dedicate a Saint-Pierre in *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle. Leçons professées à la Sorbonne (1895)*, Hachette, Paris, 1895, pp. 71-83.

sogno, ormai quasi definitivamente infranto sul finire del Settecento¹, di una storia naturale generale in grado, per così dire, di rigenerare l'umanità attraverso la natura. I cardini di questa rivoluzione risiedono sostanzialmente in due elementi: il capovolgimento dell'idea cartesiana secondo cui «tous les phénomènes de la nature peuvent être expliqués par leur moyen»² e la conseguente ridefinizione del concetto di verità che ne deriva.

Il grande rimprovero che Saint-Pierre muove a tutti i filosofi e gli scienziati che hanno provato a spiegare la natura prima di lui è infatti quello di avere trascurato le innumerevoli connessioni che racchiudono il mistero della vita. Costoro hanno preteso di invertire il processo conoscitivo, sostituendo lo studio delle cause a quello degli effetti³ che, soli, riescono ad avere una qualche incidenza sui bisogni degli esseri umani: «Ce n'est pas que Socrate n'eût très bien étudié la nature; mais il n'avait cessé d'en rechercher les causes que pour en admirer les résultats [...] La nature ne nous présente de toutes parts que des harmonies et des convenances avec nos besoins, et nous nous obstinons à remonter aux causes qu'elle emploie, comme si nous voulions lui enlever le secret de sa puissance»⁴. La scienza ha insomma perso di vista il fatto che, essendo l'uomo il fine ultimo della natura, egli deve essere allo stesso modo il fine ultimo della scienza. Al contrario, «le défaut qu'on peut reprocher à la plupart des sciences» consiste nel fatto che «sans consulter la fin des opérations de la nature, n'en étudient que les moyens»⁵: l'astronomia analizza il corso degli astri senza considerare i rapporti con le stagioni e i climi, la chimica scompone gli elementi senza comprenderne in alcun modo la funzione, l'algebra si dedica allo studio di grandezze

¹ Cfr. Lepenies, W., *Das Ende der Naturgeschichte: Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. Und 19. Jahrhunderts*, C. Hanser, München-Wien 1976; trad. it. *La fine della storia naturale. La trasformazione di forme di cultura nelle scienze del XVIII e XIX secolo*, il Mulino, Bologna, 1991.

² Descartes, R., *Principes*, II, 64, in *Œuvres complètes*, a cura di C. Adam e P. Tannery, Vrin, Paris, 1964-1974, 11 vol., vol. IX, p. 101. Il finalismo veniva rifiutato con nettezza da Descartes già nella prima parte dell'opera (I, 28): «Il ne faut point examiner pour quelle fin Dieu a fait chaque chose, mais seulement par quel moyen il a voulu qu'elle fût produite. Nous ne nous arrêterons pas aussi à examiner les fins que Dieu s'est proposé en créant le monde, et nous rejeterons entièrement de notre Philosophie la recherche des causes finales». Ivi, p. 37.

³ «Quoique la nature emploie une infinité de moyens, elle ne permet à l'homme d'en connaître que la fin». *Études de la nature*, OC IV, p. 232; ed. Duflo p. 328.

⁴ Ivi, pp. 28-29; ed. Duflo p. 253. Sulla stessa questione cfr. inoltre *Fragment sur la théorie de l'univers*, OC I, p. 378.

⁵ Ivi, pp. 15-16; ed. Duflo, p. 248.

immaginarie e alla costruzione di teoremi inapplicabili ai bisogni concreti della vita¹. I naturalisti si limitano a studiare animali impagliati, come se fosse possibile comprendere la ricchezza del vivente in un cimitero², mentre i botanici pensano di poter cogliere l'essenza di un fiore rinchiudendolo, rinsecchito, in un erbario³.

Un corretto studio della natura deve configurarsi, al contrario, come un pensiero della relazione, sintetizzato attraverso l'affermazione – impiegata insistentemente con formulazioni più o meno equivalenti – secondo cui «tout est lié dans la nature»⁴. Una simile idea non è sicuramente in sé nuova, ma si inserisce al contrario in una lunga tradizione di pensiero che va da Pitagora, spesso citato come modello, a Leibniz, sino a giungere ad autori cronologicamente più vicini a Saint-Pierre, quali Diderot e d'Holbach. L'originalità di Bernardin risiede tuttavia nel fatto di attribuire a queste relazioni un valore epistemologico completamente nuovo, sino a stravolgere il concetto stesso di verità. L'idea scolastica della verità come adeguazione in termini di “conformità” e “corrispondenza” viene teleologicamente e antropocentricamente ridefinita in termini di relazione (la *convenance*) e di utilità: «Qu'est-ce donc que cette vérité que nous sommes si avides de connaître, et qui nous échappe si aisément? C'est une harmonie de notre intelligence avec la Divinité; c'est le sentiment des convenances qu'elle a établies dans tous ses œuvres; c'est la vie de notre âme. La nature nous oblige à sa recherche comme à celle des aliments»⁵. La verità segnala dunque la propria presenza in un rapporto: l'esistere di ogni cosa, in natura, è sempre un esistere-per e nulla può esistere separatamente dal tutto. Questa concezione quasi mistica della verità basata, in ultima istanza, sull'idea di un'affinità universale implica, come logica conseguenza, un ripensamento altrettanto radicale di ciò che deve assumere il nome di conoscenza scientifica. La vera scienza non è per Saint-Pierre quella cartesiana o newtoniana, che isola i fenomeni per

¹ Cfr. *ibidem*.

² «Quel spectacle nous présentent nos collections d'animaux dans nos cabinets? En vain l'art des Daubenton leur rend une apparence de vie [...]. C'est là que la beauté même inspire l'horreur tandis que les objets les plus laids sont agréables lorsqu'ils sont à la place où les a mis la nature [...]. Nos livres sur la nature n'en sont que le roman, et nos cabinets que le tombeau». Ivi, *OC III*, p. 33; ed. Duflo, p. 64.

³ Sulle conoscenze botaniche di Bernardin de Saint-Pierre cfr. Simon, J.-J., *Bernardin de Saint-Pierre ou le triomphe de Flore*, Nizet, Paris 1967, pp. 15-22.

⁴ *Études de la nature*, *OC IV*, p. 218; ed. Duflo, p. 323.

⁵ *Harmonies de la nature*, *OC X*, p. 183.

studiarli oggettivamente, ma affonda al contrario le sue radici nella soggettività del sentimento:

Je définis donc la science le sentiment des lois de la nature par rapport aux hommes. Cette définition, toute simple qu'elle est, est plus exacte et plus étendue qu'on ne pense; elle circonscrit les limites de notre savoir, et nous montre jusqu'où nous pouvons les porter: car il s'ensuit que lorsque nous n'avons pas le sentiment d'une vérité, nous n'en avons pas la science, et que, d'un autre côté, il en peut résulter une science, dès que nous en avons le sentiment¹.

La stessa preminenza del pensiero viene in tale prospettiva completamente a cadere: «Je substitue donc à l'argument de Descartes celui-ci, qui me paraît et plus simple et plus général: *je sens, donc j'existe*»². Non solo, infatti, le nostre sensazioni fisiche ci avvertono della nostra esistenza ben più frequentemente della ragione, ma quest'ultima può essere modificata da diverse varianti, prima tra tutte l'età; mentre la sensibilità è espressione diretta e universale della natura: «Les erreurs de la raison sont locales et versatiles, et les vérités de sentiment sont constantes et universelles. La raison fait le moi grec, le moi anglais, le moi turc; et le sentiment, le moi homme et le moi divin»³.

L'epistemologia di Saint Pierre appare, in definitiva, costruita su un provvidenzialismo antropocentrico che ruota proprio attorno alla nozione di corpo, luogo di espressione ed esplicazione di quel principio nel contempo fisiologico e spirituale che è la *sensibilité*. In quanto tutte le armonie della natura sono state create per l'uomo e per il suo corpo, sarà proprio la sua indagine a fondare e fondere, in un unico gesto, la scienza, l'estetica e la morale.

«Toutes les expressions harmoniques sont réunies dans la figure humaine»: una morale inscritta nel corpo

L'indagine sul corpo – o, per meglio dire, sul corpo senziente – si situa nel cuore delle *Études de la nature*, diventandone un vero e proprio punto di snodo. Essa è infatti sviluppata nel decimo “studio”, il quale fornisce sia una spiegazione della necessità della Provvidenza divina, oggetto delle prime nove *études*, sia una giustificazione della possibilità di estendere il criterio esplicativo del mondo fisico al mondo morale,

¹ Ivi, p. 80.

² *Études de la nature*, OC V, p. 10; ed. Duflo, p. 438.

³ Ivi, p. 12; ed. Duflo, p. 439.

oggetto delle ultime tre *études*, dedicate rispettivamente alle leggi morali della natura, all'applicazione di tali leggi ai mali della società e all'educazione.

Il decimo studio rappresenta un punto cruciale nell'impianto espositivo dell'opera non solo a livello contenutistico, ma anche sul piano metodologico, in quanto segna il passaggio definitivo dall'analisi alla sintesi (per comprendere la natura non bisogna scomporne artificialmente gli aspetti, ma studiarne le transizioni, le gradazioni e i passaggi), indicando inoltre nell'analogia lo strumento privilegiato della conoscenza. La commistione tra l'elemento descrittivo e quello prescrittivo, tra l'osservazione empirica e la legislazione, emerge con nettezza sin dalle prime righe di questa sezione dell'opera, che ne riassumono l'intento: «Nous diviserons ces lois en lois physiques et en lois morales. Nous examinerons d'abord, dans cette Étude, quelques lois physiques communes à tous les règnes [...]. Nous nous occuperons, dans le volume suivant, des lois morales; et nous y chercherons, ainsi que dans les lois physiques, des moyens de diminuer la somme des maux du genre humain»¹.

Occorre precisare che la nozione di legge a cui si richiama Saint-Pierre ha un'accezione del tutto differente rispetto a quella newtoniana: essa non dice nulla sul meccanismo che opera nella natura, a cui l'essere umano non ha accesso, ma enuncia i rapporti che lo stesso essere umano vi percepisce attraverso il sentimento:

*J'ai cherché [...] ensuite une faculté plus propre à découvrir la vérité que notre raison [...]. J'ai cru la trouver dans cet instinct sublime appelé le sentiment, qui est en nous l'expression des lois naturelles, et qui est invariable chez toutes les nations. J'ai observé, par son moyen, les lois de la nature, non en remontant à leurs principes, qui ne sont connus que de Dieu, mais en descendant à leurs résultats, qui sont à l'usage des hommes*².

In una simile visione del mondo, in cui le cause finali sono le sole che l'uomo può studiare poiché è troppo limitato per comprendere gli strumenti di cui si serve Dio (le cause intermedie della tradizione tomista), lo strumento privilegiato dell'analisi scientifica e morale, diventa l'analogia³, cioè un'identità di rapporto che unisce termini

¹ Ivi, *OC IV*, pp. 55; ed. Duflo, p. 263.

² Ivi, *Récapitulation, OC V*, pp. 359-360; ed. Duflo, p. 575.

³ Sul valore epistemologico dell'analogia cfr. Duflo, C., *Bernardin de Saint-Pierre, la scienza e i dotti*, in *SWIF*, Sito Web Italiano per la Filosofia, anno I, n. 2, 1998 (<http://lgxserver.uniba.it/lei/filmod/testi/bernardin.htm>); Id., *Le finalisme esthétisant*

somiglianti appartenenti ad ambiti differenti. L'analogia dipende dal sentimento e non dalla ragione, e, proprio per questo, è in grado di dire qualcosa riguardo ai rapporti che regolano il mondo naturale. Essa è dunque pienamente giustificabile poiché, esattamente come il metodo sintetico, prende a modello l'ordine naturale stesso: se la sintesi imita la natura nelle sue modalità di procedimento, l'analogia la imita nelle sue modalità d'essere e, dunque, nelle sue leggi.

La prima legge fisica che si esplica per analogia nel corpo è infatti, secondo Saint-Pierre, quella della convenienza (*convenance*), che stabilisce l'armonia tra il soggetto e il mondo: «Quoique la convenance soit une perception de notre raison, je la mets à la tête des lois physiques, parce qu'elle est le premier sentiment que nous cherchons à satisfaire en examinant les objets de la nature»¹. La superiorità dell'uomo rispetto agli altri esseri viventi risiede per l'appunto nella sua maggiore capacità di scorgere le convenienze, traendo vantaggio dall'ambiente circostante.

La seconda legge, che scaturisce dalla prima attraverso una sorta di procedimento genealogico, è quella dell'ordine, che è costituito dal convergere di più convenienze verso un unico fine: «Une suite de convenances qui ont un centre commun forme l'ordre. Il y a des convenances dans les membres d'un animal; mais il n'y a d'ordre que dans son corps. La convenance est dans le détail, et l'ordre dans l'ensemble»². Attraverso un procedimento d'integrazione continua di ordini più semplici all'interno di ordini più vasti e complessi si può arrivare a costruire l'ordine generale della natura, che solo l'essere umano può comprendere in quanto ne rappresenta il centro: “esistere-per” è infatti in definitiva esistere per l'uomo, conformemente al disegno della Provvidenza divina³. Proprio per questo motivo è la contemplazione dell'ordine che rende consapevole l'uomo della sua duplice natura: «Il résulte du sentiment de l'ordre général deux autres sentiments: l'un qui nous jette insensiblement dans le sein de la Divinité, et l'autre qui nous

des “*Études de la nature*” de Bernardin de Saint-Pierre, in *Autour de Bernardin de Saint-Pierre. Les écrits et les hommes des Lumières à l'Empire*, a cura di C. Seth et E. Wauters, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, 2010, pp. 157-163.

¹ *Études de la nature*, OC IV, pp. 56; ed. Duflo, p. 263.

² Ivi, p. 60; ed. Duflo, p. 265.

³ Sul rapporto tra filosofia e religione in Saint-Pierre cfr. Wiedemeier, K., *La religion de Bernardin de Saint-Pierre*, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, Fribourg, 1986; Duflo, C., *La religion dans la philosophie de Bernardin de Saint-Pierre*, in «Cahiers de Fontenay», n. 71/72, *Lumières et religion*, 1993, pp. 135-163.

ramène à nos besoins; [...]. Ces deux sentiments caractérisent les deux puissances, spirituelle et corporelle, qui composent l'homme»¹.

La terza legge del mondo naturale, che è quella che sicuramente assume agli occhi di Saint-Pierre una posizione preminente, è l'espressione armonica. Essa, da una lato, discende dalla convenienza e dall'ordine ma, dall'altro, ne diventa la condizione di possibilità. L'armonia si può infatti definire come l'arte della natura nel creare i contrasti, rendendo conseguentemente possibile sia la *convenance*, sia l'*ordre*:

Mais lorsque deux contraires viennent à se confondre, en quelque genre que ce soit, on en voit naître le plaisir, la beauté et l'harmonie. J'appelle l'instant et le point de leur réunion "expression harmonique". C'est le seul principe que j'aie pu apercevoir dans la nature; car ses éléments mêmes ne sont pas simples, comme nous l'avons vu; ils présentent toujours des accords formés de deux contraires, aux analyses les plus multipliées².

A partire dal concetto di armonia, che appare sin da questa definizione un principio non solo ontologico, ma anche estetico ed etico, sembra così possibile comprendere la "morfologia" del linguaggio sensibile attraverso cui si esplica la natura. L'espressione armonica si può infatti ritrovare in parecchi livelli del mondo naturale, a partire dai colori: su tale aspetto Saint-Pierre costruisce una teoria che nulla deve a Newton (la cui spiegazione è al contrario duramente criticata), ma che preannuncia piuttosto gli interrogativi di Goethe. I cinque colori semplici sono secondo lui il giallo, il rosso e il blu, a cui si devono aggiungere il bianco e il nero, «c'est-à-dire la lumière et les ténèbres, [qui] produisent en s'harmoniant tant de couleurs différentes»³. Dalle affinità e dalle "corrispondenze" segrete tra i colori – tra le quali spicca il valore mistico attribuito al rosso, armonica conciliazione di bianco e nero – deriva il fatto che essi «peuvent influer sur les passions, et qu'on peut les rapporter, ainsi que leurs harmonies, à des affections morales»⁴. Un discorso analogo vale per le forme, nel cui caso «on peut en réduire les principes, comme ceux des couleurs, à cinq, qui sont la ligne, le triangle, le cercle, l'ellipse et la parabole»⁵, e per i movimenti, che rappresentano l'espressione per eccellenza della vita e che sono pertanto riscontrabili in

¹ *Études de la nature*, OC IV, p. 63; ed. Duflo, p. 266.

² Ivi, pp. 68-69; ed. Duflo, p. 268.

³ Ivi, p. 78; ed. Duflo, p. 271.

⁴ Ivi, p. 82; ed. Duflo, p. 273.

⁵ Ivi, p. 87; ed. Duflo, p. 275.

tutte le sue manifestazioni. Anche in questo caso ci si trova di fronte a una tassonomia pentapartita: «Nous en distinguons également cinq principaux: le mouvement propre ou de rotation sur lui-même, qui ne suppose point de déplacement, et qui est le principe de tout mouvement, tel qu'est peut-être celui du soleil; ensuite le perpendiculaire, le circulaire, l'horizontal et le repos»¹.

Per potere comprendere veramente il linguaggio della natura non è tuttavia sufficiente conoscerne la struttura, ma bisognerà studiare altresì quella che si può considerare la sua “sintassi”, cioè l'effettivo prodursi dell'espressione armonica. Tale esigenza è soddisfatta attraverso l'enunciazione della quarta, della quinta e della sesta legge, che sono rispettivamente la consonanza, la progressione e il contrasto. Se le prime tre leggi (convenienza, ordine e armonia) sono ben distinte tra di loro, pur implicandosi reciprocamente, quest'ultime appaiono piuttosto una specificazione dell'espressione armonica: la consonanza è infatti la ripetizione della stessa armonia, che la traspone in un nuovo scenario; la progressione consiste in una serie di consonanze ascendenti o discendenti; il contrasto, infine, consente di distinguere le diverse armonie attraverso le loro consonanze e progressioni².

L'enunciazione di tutte le leggi di natura converge, nella decima *étude*, in una vera e propria estetica della figura umana, e in particolare del volto, interpretato come il punto d'incontro più elevato tra armonie differenti: «Toutes les expressions harmoniques sont réunies dans la figure humaine. Je me bornerai dans cet article à examiner quelques-unes de celles qui composent la tête de l'homme»³. Nella testa dell'essere umano (che, in queste pagine, s'identifica con il maschio bianco) si riuniscono i cinque termini armonici della generazione elementare delle forme: la linea nei capelli, il triangolo nel naso, la sfera nella testa, l'ovale nel viso e la parabola nel vuoto sotto il mento. Ovviamente, «ces formes ne sont pas tracées d'une manière sèche et géométrique, mais elles participent l'une de l'autre, en s'amalgamant mutuellement, comme il convenait aux parties d'un tout». A queste consonanze si uniscono, in

¹ Ivi, p. 93; ed. Duflo, p. 277.

² Un'analisi dettagliata delle differenti leggi di natura secondo Saint-Pierre è reperibile in due recenti contributi: König, T., *Naturwissen, Ästhetik und Religion in Bernardin de Saint-Pierres "Études de la nature"*, Lang, Frankfurt am Main, 2010, pp. 93-101; El Bejaoui, M., *L'idée de nature au XVIIIème Siècle. Le cas de Bernardin de Saint-Pierre*, Éditions universitaires européennes, Saarbrücken, 2011, pp. 42-62.

³ *Études de la nature*, OC IV, p. 173; ed. Duflo, p. 306.

un concerto armonico¹, i contrasti tra forme sferiche e geometriche che caratterizzano tutti i principali organi di senso: gli occhi trovano il loro contrasto nelle sopracciglia, il naso nei baffi, le orecchie nelle basette e il resto del viso nella barba e nei capelli.

A numerose altre osservazioni di simile tenore riguardanti forme e colori, segue una lunga analisi dedicata agli occhi, la quale conferma non solo l'analogia strettissima che sussiste tra il corpo dell'uomo e il cosmo, ma altresì l'identità perfetta tra il vero, il bene e il bello:

[Les yeux] sont deux globes, bordés aux paupières de cils rayonnants comme des pinceaux, qui forment avec eux un contraste ravissant, et présentent une consonance admirable avec le soleil, sur lequel ils semblent modelés, étant comme lui de de figure ronde, ayant des rayons divergents dans leurs cils, des mouvements de rotation sur eux-mêmes, et pouvant, comme l'astre du jour, se voiler de nuages, au moyen de leurs paupières².

In quanto sono «les principaux organes de l'âme», gli occhi sono destinati a esprimere tutte le passioni, attraverso un «contraste moral» incentrato a sua volta sull'espressione armonica, a partire da quella che sussiste tra il bianco dell'orbita e il nero dell'iride. In definitiva, è così proprio nell'analisi e nella comprensione del corpo che bisogna ricercare «l'origine de nos plaisirs et de nos déplaisir au physique comme au moral»³.

L'estetica del volto umano diventa la conferma decisiva di come l'intero universo sia un mondo a misura d'uomo, paragonabile, per riprendere una delle metafore pittoriche predilette da Bernardin, alle tele di Claude Joseph Vernet. Qui l'essere umano è al tempo stesso personaggio e spettatore del quadro della natura e, pur sembrando di primo acchito un elemento tra i tanti, è in realtà la chiave per comprendere il messaggio estetico e morale della natura stessa, la quale si antropomorfizza completamente ponendosi al servizio delle armonie del corpo umano: «Il est très remarquable qu'il n'y a dans la nature, ni animal, ni plante, ni fossile, ni même de globe, qui n'ait sa consonance et

¹ Con il termine “concerto” Bernardin indica un «ordre formé de plusieurs harmonies de divers genres [...] Chaque ouvrage particulier de la nature présente, en différents genres, des harmonies, des consonances, des contrastes, et forme un véritable concert». Ivi, p. 200; ed. Duflo, p. 317.

² Ivi, pp. 175-176; ed. Duflo, p. 307.

³ Ivi, p. 177; ed. Duflo, p. 308.

son contraste hors de lui, excepté l'homme: aucun être visible n'entre dans sa société, que comme serviteur ou comme esclave»¹.

Le armonie del corpo umano: dalla terra al cosmo

L'analisi del corpo sensibile contenuta nella decima sezione delle *Études de la nature* rivela indubbiamente, al di là di tutte le sue imprecisioni scientifiche e dei suoi riferimenti culturali in parte già datati per il diciottesimo secolo, l'oscillazione costante tra modelli diversi ed esigenze intellettuali opposte che confluiscono nel pensiero di Saint-Pierre. Alla suggestione antica (pitagorica e stoica) e rinascimentale dell'ordine, che rappresenta una sorta di sfondo costante, egli coniuga di volta in volta una concezione razionalistica mai del tutto sopita, che emerge in particolar modo nell'ossessivo tentativo di classificare e organizzare gerarchicamente gli elementi del mondo naturale in funzione dell'uomo, a una concezione della natura come corpo sensibile che si esplica attraverso i sensi e il sentimento.

Il tentativo di comprendere il nesso che sussiste tra la sensibilità passiva e quella attiva o, per usare una coppia concettuale in voga nel Settecento, tra il *physique* e il *moral*, rappresenta sicuramente uno degli aspetti più rilevanti della speculazione di Saint-Pierre. Il dibattito filosofico – ma, al contempo, medico e fisiologico – sullo statuto della sensibilità e sulla sua organizzazione era d'altronde uno dei temi centrali (se non il tema centrale) dell'antropologia dei Lumi. La comprensione della *sensibilité* – come emerge già analizzando la duplice definizione che ne viene fornita nel quindicesimo volume dell'*Encyclopédie*² – non può esaurirsi nell'analisi del meccanismo fisiologico, ma deve dar conto del rapporto che sussiste tra i sensi, gli affetti e il pensiero o – in altri termini – tra il corpo, il cuore e la mente³. Già Diderot aveva profuso

¹ Ivi, p. 184; ed. Duflo, p. 311. Sull'antropomorfizzazione della natura in Saint-Pierre si rimanda a Mesnard, P., *Finalité et anthropomorphisme. Le cas Bernardin de Saint-Pierre*, in «Revue des Sciences humaines», n. 48, 1947, pp. 295-323.

² Cfr. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres ...*, Briasson: David: Le Breton, Paris, 1751-1765, 17 voll., voce «Sensibilité, Sentiment», vol. XV, pp. 38-52; voce «Sensibilité», ivi, p. 52.

³ Come studi generali sulla sensibilità si rimanda, insieme al già menzionato contributo di Trahard, a Wilson Jr., A.M., *Sensibility in France in the Eighteenth Century. A Study in Word History*, in «French Quarterly», 13, 1931, pp. 35-46; Baasner, F., *Der Begriff "sensibilité" im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Carl Winter, Heidelberg, 1988; Id., *The Changing Meaning of "sensibilité": 1654 till 1704*, in «Studies in Eighteenth-Century Culture», 15, 1986, pp. 77-96. Per indicazioni sui

molti sforzi per mostrare come esistano due differenti generi di sensibilità, «une sensibilité active et une sensibilité inerte»¹, e come il passaggio dall'una all'altra forma avvenga per sfumature impercettibili²; Rousseau aveva distinto apertamente nei *Dialogues* tra una «sensibilité physique et organique, qui, purement passive, paroît n'avoir pour fin que la conservation de notre corps» e «une autre sensibilité que j'appelle active et morale qui n'est autre chose que la faculté d'attacher nos affections à des êtres qui nous sont étrangers»³. Gli *Idéologues*, negli stessi anni che segnano l'ascesa letteraria di Saint-Pierre, si sforzano a loro volta di delineare una nuova "fisiologia della spiritualità", nella quale gli stati mentali e quelli fisici non vengano separati, ma studiati al contrario nelle loro relazioni reciproche, sino a unificare in qualche modo i due aspetti.

Tutte queste pressioni concettuali convergono nella concezione che Bernardin ha del "corpo sensibile", la quale sembra rimanere sospesa tra la consapevolezza dell'irriducibilità del vivente a qualsiasi spiegazione meccanicistica e una semplicistica sovrapposizione tra il fisico e il morale, che reintroduce in qualche modo un elemento deterministico. L'elaborazione del concetto di "espressione armonica" in relazione al corpo, nonché l'insistenza sul suo manifestarsi tramite consonanze, progressioni e contrasti, sembra rispondere proprio alla volontà di Saint-Pierre di gestire tali tensioni, istituzionalizzandole, per così dire, nella legge interna ad ogni fenomeno.

In questo senso si può probabilmente interpretare quella che rimane l'opera più sorprendente di Saint-Pierre, cioè le *Harmonies de la nature*. Iniziate al nascere della Rivoluzione e sottoposte per più di un ventennio a innumerevoli trasformazioni, esse rimasero incompiute e furono pubblicate postume dal segretario e agiografo di Saint-Pierre, Aimé-Martin, occupando ben tre volumi dei dodici che compongono le *Œuvres complètes*. A prescindere dai problemi di critica testuale

contributi più recenti cfr. Denby, D.J., *The current State of Research on Sensibility and Sentimentalism in late Eighteenth-Century-France*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 304, 1992, pp. 1344-1347.

¹ Diderot, D., *Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Fabre (poi J. Varloot) e J. Proust, 33 voll., Hermann, Paris, 1975-2004, vol. XVII, p. 92.

² La medesima distinzione è ripresa nella *Réfutation d'Hemsterhuis*: «Il y aura deux sortes de sensibilité, comme il y a deux sortes de forces. Une sensibilité inerte; une sensibilité active. Une sensibilité active qui peut passer à l'état d'inertie. Une sensibilité inerte qui peut passer et qui passe à ma volonté à une sensibilité active». Ivi, vol. XXIV, p. 298.

³ Rousseau, J.-J., *Dialogues*, in *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin e M. Raymond, Gallimard, Paris, 1959-1995, 5 voll., vol. I, p. 805.

connessi agli interventi che Aimé-Martin apportò ai manoscritti del suo maestro¹, è innegabile che le *Harmonies* sono un'opera sconcertante, dominata da un senso del caotico e dell'illogico che opprime il suo lettore.

Il piano dell'opera, pur nella sua nebulosità, si pone in continuità con le teorie esposte precedentemente (Bernardin stesso amava definirle “*secondes Études*”) e, in particolar modo, con la “metafisica” del corpo sensibile delineata nella decima sezione. L'obiettivo di Saint-Pierre è quello di esaminare ogni singola parte dell'universo in rapporto a tutte le altre, per mostrare, ancora una volta, come ogni cosa ruoti, nella sua consueta visione finalistica del mondo, attorno all'essere umano. Le armonie vegetali, dell'acqua, dell'aria, della terra e degli animali, sono infatti il preambolo alle armonie dell'uomo – le quali si suddividono a loro volta in umane (libro 6), fraterne (libro 7) e coniugali (libro 8) – e alle armonie del cielo o dei mondi (libro 9). Tutte queste armonie, oltre a intrecciarsi tra di loro (esisteranno, ad esempio, le armonie aeree dell'uomo e le armonie acquatiche dell'aria) si dividono in armonie fisiche elementari, fisiche organizzate, morali elementari e morali organizzate.

Un simile coacervo di armonie impossibili e bizzarre (come quella tra la vescica e il mare), delineate attraverso elucubrazioni per lo più fantasiose e pseudo-scientifiche, aggiunse ben poco alla non trascurabile fama che Saint-Pierre si era guadagnato in vita. Il fatto che le *Harmonies de la nature* non siano cadute completamente nell'oblio fu dovuto, paradossalmente, ad alcuni ridicoli esempi sulla bontà della Provvidenza che esse riportano, e che diventarono aperto oggetto di scherno in tutto il diciannovesimo secolo, come conferma – per ricordare solo uno degli esempi più celebri – il caustico giudizio che ne diede Gustave Flaubert nelle pagine di *Bouvard et Pécuchet*. Le *Harmonies*, espressione di una «philosophie qui découvre dans la nature des intentions vertueuses et la considère comme une espèce de saint Vincent de Paul toujours occupé à répandre des bienfaits!»², vengono infatti impietosamente inserite nel *Sottisier* che chiude l'opera, in cui il finalismo antropocentrico di Saint-Pierre viene esemplificato attraverso l'affermazione secondo cui «le melon a été divisé en tranches par la

¹ Louis Aimé-Martin (1782-1847) fu letterato e archivista della biblioteca di Sainte-Genève, nonché esecutore testamentario di Saint-Pierre, di cui sposò la vedova Desirée de Pelleporc. Sulla sua figura, oltre che ai già menzionati studi di Souriau e Baridon, si rimanda a Ngendahimana, A., *Les idées politiques et sociales de Bernardin de Saint-Pierre*, Peter Lang, Bern-Berlin, 1996, pp. 42-46.

² Flaubert, G., *Bouvard et Pécuchet* (1881), Gallimard, Paris, 1979, p. 140.

nature, afin d'être mangé en famille» e quella secondo cui «les puces se jettent, partout où elles sont, sur les couleurs blanches. Cet instinct leur a été donné afin que nous puissions les attraper plus aisément»¹.

Se ci sforza tuttavia di guardare al di là di queste ingenuità, le *Harmonies* rivelano al contempo l'obbligo e il disagio di confrontarsi con una natura pulsionale, tutta dominata dai sensi e dal sentimento, la quale deve fondare altresì la morale, pur senza determinarla: «La science humaine n'étant donc que le sentiment des lois de la nature par rapport aux hommes, la morale, dont nous cherchons les éléments, ne peut être que le sentiment des lois que Dieu a établies de l'homme à l'homme. On peut tirer de cette définition cette conséquence importante, c'est que toutes les sciences ont des relations avec la morale, puisqu'elles aboutissent aussi toutes à l'homme»².

In questo senso si può comprendere probabilmente il significato più profondo della “cosmologia poetica”³ che occupa l'ultimo libro dell'opera, le *Harmonies du Ciel, ou les mondes*, dove le armonie tra i diversi pianeti sono accompagnate dalla descrizione, fisiologica e morale, dei rispettivi abitanti. Si tratta non solo di un'applicazione estrema ma coerente del finalismo antropocentrico e del metodo analogico (a cosa servirebbe infatti il meraviglioso spettacolo che ciascun pianeta offre dell'universo da un'angolazione differente se non ci fossero spettatori umani?⁴), ma anche della conferma decisiva dell'intrecciarsi del fisico e del morale nell'idea di armonia del corpo sensibile. Il risultato di un simile modo di procedere, in sé legittimo, sono tuttavia, anche in questo caso, descrizioni a dir poco stravaganti. Il pianeta di Venere, ad esempio, è presentato – attraverso una fusione singolare di suggestioni derivanti dalla letteratura di viaggio con quelle dell'opera di Rousseau – come una

¹ Ivi, p. 474. La prima citazione è volutamente modificata da Flaubert. Il testo di Saint-Pierre (*OC IV*, p. 444) riporta infatti: «Les melons, sont divisés par côtes et semblent destinés à être mangés en famille».

² *Harmonies de la nature*, *OC X*, p. 81. Uno dei pochi contributi dedicati specificamente alle *Harmonies* è Guy, B., *Bernardin de Saint-Pierre and the Idea of "Harmony"*, in «Stanford French Review», 11, n. 2, 1978, pp. 209-222. A dispetto del suo titolo, la monografia di Roule, L., *Bernardin de Saint-Pierre et l'harmonie de la nature*, Flammarion, Paris, 1930, è dedicata quasi esclusivamente alle *Études*.

³ Cfr. Racault, J.-M., *La cosmologie poétique des "Harmonies de la Nature"*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 89, n. 5, 1989, pp. 825-842.

⁴ Sull'ipotesi della vita extra terrestre in Saint-Pierre cfr. Crowe, M.J., *The Extraterrestrial Life Debate, 1750-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986; ristampa Dover Publications, Mineola (NY), 1999, pp. 81-164; Duflo, C., *Les habitants des autres planètes dans les "Harmonies de la nature" de Bernardin de Saint-Pierre*, in «Archives de Philosophie», n. 60, 1997, pp. 47-57.

sorta di Svizzera tropicale: «Ses habitants, d'une taille semblable à la nôtre, puisqu'ils habitent une planète du même diamètre, mais sous une zone céleste plus fortunée, doivent donner tout leur temps aux amours»¹. Gli abitanti di Giove, invece, a causa della diversa rivoluzione di questo pianeta rispetto alla Terra, che fa sì che cambino le armonie della luce con l'uomo, sono immersi in una dimensione temporale completamente differente rispetto alla nostra: «Leur adolescence commence à un an, leur jeunesse à deux, leur virilité à quatre, leur vieillesse à six, leur décrépitude à huit. Le terme des années de leur vie est celui des années de notre enfance»².

Le armonie tra l'aspetto fisico e quello morale del corpo non si spezzano neppure con la morte: il luogo in cui si accederà nella vita futura non è infatti, secondo lo spiritualismo "materialista" di Saint-Pierre, un altro mondo, ma un mondo geograficamente collocabile nel nostro universo, suddiviso in sette sfere organizzate gerarchicamente³. Il Sole rappresenta il centro di questo paradiso. Qui vivono i benefattori del genere umano, da Socrate a Confucio, da Platone a Rousseau; ed è qui che Bernardin spera di poter accedere dopo la propria morte: «C'est là que nous jouirons tous des harmonies ineffables de la lumière au sein même de la lumière»⁴.

«L'homme est un dieu exilé»: consonanze e contrasti del corpo

Che la riflessione sul corpo rappresenti, agli occhi di Saint-Pierre, il punto d'incontro tra letteratura, scienza naturale, filosofia morale e politica, pare confermato dall'esplicitazione che tale riflessione trova nella sua produzione più strettamente letteraria, in particolar modo in *Paul et Virginie* ed *Empsaël et Zoraïde*. Da un lato, si può affermare che sono proprio le leggi presentate nelle *Études* e nelle *Harmonies* – soprattutto quella dell'espressione armonica – a governare le vicende di queste due opere. Dall'altro lato, tuttavia, è possibile trarre dalla finzione letteraria qualche chiarimento sul pensiero filosofico di Bernardin, il quale sembra paradossalmente strutturarsi ed esprimersi con maggiore

¹ *Harmonies de la nature*, OC X, p. 350.

² Ivi, p. 374.

³ Cfr. Duflo, C., *La théorie des âmes dans la philosophie de Bernardin de Saint-Pierre*, in *Les Âmes*, a cura di J. Robelin e C. Duflo, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon, 1999, pp. 119-136.

⁴ *Harmonies de la nature*, OC X, p. 423.

chiarezza in scritti non dedicati esplicitamente a un ragionamento astratto. Lo stesso Saint-Pierre fu sempre consapevole dell'inscindibilità di questi due aspetti della sua riflessione, a tal punto che non esitò a ricercarne in più di un'occasione la sinergia, come conferma proprio l'esempio del suo capolavoro *Paul et Virginie*. Tale romanzo, prima di essere ristampato in edizione separata nel 1789¹, venne pubblicato l'anno precedente nella terza edizione delle *Études de la nature*, in quanto parte integrante del quarto libro, paragonabile a una sorta di cammeo in grado di esemplificare, per quanto possibile, il progetto del grandioso ed incompiuto affresco che Bernardin voleva dipingere². Un discorso analogo vale – seppure con le inevitabili cautele dovute alla sua pubblicazione postuma e ai relativi rimaneggiamenti³ – per il dramma in cinque atti *Empsaël et Zoraïde*, che rivela evidenti legami sia cronologici (la sua lunga gestazione si protrasse verosimilmente tra il 1771 e il 1792) sia contenutistici con il progetto delle *Harmonies de la nature*.

L'applicazione romanzesca-teatrale della nozione di armonia del corpo sensibile consente di mettere in luce, con una vividezza sicuramente maggiore rispetto agli scritti teorici, la centralità che il momento negativo assume nella costruzione dell'espressione armonica. Nella prospettiva della logica del contrasto che caratterizza il vivente, il negativo (inteso primariamente in quanto sofferenza fisica e morale⁴)

¹ Cfr. Cook, M., *The First Separate Edition of Bernardin de Saint-Pierre's Paul et Virginie*, in «French Studies Bulletin», 109, 2008, pp. 89-91.

² Su questo aspetto cfr. Rueff, M., *Plinio Romanziere. "Paul e Virginie" come "Studio sulla natura"*, in B. de Saint-Pierre, *Paul e Virginie*, Rizzoli, Milano, 2003, pp. I-XLIX.

³ Aimé Martin pubblicò, nel dodicesimo e ultimo volume delle *Œuvres complètes* del 1818 (cfr. OC XII, pp. 275-484), un romanzo dialogato con il titolo di *Empsaël* (senza dieresi). Al di là di una serie di correzioni e di modifiche dovute a ragioni di gusto o di cautela, egli si basò sul MS 101 del fondo di Le Havre. Maurice Souriau, nel 1905, arrivò a mostrare come a quest'ultimo manoscritto fosse preferibile, in quanto stesura più tarda, il MS 46, che apporta radicali modifiche stilistiche e contenutistiche (cfr. *Empsaël et Zoraïde ou Les blancs esclaves des noirs à Maroc*, a cura di M. Souriau, Louis Jouan Éditeur, Caen, 1905). Egli accusò Aimé Martin di avere «transformé [le texte] en un sorte de pastorale douceâtre». Ivi, p. VIII. Solo nel 1995, tuttavia, Roger Little ha stabilito un'edizione filologicamente attendibile del testo, emendando gli errori di Souriau: *Empsaël et Zoraïde ou Les blancs esclaves des noirs à Maroc*, a cura di R. Little, University of Exeter Press, Exeter, 1995. Tutte le citazioni saranno tratte da questa edizione.

⁴ Alberto Castoldi ha insistito su questo aspetto: «È partendo dalla sofferenza della condizione umana che Bernardin de Saint-Pierre elabora la propria visione del mondo». Castoldi, A., *Bernardin de Saint-Pierre e le sventure dei sentimenti*, in *La sensibilità dans la littérature française au XVIII^e siècle*, a cura di F. Piva, Schena-Didier Erudition, Fasano-Paris, 1998, pp. 329-342 (qui p. 334)

diviene, paradossalmente, un punto di partenza obbligato, dato che una componente soltanto positiva non imporrebbe alcuna compensazione, e renderebbe del tutto impraticabile e superflua la scelta del bene. *Paul et Virginie* ed *Empsaël et Zoraïde* mettono infatti in scena, adottando due prospettive opposte ma complementari, proprio il dispiegarsi dell'armonia attraverso il passaggio dalla consonanza al contrasto e dal contrasto alla consonanza.

La dimensione del corpo in *Paul e Virginie* è caratterizzata all'inizio dalla più perfetta consonanza: due bei giovani, nel più bello dei paradisi terrestri, l'Île de France, crescono seguendo la legge di natura, sotto lo sguardo amorevole delle rispettive madri. Non c'è alcuna differenza né alcuna divisione tra di loro, a tal punto che essi appaiono perfettamente interscambiabili, come rivelano le parole che Mme de la Tour rivolge all'amica Marguerite: «Chacune de nous aura deux enfants, et chacun de nos enfants aura deux mères»¹. Paul e Virginie sono così come gemelli, nati sotto il segno dei gemelli (ecco ripresentarsi l'influenza delle armonie celesti), sono le due metà dell'androgino di Platone o, per riprendere la metafora usata da Saint-Pierre, i figli di Leda racchiusi nella stessa conchiglia.

Questa unione corporea è sottolineata attraverso il frequente utilizzo di metafore fitologiche, le quali implicano ovviamente la considerazione delle armonie vegetali delle piante con l'uomo, tra cui spicca quella delle palme gemelle saldamente intrecciate tra di loro². Il principio dell'espressione armonica governa inoltre il rapporto di Paul e Virginie nella complementarietà dei loro sessi, come rende consapevole la descrizione fisiognomica dei due giovani, fedele applicazione dell'"estetica del volto" delineata nella decima *étude*:

Virginie n'avait que douze ans; déjà sa taille était plus qu'à demi formée; de grands cheveux blonds ombrageaient sa tête; ses yeux bleus et ses lèvres de corail brillaient du plus tendre éclat sur la fraîcheur de son visage; ils souriaient toujours de concert quand elle parlait; mais quand elle gardait le silence, leur obliquité naturelle vers le ciel leur donnait une expression d'une sensibilité extrême, et même celle d'une légère mélancolie. Pour Paul, on voyait déjà se développer en lui le

¹ *Paul et Virginie*, OC VI, p. 55; indicheremo inoltre la pagina dell'edizione curata da Jean Ehrard, Gallimard, Paris, 1984, qui p. 119.

² «Comme deux bourgeons qui restent sur deux arbres de la même espèce, dont la tempête a brisé toutes les branches, viennent à produire des fruits plus doux, si chacun d'eux, détaché du tronc maternel, est greffé sur le tronc voisin; ainsi ces deux petites enfants, privés de tous leurs parents, se remplissaient de sentiments plus tendres que ceux de fils et de fille, de frère et de sœur». *Ibidem*.

caractère d'un homme au milieu des grâces de l'adolescence. Sa taille était plus élevée que celle de Virginie, son teint plus rembruni, son nez plus aquilin, et ses yeux, qui étaient noirs, auraient eu un peu de fierté, si les longs cils qui rayonnaient autour comme des pinceaux ne leur avoient donné la plus grande douceur¹.

Siccome l'estetica coincide sempre con l'etica, il volto di ciascuno dei due giovani riflette le leggi di natura, a tal punto che si può sostenere che proprio il "concerto" al tempo stesso fisico e morale che regna tra di loro racchiuda già il messaggio più profondo che l'autore, stando a quanto affermato nell'*Avant-Propos*, voleva comunicare: «J'ai désiré réunir à la beauté de la nature entre les tropiques la beauté morale d'une petite société. Je me suis proposé aussi d'y mettre en évidence plusieurs grandes vérités, entre autres celle-ci: que notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu»².

Diametralmente opposta è la situazione che apre *Empsaël et Zoraïde*, la quale immortalava, al contrario, il pervertimento della natura e della moralità introdotto dalla pratica della schiavitù, evocata a partire dal sottotitolo dell'opera: *Les blancs esclaves des noirs à Maroc*. Servendosi dell'espedito narrativo del capovolgimento, Saint-Pierre affronta in tale dramma un argomento di spinosa attualità: «Après avoir montré dans mon *Voyage* les noirs sous l'esclavage des Européens, j'ai cru convenable de présenter à leur tour les Européens sous l'esclavage des noirs, afin de mieux convaincre de notre injustice à leur égard, et de la réaction d'une Providence»³. Egli arriva così a scrivere un vero e proprio «drame philosophique»⁴ antischiavista ed anticlericale, intriso di un'acuta ironia, piuttosto inusuale tra le sue pagine, la quale riscatta la scarsa profondità psicologica dei personaggi.

Protagonista della vicenda è Empsaël, un corsaro moro al servizio del re del Marocco Mullà Ismael. Costui naviga per il Mediterraneo,

¹ Ivi, pp. 59-60; ed. Ehrard pp. 122-123. Già nelle *Études de la nature* si avvertiva che «la physionomie [...] est par tout pays la première, et souvent la dernière lettre de recommandation». *OC IV*, p. 200; ed. Duflo, p. 317.

² *Paul et Virginie*, *OC VI*, pp. 3-4.

³ La citazione – contenuta nel manoscritto MS 96 del fondo Saint-Pierre di Le Havre – è tratta da Little, R., *Introduction*, in *Empsaël et Zoraïde*, cit., p. VII. Sulla questione della schiavitù nell'opera di Saint-Pierre cfr. Vissière, I., *Esclavage et négritude chez Bernardin de Saint-Pierre*, in *Études sur Paul et Virginie et l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre*, a cura di J.-M. Racault, Publications de l'Université de la Réunion, Didier Erudition, Paris, 1986, pp. 64-79; Ngendahimana, A., *Les idées politiques et sociales de Bernardin de Saint-Pierre*, cit., cap. *Le combat contre l'esclavage*, pp. 173-189.

⁴ Little, R., *Introduction*, in B. de Saint-Pierre, *Empsaël et Zoraïde*, cit., p. IX.

animato dal desiderio di catturare schiavi bianchi per compiere la propria vendetta personale. Da bambino, infatti, lui stesso era stato fatto schiavo dai cercatori d'oro bianchi, che avevano ucciso i suoi genitori e lo avevano separato dal fratello minore. Empsaël s'innamora tuttavia di Zoraïde, una giovane francese da lui catturata, la quale diventa la sua donna e usa tutto il suo potere per alleviare le pene degli altri europei prigionieri. Quando un anziano schiavo spagnolo, un certo Don Ozorio, fugge assieme a colui che era precedentemente un suo schiavo nero e ora è un suo amico, Almiri, Zoraïde prova vanamente a intercedere in loro favore presso tutti i religiosi che incontra in Marocco (il morabita Balabou, l'ebreo portoghese Jacob e il gesuita Jeronimo), rendendosi conto che in realtà tutti costoro sono mossi esclusivamente da interessi egoistici e settari. Alla fine del dramma si scopre che Don Ozorio era il vecchio padrone di Empsaël e Almiri il fratello da cui era stato separato. Grazie all'amore di Zoraïde, Empsaël riesce a perdonare Don Ozorio e decide di restituire la libertà ai suoi schiavi.

Tutti i contrasti che caratterizzano la vicenda sono esemplificati e inscritti, per così dire, nella dimensione corporea, a partire dall'opposizione di genere tra uomini e donne i quali, nel primo atto, entrano in scena in gruppi separati. Il secondo, e più evidente, contrasto è quello legato alla razza, che si esprime nell'opposizione cromatica (nella quale riecheggia con forza la teoria dei colori di Saint-Pierre) tra bianco e nero. L'idea eurocentrica della naturale superiorità dell'uomo bianco è qui sistematicamente capovolta, come confermano le parole di Balabou, il capo degli schiavisti: «Tu as raison: la couleur noire est la couleur naturelle de l'homme et de la femme: c'est le soleil qui la donne, et elle ne s'efface jamais. La couleur blanche, au contraire, est une couleur malade, qui ne se conserve qu'à l'ombre»¹. L'ultimo contrasto, e si tratta indubbiamente di quello più lacerante, è quello tra il corpo dell'uomo libero e il corpo dello schiavo. Si tratta di una distinzione che non trova la benché minima giustificazione biologica, ma che è fondata al contrario su un'argomentazione artificiale e capziosa: la volontà di garantire la libertà dell'anima attraverso la prigionia del corpo («nous captivons leurs corps pour rendre leur âme libre»²), come se fosse possibile separare questi due aspetti. L'essere umano deve imparare a superare i pregiudizi legati alla società in cui vive e alla religione in essa professata, per ascoltare la voce universale della natura, la quale «nous dit que tous les

¹ *Empsaël et Zoraïde*, cit., p. 49.

² Ivi, p. 44.

hommes sont frères, et que Dieu est leur père commun»¹, fondando così una sorta di religiosità universale basata su un unico “dogma”: «Soyons égaux»².

L’incubo, quanto mai tangibile e reale, della schiavitù può mutarsi, grazie al lieto fine del dramma, nel sogno di una società giusta e fraterna, che ricorda apertamente la colonia egualitaria vagheggiata nell’*Arcadie* e nell’*Amazone*³. La morale dell’intera vicenda viene così affidata al canto collettivo che chiude l’opera; qui è proprio la ritrovata armonia tra i corpi (uomini e donne e bianchi e neri sono per la prima volta insieme, abbracciati, sulla scena) a segnare l’apoteosi della libertà:

*L’homme noir ou blanc est sur la terre
L’enfant de la divinité.
Au ciel c’est déclarer la guerre
D’attenter à sa liberté*⁴.

Se la vicenda di *Empsaël et Zoraïde* si può inserire agevolmente nel finalismo ottimistico di Saint-Pierre, ben più stridente e di difficile comprensione appare la drammatica conclusione di *Paul et Virginie*. Perché il sogno di un’umanità eccellente e in armonia con la natura, in questo caso, si è dovuto trasformare in incubo? Perché Virginie deve morire, innocente, nel naufragio del Saint-Géran? Come giustificare tutto questo all’interno di una teodicea? Per quanto sia ovviamente impossibile pretendere di dare una risposta univoca ed esaustiva a questi interrogativi, che hanno assillato i lettori del romanzo da Chateaubriand a Gozzano⁵, una possibile soluzione è individuabile anche in questo caso nell’analisi della dimensione corporea.

La prima frattura che incrina la perfetta consonanza che caratterizza l’idillio della vita di Paul e Virginie è imputabile all’ordine naturale stesso. Essa va rintracciata nel passaggio dall’infanzia all’adolescenza, che segna – come aveva mostrato già Rousseau⁶ – il

¹ *Ibidem*.

² *Ivi*, p. 41.

³ Cfr. *OC VII*, pp. 3-397. È disponibile una ristampa anastatica moderna dell’edizione del 1833: *L’Arcadie. L’Amazone*, a cura di R. Trousson, Slatkine, Genève-Paris, 1980.

⁴ *Empsaël et Zoraïde*, cit., p. 152.

⁵ Chateaubriand dedica all’analisi di *Paul et Virginie* diverse pagine di *Le génie du christianisme* del 1802 (parte II, libro 3, cap. VI e VII); Gozzano scrive una poesia intitolata *Paolo e Virginia. I figli dell’infortunio*, contenuta nei *Colloqui* del 1911.

⁶ «Nous naissons, pour ainsi dire, en deux fois : l’une pour exister, et l’autre pour vivre; l’une pour l’espèce, et l’autre pour le sexe [...]. C’est ici [l’adolescence] la seconde naissance dont j’ai parlé; c’est ici que l’homme naît véritablement à la vie, et que rien

divorzio dall'innocenza naturale. Virginie è destinata a scoprire la dimensione erotica del proprio corpo e, insieme ad essa, i turbamenti morali del desiderio, descritti ancora una volta attraverso l'ausilio della fisiognomica del volto: «Virginie se sentait agitée d'un mal inconnu. Ses beaux yeux bleus se marquaient de noir; son teint jaunissait; une langueur universelle abattait son corps. La sérénité n'était plus sur son front, ni le sourire sur ses lèvres. On la voyait tout à coup gaie sans joie, et triste sans chagrin»¹.

A questo primo contrasto, che coincide con la nascita e il rifiuto dell'amore-passione per Paul, si affianca ben presto un secondo elemento di dissonanza imputabile all'ordine sociale, nel quale va ricercata – come avvertiva già la *Récapitulation* delle *Études* – la vera fonte delle nostre disgrazie: «La plupart de nos maux ne sont que des réactions sociales, qui ont toutes pour origine principale les grandes propriétés en emplois, en honneurs, en argent et en terres»². In questa prospettiva, Virginie muore perché le contraddizioni della società civile (nel caso specifico l'eredità della ricca zia di Parigi) l'hanno sdoppiata attraverso l'ambizione, separandola da se stessa prima ancora che da Paul.

Alla spiegazione fisico-passionale e a quella politico-sociale si può affiancare una terza ipotesi per comprendere il contrasto che lacera il corpo di Virginie, riconducendolo alla dicotomia tra la sua natura terrena e quella celeste. Rifiutando di denudare il corpo nel tentativo di mettersi in salvo, la fanciulla svela in realtà la propria anima, il proprio corpo spirituale. Lo spettacolo, bello e terribile, della morte ingiusta e della sofferenza preannuncia difatti il suo capovolgimento in promessa di giustizia: Virginie, sulla prua del *Géran*, è già un angelo³, come pare confermare tra l'altro la scelta di Saint-Pierre di posticipare la data del (reale) naufragio dal 17 agosto alla notte di Natale, emblema dell'inizio di una nuova vita. Lungi dal mettere sotto scacco la Provvidenza divina come potrebbe apparire di primo acchito, la morte di Virginie ne diventa

d'humain n'est étranger à lui». Rousseau, J.-J., *Émile*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. IV, pp. 489-490.

¹ *Paul et Virginie*, OC VI, p. 102; ed. Ehrard pp. 157-158. Sull'intrecciarsi di fisionomia e morale nella descrizione di Virginie cfr. Cussac, H., *Quand Bernardin de Saint-Pierre écrit les maux du corps pour dire les troubles de l'âme*, in *Les Discours du corps au 18e siècle: Littérature-Philosophie-Histoire-Sciences*, a cura di H. Cussac, A. Deneys-Tunney e C. Seth, Presses de l'Université Laval, Laval (Québec), 2008, pp. 129-138.

² *Études de la nature*, OC V, p. 364; ed. Duflo, p. 577.

³ «Virginie, voyant la mort inévitable, posa une main sur ses habits, l'autre sur son cœur, et levant en haut des yeux sereins, parut un ange qui prend son vol vers les cieux». *Paul et Virginie*, OC VI, p. 182; ed. Ehrard pp. 224-225.

una prova inconfutabile. Questa conclusione è suggerita con forza dalle parole che la stessa fanciulla rivolge a Paul quando, durante il dialogo con il Vecchio, “torna” dall’oltretomba, pura e incorruttibile come una particella di luce:

Ô Paul! la vie n'est qu'une épreuve. J'ai été trouvée fidèle aux lois de la nature, de l'amour, et de la vertu [...]. Soutiens donc l'épreuve qui t'est donnée, afin d'accroître le bonheur de ta Virginie par des amours qui n'auront plus de terme, par un hymen dont les flambeaux ne pourront plus s'éteindre. Là j'apaiserai tes regrets; là j'essuierai tes larmes. Ô mon ami! mon jeune époux! élève ton âme vers l'infini pour supporter des peines d'un moment¹.

Adottando questa chiave di lettura, il contrasto (e dunque la sofferenza e il dolore) diviene non meno funzionale della consonanza al finalismo di Saint-Pierre, poiché conferma l'impossibilità per l'essere umano di comprendere i mezzi della Provvidenza e ribadisce la necessità di guardare verso il suo fine ultimo. Già nelle *Études*, d'altronde, Bernardin avvertiva che «[I]es maux mêmes prouvent qu'il existe un autre ordre de choses; car est-il naturel de penser que l'Être bon et juste, qui a tout disposé sur la terre pour le bonheur de l'homme, permette qu'il en ait été privé impunément? [...]. Après avoir eu une bonté gratuite, manquera-t-il d'une justice nécessaire?»².

La *mise-en-scène* dell'espressione armonica del corpo sensibile consente non solo di far luce sulle leggi strutturali – a lungo illustrate nelle *Études* e nelle *Harmonies* – che secondo Saint-Pierre regolano l'esistenza del vivente, ma altresì di problematizzare la sua posizione epistemologica e morale.

La riflessione sul corpo non è riducibile a un semplicistico dualismo ontologico, che può essere risolto esclusivamente in una prospettiva religiosa, ma rivela anche un ben più problematico dualismo morale, che riecheggia quello rousseauiano³ e che affonda le proprie radici nella sensibilità e, dunque, nell'antropologia stessa: «L'homme n'est pas un être d'une nature simple. La vertu, qui doit être son partage sur la terre, est un effort qu'il fait sur lui-même pour le bien des

¹ Ivi, pp. 202-203; ed. Ehrard pp. 241-242.

² *Études de la nature*, OC III, p. 462;

³ «L'homme n'est point un». Rousseau, J.-J., *Émile*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. IV, p. 583. Lo stesso concetto è ribadito nella *Lettre à Christophe de Beaumont*: «L'homme n'est pas un être simple; il est composé de deux substances». Ivi, p. 936.

hommes»¹. L'essere umano, come si è provato a evidenziare attraverso la lettura incrociata di *Empsaël et Zoraïde* e *Paul et Virginie*, è inevitabilmente lacerato (dalla passione, dalla società,...), ma proprio lo spazio aperto da questa lacerazione diviene la garanzia della sua libertà: «Mais pourquoi l'homme est-il le seul de tous les animaux qui éprouve d'autres maux que ceux de la nature? [...] Si l'homme se rend lui-même malheureux, c'est qu'il a voulu être lui-même l'arbitre de son bonheur»².

La sfaccettata indagine sul corpo di Saint-Pierre si può considerare, in ultima istanza, come l'inesausto sforzo di trovare una conciliazione perfetta tra scienza, estetica e morale. Si tratta di un tentativo di sintesi stupefacente e fragile, il cui inevitabile fallimento rappresenta non solo il canto del cigno del sogno di una storia naturale enciclopedica, ma rivela altresì una tappa importante nel processo di nascita del soggetto moderno. Nell'opera bernardiniana l'essere umano si scopre infatti il punto unico di riferimento dell'universo, ma è minacciato al contempo dal continuo rischio di una dissoluzione, come viene ben esemplificato dall'ossimorica definizione secondo cui «l'homme est un dieu exilé»³.

L'innegabile debolezza che caratterizza a tratti l'impianto teorico di Saint-Pierre – nel quale sono ad esempio confuse a più riprese le idee di natura, stato di natura e spettacolo della natura, con la conseguente sovrapposizione di bontà e virtù⁴ – ha fatto perdere di vista troppo spesso l'originalità del suo apporto, che è invece una testimonianza efficace anche se a tratti inadeguata (o forse proprio così efficace poiché inadeguata) dell'*impasse* di alcune generazioni che vivono la difficoltà di maneggiare un'eredità densa e complessa come quella illuministica. In questa prospettiva Saint-Pierre non è soltanto un rozzo divulgatore di Rousseau, emblema di un Settecento troppo ingenuo per non essere anche ipocrita, ma un pensatore la cui opera merita per lo meno di essere riletta con uno sguardo più libero da pregiudizi, seguendo il suggerimento di Chateaubriand che seppe scorgere in essa, al di là dei suoi contorni lievi e ridenti, una «morale mélancolique [...] qu'on pourrait

¹ *Études de la nature*, OC III, p. 456; ed. Duflo, p. 234.

² Ivi, p. 467; ed. Duflo, p. 238.

³ *Ibidem*.

⁴ Si veda, a titolo esemplificativo, l'affermazione tratta dal preambolo di *Paul et Virginie* citata in precedenza, nella quale virtù e natura sono apertamente identificate. Si tratta di un errore imperdonabile nella prospettiva rousseauiana che Saint-Pierre adotta.

comparer à cet éclat uniforme que la lune répand sur une solitude parée de fleurs»¹.

Bibliographie

Baridon, S.F., *Les Harmonies de la nature di Bernardin de Saint Pierre: studi di filologia e di critica testuale*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1958.

Brunetière, F., *Les amies de Bernardin de Saint-Pierre*, in «Revue des deux mondes», vol. 113, 1892.

Castoldi, A., *Bernardin de Saint-Pierre e le sventure dei sentimenti*, in *La sensibilità dans la littérature française au XVIII^e siècle*, a cura di F. Piva, Schena-Didier Erudition, Fasano-Paris, 1998.

Chateaubriand, *Le génie du christianisme* (1802), Garnier-Flammarion, Paris, 1966.

Cook, M., *The First Separate Edition of Bernardin de Saint-Pierre's Paul et Virginie*, in «French Studies Bulletin», 109, 2008.

Cussac, H., *Quand Bernardin de Saint-Pierre écrit les maux du corps pour dire les troubles de l'âme*, in *Les Discours du corps au 18e siècle: Littérature-Philosophie-Histoire-Sciences*, a cura di H. Cussac, A. Deneys-Tunney e C. Seth, Presses de l'Université Laval, Laval (Québec), 2008.

Diderot, D., *Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Fabre (poi J. Varloot) e J. Proust, 33 voll., Hermann, Paris, 1975-2004.

Duflo, C., *La théorie des âmes dans la philosophie de Bernardin de Saint-Pierre*, in *Les Âmes*, a cura di J. Robelin e C. Duflo, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon, 1999.

Flaubert, G., *Bouvard et Pécuchet* (1881), Gallimard, Paris, 1979.

Ngendahimana, A., *Les idées politiques et sociales de Bernardin de Saint-Pierre*, Peter Lang, Bern-Berlin, 1996.

Racault, J.-M., *La cosmologie poétique des "Harmonies de la Nature"*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 89, n. 5, 1989.

Rousseau, J.-J., *Dialogues*, in *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin e M. Raymond, Gallimard, Paris, 1959-1995.

Rueff, M., *Plinio Romanziere. "Paul e Virginie" come "Studio sulla natura"*, in B. de Saint-Pierre, *Paul e Virginie*, Rizzoli, Milano, 2003.

Saint-Pierre, B. de, *Études de la nature*, in *Œuvres complètes de Jacques-Henri-Bernardin de Saint-Pierre, mises en ordre et précédées de la vie de l'auteur*, a cura di L. Aime-Martin, Mequignon-Marvis, Paris, 1818.

Vissière, I., *Esclavage et négritude chez Bernardin de Saint-Pierre*, in *Études sur Paul et Virginie et l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre*, a cura di J.-M. Racault, Publications de l'Université de la Réunion, Didier Erudition, Paris, 1986.

¹ Chateaubriand, *Le génie du christianisme* (1802), Garnier-Flammarion, Paris, 1966, vol. I, p. 301.

**IMAGE(S) ET IMAGINAIRE DU CORPS DANS LE THÉÂTRE DE
MUSSET À TRAVERS LES COSTUMES ET LES VÊTEMENTS DU
XIX^e SIÈCLE**

**COSTUMES AND CLOTHING OF THE NINETEENTH CENTURY
IN MUSSET'S IMAGERY**

**IMMAGINE(I) E IMMAGINARIO DEL CORPO NEL TEATRO DI
DE MUSSET ATTRAVERSO I COSTUMI E I VESTITI DEL XIX
SECOLO**

Agnes FELTEN¹

Résumé

L'imaginaire du corps dans le théâtre de Musset repose sur des images du corps du comédien. Le costume est une convention théâtrale et un élément dramatique essentiel au théâtre. Le vêtement y est inévitablement associé. Il est intéressant de mettre en rapport les costumes du tout à chacun, à la ville et les costumes sur scène. Il faut aussi observer la présence des indications dans le texte lui-même à propos de ce que portent les personnages. En complément des didascalies, pas toujours précises, le texte propose des renseignements précieux. Le vêtement, qui couvre le corps, est paré de nombreuses qualités, de nombreuses connotations. Au théâtre il est un élément clé. Il fait partie de l'imaginaire de l'auteur et des images conservées par les spectateurs. Le vêtement et le costume, dans l'œuvre de Musset, jouent un rôle de premier plan. Ces deux éléments sont essentiels pour tenter de définir son esthétique. Le noir, élément nocturne, est une dominante de sa poétique et de son imaginaire. En quoi vêtements et costumes nourrissent-ils l'imaginaire du dramaturge romantique ?

Mots-clés : Musset, costume, vêtement, imaginaire, corps

Abstract

The imagery of the body in Musset's theatre is based on images of the actor's body. The costume is a theatrical convention and a key dramatic element. Clothing is inevitably linked to it. It is interesting to relate stage costumes to off-stage clothing. Attention must also be paid to indications on clothing in the text itself. In addition to stage directions, not always precise, the text is an invaluable source of information. The garment, which covers the body, is adorned with many qualities and connotations. In drama, it is a key element. It is part of both the playwright's imagery and the images the audience will remember. In Musset's work, clothing and costume do stand in the foreground. These two elements are essential in attempting to define his aesthetics. Black, a night element, is a main characteristic of his poetics and imagery. How do clothing and costume feed the romantic playwright's imagery?

Keywords: Musset, costume, clothing, imagery, body

¹ agnes.felten@gmail.com, Université de Lorraine, France

Riassunto

L'immaginario del corpo nel teatro di De Musset si fonda sulle immagini del corpo dell'attore. Il costume è una convenzione teatrale e un elemento drammatico essenziale del teatro. Il vestito vi è inevitabilmente connesso. È interessante mettere in relazione i costumi nella vita di ciascuno e i costumi sulla scena. Si deve altresì notare la presenza, nel testo stesso, di indicazioni riguardanti quello che indossano i personaggi. Oltre alle didascalie, non sempre precise, il testo fornisce informazioni preziose. Il vestito che ricopre il corpo è ornato di molte qualità, di numerose connotazioni. È un elemento chiave del teatro. Fa parte dell'immaginario dell'autore e delle immagini che restano impresse nel pubblico. Il vestito e il costume, nell'opera di De Musset, svolgono un ruolo di primo piano. Questi due elementi sono cruciali per tentare di definire la sua estetica. Il nero, elemento notturno, è una componente dominante della sua poetica e del suo immaginario. In che modo vestiti e costumi alimentano l'immaginario del drammaturgo romantico?

Parole chiave: De Musset, costume, vestiti, immaginario, corpo

L'imaginaire du corps dans le théâtre de Musset passe d'abord par les images du corps du comédien. Il s'agit, en effet, de représenter les personnages et de les mettre en relation avec ce qu'ils jouent, à travers l'imaginaire créé par le costume. Il est une convention théâtrale et un élément dramatique essentiel au théâtre. La mode influence les costumes de théâtre. Il est intéressant d'observer la présence des indications dans le texte lui-même à propos de ce que portent les personnages. En complément des didascalies, pas toujours précises, le texte propose des indications précieuses. Il faut observer aussi les couleurs et leur symbolique. Il faut noter par ailleurs les matières utilisées. Dans l'œuvre théâtrale de Musset les vêtements sont d'abord rattachés aux comédiens. Le dramaturge a bien connu Melle Rachel et Talma reste une référence qu'il évoque dans ses articles. L'imaginaire de l'auteur est versé dans les représentations précédentes. Les costumes classiques et tragiques s'opposent aux nouveautés romantiques. Delacroix peint Talma avec une grande passion et oriente les nouvelles voies et recherches artistiques. Le comédien joue un rôle important au XIXe siècle. Il est au centre des mondantés. Donc ce qu'il porte n'est pas anodin. Il est en constante représentation, y compris, lorsqu'il ne joue pas. C'est un être de séduction. Ce qui explique peut-être la fascination des poètes pour les comédiennes. En ce qui concerne le texte théâtral lui-même, les personnages portent des vêtements habituels de l'époque, concernée par l'arrivée massive du noir. Les héros romantiques sont habillés presque comme leurs créateurs. La parenté entre la scène et la ville est flagrante. Par rapport aux costumes utilisés dans ses pièces, Musset n'a pas eu l'occasion de travailler véritablement avec des metteurs en scène. Peu de pièces ont été montées de son vivant, en raison de son choix d'écrire des

« spectacles pour un fauteuil ». *Lorenzaccio*, par exemple, a été mis en scène la première fois par S. Bernhardt, alors que son créateur était mort. Musset exerce aussi son regard critique sur le théâtre en écrivant des articles sur les pièces qu'il a vues. Le vêtement et le costume dans l'œuvre de Musset jouent un rôle de premier plan. Ces deux éléments sont essentiels pour tenter de définir son esthétique. Le noir, élément nocturne, est une dominante de sa poétique et de son imaginaire. Les vêtements participent à l'écriture dramatique, sans voler la vedette au texte. En quoi influencent-ils l'imaginaire du dramaturge ? L'imaginaire d'un auteur dramatique implique nécessairement la représentation et donc le corps se trouve au centre de l'écriture, avec ses images. Comment penser le corps théâtral ? Quel regard porte Musset sur le corps à travers les vêtements ? Il faut préalablement s'interroger sur la poétique de l'habit de théâtre avant d'examiner la franche prépondérance du noir pour enfin montrer les particularités des costumes dans le théâtre de Musset.

Poétique de l'habit de théâtre

Jusqu'au XIXe siècle, l'habit de théâtre, l'instrument de travail indispensable a été à la charge du comédien. « Il doit se le procurer lui-même par des moyens qui varient suivant sa fortune personnelle, ou sa notoriété : il l'achète chez le fripier, le fait confectionner par un tailleur, à moins qu'il n'ait la chance ou l'habileté de se le faire offrir. »¹. Donc il devait comporter des couleurs voyantes, et paraître riche, pour attester la valeur du comédien. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, le costume de théâtre permet de distinguer quelqu'un qui est acteur de quelqu'un qui ne l'est pas. « Le costume, comme les autres éléments concrets employés sur le plateau, correspond étroitement à l'ensemble de leurs fonctions : type fixe, représentation référentielle, voire pléonastique, système en décalage, jeu d'ouverture soulignant la polysémie, appui pour le jeu, ou encore mise en place de tableau figuratif ou non réaliste. (...) Il a été et reste un élément fondamental du mouvement dramatique, parce qu'il participe à la fois de l'espace, de l'action et du temps. »² Il est visible d'emblée. Il fait partie à la fois du décor et du corps de l'acteur. Selon A. Verdier, on n'utilise pas indifféremment les termes habit et costume. L'étymologie du terme habit, *habitus* évoque la notion de manière d'être

¹ Verdier (A), *l'Habit de théâtre, Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, Lamsaque, Lagny-sur-Marne, le Studiolo-Essais, 2006, p.5.

² Verdier, op.cit. p.9.

et de s'habiller, à l'intérieur d'un groupe social, ce qui produit la cohésion d'un groupe. Barthes dans le *Système de la mode*¹ utilise la comparaison avec le modèle saussurien qui oppose langue et parole et montre en quoi le vêtement, comme la langue, constitue une réserve de sens, tandis que l'habit, comme la parole en est l'utilisation par l'individu. A. Verdier fait remarquer qu'« étudier l'histoire du vêtement revient à mettre en rapport ces deux niveaux de réalité, l'acte individuel et sa signification par rapport aux normes sociales. »². Donc l'imaginaire est concerné, au sens où il permet d'enrichir la vision de la réalité. L'individu doit être observé selon son appartenance au groupe mais aussi en fonction de son intériorité propre. Le costume est un lien entre les deux sphères, celle du réel et celle de l'imaginé.

Le terme « costume » apparaît tardivement dans la langue. Il ne figure pas dans le dictionnaire de Furetière. Il est admis dans celui de l'Académie Française en 1740. Il est dérivé de l'Italien et signifie coutume, mœurs, usages. Il a des utilisations en peinture. A la fin du XVIIIe siècle, au moment où le théâtre s'oriente vers le souci de la peinture de la vérité historique, l'expression « costume de théâtre » est utilisée. Ainsi l'habit de théâtre est une déclinaison du vêtement. Il est intéressant de montrer que les costumes de théâtre sont en rapport avec la vie quotidienne. Le XIXe siècle s'intéresse davantage aux individus et à leur histoire, ainsi qu'à leurs vêtements. Donc l'histoire des costumes devient un sujet d'étude. Et le costume au théâtre joue un rôle fondamental. « A l'intérieur de la mise en scène, un costume se définit par la ressemblance et l'opposition des formes, des matières, des coupes, des couleurs par rapport aux autres costumes. Ce qui compte c'est l'évolution des costumes au cours de la représentation, le sens des contrastes, la complémentarité des formes et des couleurs. »³ Le costume fait partie des premiers éléments que le spectateur perçoit lors de la représentation. Il s'agit aussi d'une façon de cacher le corps. Et tous les éléments qui masquent le corps font partie des éléments nocturnes. En effet, certains corollaires du nocturne sont les éléments secrets, occultant une partie de l'individu. Le costume est à la fois le lien social avec les autres, le moyen de s'intégrer à un groupe en suivant la mode par exemple, et en même temps une habile possibilité de se voiler et de dissimuler son moi intérieur. Le terme de costume, selon Greimas « exprime une manière spéciale de se vêtir, propre à un groupe social à

¹ Barthes (R.), *Système de la mode*, Seuil, Paris, 1967, p.135.

² Verdier, *op. cit.* p.20.

³ Pavis (P), *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, Editions sociales, Paris, 1987, p.101.

un moment donné et présentant en même temps une unité de conception. (...) Il signifie la manière de s'habiller commune à tous les hommes civilisés. »¹ C'est pourquoi il est intéressant de s'interroger sur l'histoire du costume à l'époque contemporaine des grands succès théâtraux de Musset. Il est indéniable que ce dandy, centré sur la mode et son image, a choisi aussi le théâtre comme moyen d'expression artistique afin de valoriser tout ce qui tourne autour de la représentation de soi et du corps. « Le besoin qu'éprouvent de nombreuses personnes de souligner par la parure leurs qualités physiques ou de cacher leurs imperfections explique dans une large mesure la création de cette esthétique appliquée à la toilette qu'est la mode. »² La mode est en effet une des expressions de l'imaginaire du corps. Les concepteurs d'habits, les créateurs artistiques visualisent d'abord le corps. Tout est à inventer, la couleur, le tissu, les accessoires. Ils en disent long aussi sur le corps. « Les objets dont s'entourent les individus et surtout ceux qu'ils portent sur eux-mêmes, sont propres à refléter leurs sentiments et leurs pensées intimes. »³ Ce qui exprime leur besoin de se donner une personnalité, d'être à la mode, ou de correspondre à un imaginaire sociétal. L'individu éprouve soit le besoin de se rattacher à un groupe, comme le dandy, soit l'envie de se marginaliser en étant complètement original. Les dandys ont le sentiment d'être uniques, alors qu'ils arborent les mêmes vêtements et les mêmes codes vestimentaires. En 1830, les termes anglais et l'anglomanie de manière générale exercent une forte influence sur les écrivains français et sur la mode en particulier. Musset a traduit De Quincey et est influencé par les romantiques anglais, par Lord Byron notamment. « L'apport romantique se traduit également par l'emploi constant de termes hyperboliques comme charmant, enchanteur, divin, adorable, merveilleux, étourdissant, écrasant, pyramidal, qui servent tous à qualifier la beauté éphémère d'une journée ou d'une saison, elle-même soumise, esclave de la mode. »⁴ Musset a noté l'abus des adjectifs dans le style romantique. Il existe aussi tout un vocabulaire péjoratif appliqué aux vêtements, mais ils sont « moins nombreux que les adjectifs hyperboliques répandus par le romantisme, car la tendance est alors à l'admiration. (...) L'ennui, cher aux romantiques, s'exprime pourtant dans le terme à la mode asphyxier que l'on applique à tout et partout,

¹ Greimas, (A J), *La mode en 1830, Formes sémiotiques*, PUF, Paris, 2000, p.19.

² Greimas, *op.cit.* p.9.

³ Greimas, *op.cit.* p.9.

⁴ Greimas, *op.cit.* p.13.

ainsi que dans cassant qui indique un personnage ennuyeux.»¹ L'imaginaire collectif porte un regard singulier sur les romantiques. « Le romantique, que ses ennemis présentent tantôt comme un être étrangement bigarré et entouré de domestiques, tantôt comme une sauterelle asthmatique, « un jeune homme long, serré de la taille, et un peu blême » néglige complètement la tradition française lui préférant les goûts et les manières britanniques. (...) La société parisienne de la Restauration se montre en effet très empressée d'adopter les mœurs anglaises.»² Et R. Huyghe associe le surhomme et le dandy. La démesure nouvelle les concerne tous les deux. Le dandy, selon lui, « devient le sujet élu offert à l'imagination ».³ Ils « poussent le raffinement jusqu'à adopter quatre ou cinq différentes toilettes par jour ».⁴ Pour le dandy, tout tourne autour de lui, de sa personnalité, de son ego.

Le vêtement noir

Le poète connaît son double qui porte un habit noir et qui le suit partout. Ce manteau qui l'enveloppe est celui de la solitude. Dans *la Confession d'un Enfant du siècle*, Musset décrit ainsi son époque : « Mais il est certain que quelque chose d'étrange est arrivé tout d'un coup: dans tous les salons de Paris, les hommes ont passé d'un côté et les femmes de l'autre, et ainsi, l'un vêtu de blanc comme des mariées, et l'autre en noir comme des orphelins, a commencé prendre la mesure de l'autre à l'œil. Ne nous laissons pas tromper: ce vêtement noir que les hommes de notre temps l'usure est un symbole terrible; avant de venir à cela, l'armure a dû tomber morceau par morceau et la fleur de broderie en fleur. La raison humaine a renversé toutes les illusions, mais il porte en lui-même la douleur, afin qu'il puisse être consolé. »⁵ Dans un autre passage, il évoque « de pâles fantômes, couverts de robes noires »⁶. L'opposition entre le vêtement noir auquel il prête de sombres connotations, et la pâleur est un thème récurrent chez Musset. Son anticléricalisme provoque inconsciemment, chez lui, une attirance pour une couleur longtemps bannie par les hommes d'église. En effet, le

¹ Greimas, *op. cit.*, 14.

² Greimas, *op. cit.*, p.15.

³ Huyghe (R), *la Relève de l'imaginaire, la peinture française au XIXe siècle, réalisme et romantisme*, Flammarion, Paris, 1976, p.100.

⁴ Greimas, *op. cit.*, p.20.

⁵ Musset, *Confessions d'un enfant du siècle*, LGF, Paris, 2003, p.69-70.

⁶ Musset, *Confessions d'un enfant du siècle*, LGF, Paris, 2003, p.62.

monde chrétien en Occident a longtemps jeté un discrédit sur le noir. L'abbé de Clairvaux, au début du XIIe siècle, invente une nouvelle vision théologique de la couleur. Il veut exclure le noir et les couleurs sombres très proches, à cause de leur impureté. Il propose aussi de ne se consacrer qu'à une seule couleur, claire de préférence pour que la luminosité soit mise en avant. La lumière, c'est Dieu. Et en complément de cette lumière colorée, de cet éclat de divinité, il propose le camaïeu. Et pourtant les hommes d'église ont ensuite adopté le noir.

Les hommes et les femmes en noir au XIXe siècle

Le noir revient à la mode à la fin du XVIIIe siècle. Il était réservé au deuil. Sébastien Mercier remarque que le noir fait un retour en force dans la vie quotidienne parisienne : « Avec un habit noir, tout un chacun est dispensé de suivre la mode et d'avoir des costumes de couleurs. L'habit noir s'accommode merveilleusement à la boue, aux intempéries des saisons, à l'économie et à la répugnance de faire grande toilette. »¹ Ce sont surtout les hommes de condition modeste qui sont habillés en noir. Mais dans les revues de mode, il est noté la prédominance du noir. Dans la bonne société, l'usage commence à se répandre aussi mais pour les cérémonies et le soir. En Grande-Bretagne, le noir est réservé à l'aristocratie dès la fin du règne de Louis XVI et pendant celui de Napoléon Ier.

Au XIXe siècle, le noir devient une convention sociale qui entre dans les mœurs et se généralise à toutes les classes sociales. Au moment de la Restauration, le crêpe de soie noir est utilisé pour les robes du soir et les tenues de deuil. Le grand deuil est tout en noir. Il est appelé « deuil de crêpe ». Il se différencie du deuil ordinaire, où quelques touches de lilas, de blanc ou de gris sont autorisées. « La tendance à l'uniformisation du costume masculin, qui va culminer vers le milieu du siècle, n'est pas du goût de tout le monde. Et certainement pas des romantiques, à commencer par Théophile Gautier. Alexandre Dumas considère cette mode impérative comme une contrition odieuse, presque une humiliation, et il la dénonce comme un zéro solitaire et insignifiant »² Le noir reste surtout la couleur des habits de travail pour les majordomes et pour les classes sociales de basse extraction. Dans la littérature, les personnages importants et un peu sulfureux portent des ensembles en velours noir. Anna Karenine, le soir du bal, est vêtue entièrement de velours noir. Kitty la perçoit alors comme cruelle et un peu horrible. « Il s'installe

¹ Mercier (S), *Tableau de Paris*, la Découverte, Paris, 2006, p.56.

² Lemaire (G G), *Le noir*, Hazan, Beaux-Arts, Paris, 2006, p.69.

dans l'imaginaire de ce temps une ambiguïté savamment cultivée entre le vêtement monacal et le vêtement de pécheresse ou de la sorcière. Et ce goût, situé entre le raffinement exquis et l'érotisme le plus trouble, qui se confond avec la plus stricte décence (la vertu et le vice effaçant ainsi leur frontière commune), se niche dans le moindre détail : le tour de cou de l'Olympia de Manet, qui dérive des rubans en velours rouge dits « à la guillotine » portés au bal sous la Terreur, en est la preuve éclatante car ce mince accessoire a contribué au scandale suscité par la première représentation publique du tableau. »¹

Les matières servant à la confection des vêtements

Une immense révolution dans la manière de se vêtir s'est accomplie. Les habits sont moins lourds qu'au Moyen-Age. Les goûts changent. Et l'on préfère à présent la finesse, la variété, et la richesse. L'industrialisation du pays et l'invention du métier Jacquard, ainsi que d'autres machines, ont considérablement changé la mode. Ce qui a permis de faire baisser le prix du tissu et de varier ses motifs, tout en modifiant à l'infini ses couleurs. Les motifs rayés sont un peu dénigrés après la Révolution car ils rappellent cette époque sanglante. L'uniformisation qui s'en suivit a été oubliée au profit de grandes fantaisies d'impressions. Les tissus étaient inspirés de motifs égyptiens, de palmes d'Inde, de dessins chinois, et d'arabesques turques. Trois catégories de dessins sont alors utilisées : les dessins reproduits par tissage, ceux par l'apprêtage de l'étoffe et enfin ceux qui sont surajoutés à l'étoffe. Certaines fantaisies à carreaux ont lancé la mode des tissus écossais. De nombreux motifs noirs parsèment encore les vêtements à cette époque.

Les couleurs des vêtements

Le choix des couleurs en ce qui concernent les vêtements est assez significatif lui aussi. En 1827, l'apparition de la girafe impose presque *de facto* la couleur jaune. Quant au vert, de nombreuses personnes n'hésitent pas à porter des costumes vert pomme. « Le règne d'une couleur dominante n'exclut pas la possibilité qu'une ou plusieurs couleurs secondaires soient également portées. »² Greimas a d'ailleurs mis en évidence l'assortiment des couleurs sur les tissus, plutôt que d'avoir cherché à en établir une hiérarchie. Selon lui, la Restauration

¹ Lemaire, *op. cit.* p.69.

² Greimas, *op. cit.* p.110.

marque une nette préférence pour les couleurs indécises et pour les nuances incertaines. « L'assortiment de deux couleurs tranchantes est alors à la mode, et l'on porte volontiers des rubans de deux couleurs accolées, ou des chapeaux de deux couleurs coupées, telles le noir et le jaune jonquille ou le rouge-fer et le noir. Sont en vogue également les assortiments spéciaux pour les robes, comme ce noir sur vert qu'on nomme flibustier, ou le fond brun avec des dessins couleur de feu, appelé foudre, ou enfin les assortiments symboliques, tels le rouge, le blanc, le vert, ou les couleurs nationales, conséquence des Trois Glorieuses. »¹ Certains noms de couleurs sont empruntés au théâtre parfois, comme pour certaines nuances, comme Desdémona ou Faliero. D'autres nuances sont issues d'œuvres littéraires, telles les couleurs Lord Byron, manteau de Socrate, ou flibustier. Il existe donc un rapport étroit entre la mode et les costumes de théâtre. Musset, quant à lui, a exercé un fort droit de regard sur la mise en scène et sans surcharger son texte de didascalies, il a distillé de précieux renseignements sur les vêtements portés par les personnages dans le texte même des pièces.

Les références aux vêtements dans le texte de Musset

Le texte théâtral lui-même comporte de nombreuses références aux habits. Ces didascalies internes renvoient souvent à des matières nobles telles que la soie ou le velours. Le corps est vu, à travers les vêtements parfois magnifié, parfois juste en accord avec son rang social. Il joue un rôle distinctif dans l'imaginaire. Les femmes portent des châles, devenus à la mode. Les hommes sont vêtus tantôt de robes de chambre et tantôt de manteaux. Le duc est un guerrier, donc lui arbore une cotte de maille. Les vêtements des domestiques ne sont pas décrits parce qu'ils ne revêtent pas d'importance. Ils sont comme tous les domestiques présentés au théâtre. Le duc de Fantasio porte une perruque que le bouffon va lui retirer à la face du monde. Le déshonneur public est souvent pire que la mort dans le théâtre de Musset. C'est pourquoi le duc se sent si humilié par le geste de Fantasio, qu'il préférerait mourir. Il se trouve à nu, privé de son habit capillaire.

Dans la *Quittance du diable*, Sténie se rappelle la douceur du velours des robes des nobles dames. Il admire aussi la soie : « aux uns la pioche et la bêche ; aux autres les robes de soie et les justaucorps de velours »² Le velours évoque ici la douceur, la richesse, la sensualité à laquelle Sténie n'a pas accès. Il rêve et les éléments riches du costume

¹ Greimas, *op.cit.*, p.111.

² Musset, *Œuvres complètes*, Tome 2, Seuil, Paris, 1963, p.238.

l'invitent encore plus à s'évader d'une réalité qui ne lui convient pas. Il oppose la « pioche » aux belles robes, cousues dans des matériaux riches, la « soie » et le « velours » sont bien entendu réservés aux aristocrates. D'un point de vue symbolique, la robe représente l'imaginaire féminin, l'idéal qu'il recherche, mais auquel visiblement il ne croit plus.

Dans *Lorenzaccio*, Lorenzo dit au duc que son « habit est magnifique. »¹ Il comporte un pourpoint et des gants dont Lorenzo sent le parfum à la scène 4 de l'acte II, au moment où le duc sans défense, à moitié nu, symboliquement, se prête à la pose pour un énième tableau. Le duc a retiré sa protection, sa précieuse cotte de mailles. D'ailleurs dans la pièce, l'allusion à cette partie de la tenue du chevalier est récurrente. Cet attirail lui confère de la noblesse et la comparaison avec de la soie, bien qu'inattendue, ajoute au caractère aristocratique du chevalier une douceur presque antithétique. Cette caractéristique la prive sans doute de son rôle protecteur. Lorenzo, alors qu'il tente de trouver par quel moyen priver le duc de toute défense, s'inquiète de ce qu'elle doit tenir chaud. Le duc ignore la dangerosité de cette remarque et ne s'intéresse qu'à son apparence. Pour lui, l'attribut nobiliaire ne le dérange pas : « En vérité, si elle me gênait, je n'en porterais pas. Mais c'est du fil d'acier ; la lime la plus aiguë n'en pourrait ronger une maille, et en même temps c'est léger comme de la soie. Il n'y a peut-être pas la pareille dans toute l'Europe ; aussi je ne la quitte guère ; jamais, pour mieux dire. »² Cette cotte de mailles occupe une position presque centrale dans le drame. Elle revient en filigrane. Il faut peut-être y voir selon L. Chotard une pointe envers les autres romantiques qui font du souci du détail exotique une obsession que Musset condamne indirectement. La cotte de mailles d'Alexandre joue, quant à elle un rôle capital, que Musset souligne « avec un soin si appuyé qu'il faut peut-être y voir, non un souci de vraisemblance, mais une parodie de l'importance accordée dans les drames aux accessoires et, en particulier, aux costumes. »³ Lorenzo dans la scène 4 de l'acte II évoque son physique. Il parle de sa coiffure et de sa barbe et de manière ironique quant à sa mise, conclut avec les mots suivants : « l'amour de la patrie respire dans mes vêtements les plus cachés. »⁴ Dans la scène 4 de l'acte V, Lorenzo explique à Freccia l'intérêt de l'argent qu'il vient de

¹ Musset, *Lorenzaccio*, classiques Larousse, Paris, 2006, p.73.

² Musset, *op. cit.* p.73.

³ Chotard (L), *Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*, « des mots sont des mots et des baisers sont des baisers », société des études romantiques, SEDES, Paris, 1995.

⁴ Musset, *Lorenzaccio*, classiques Larousse, Paris, 2006, p.64.

recevoir. Il lui propose de s'offrir un « habit neuf. »¹ Le manteau, quant à lui, joue le rôle de dissimulateur. Il masque, il cache, il transforme l'honnête homme en personnage de mélodrame, ou de roman noir. Dans la pièce, les deux nuits importantes sont glaciales et nécessitent le port du manteau. Dans la scène nocturne, les deux personnages arrivent « couverts de leurs manteaux ». Le duc va pour réclamer son « pourpoint de zibeline ».

Dans *les Caprices de Marianne*, l'habit noir outrage l'habit de carnaval. Octave interpelle Coelio sur sa triste mine, son teint blanc qui s'oppose au rouge libertin de ses joues à lui. Il lui demande : « D'où te vient ce large habit noir ? N'as-tu pas honte en plein carnaval ? »² Leurs façons de concevoir sont radicalement opposées et se manifestent dans leurs tenues, et par conséquent dans les costumes de théâtre.

La petite pièce *Louison* propose une interrogation sur l'apparence. La jeune femme, qui tient le rôle principal, est prude et vertueuse. Elle est au service d'une duchesse délaissée par son mari qu'elle aime. Ce dernier à la fin de la pièce se rend compte de la chance qu'il a de connaître un tel bonheur. Il critique les aristocrates obsédés par leur apparence. Et il s'interroge sur sa façon à lui de penser :

Hé quoi ! Suis-je donc fait pour suivre leur méthode ?
Je puis mettre un chiffon, une veste à la mode,
Pour une broderie on se règle sur moi,
Et dans mon propre cœur, les sots me font la loi !³

Certaines pièces comportent des toilettes luxueuses. Dans *On ne saurait penser à tout* la comtesse est en train de faire ses bagages. Elle décide d'emporter sa robe « feuille morte ». Cette robe couleur de temps rappelle celle de la princesse Peau d'âne. Dans *Il ne faut jurer de rien*, les toilettes sont elles aussi somptueuses. Elles caractérisent un niveau social élevé qui présente un imaginaire très riche en connotations et renvoie en particulier à un l'univers féérique des contes de fées. Cécile, la première fois qu'elle rencontre Valentin, porte une « robe blanche ». L'héroïne s'esquive dans la nuit pour retrouver Valentin. Sa mère précise qu'elle est « coiffée et poudrée d'un côté »⁴ et qu'elle est partie en souliers de satin blanc. Au rendez-vous avec Valentin, elle mentionne son *schall* et évoque sa toilette de bal, et en particulier les fameux souliers de satin

¹ Musset, *Œuvres complètes*, Tome 2, Seuil, Paris, 1963, p.117.

² Musset, *op. cit.*, p.31.

³ Musset, *op. cit.*, p.190.

⁴ Musset, *op. cit.*, p.156.

blanc. La pureté de l'héroïne domine et les vêtements sont en accord avec les caractères. Ils symbolisent d'une manière ostentatoire ce qu'ils sont au fond d'eux. L'oncle de Valentin, lui, porte un « habit neuf » et il s'est rasé le matin même. Il se trouve dans une situation qui le dérange, dans la nature, « crotté et trempé jusqu'aux os »¹ Il marmonne et compare son rôle à celui d'un confident de tragédie. Il ne pense qu'à être bien mis et à sa réputation. Cette attitude bourgeoise se ressent même dans sa façon d'être vêtu. Il regrette d'ailleurs de ne pas jouir de son confort habituel. Il voudrait être à Anvers pour jouir à loisir du cuir et du taffetas. L'étoffe est un symbole de richesse. Elle le rassure par sa douceur et son prestige. Il a besoin de repères et de preuves tangibles de sa réussite sociale. Le cuir possède ici le même pouvoir consolateur et apaisant. Valentin est sur un registre amoureux et il évoque avec passion l'idée d'un rendez-vous nocturne et secret. Il évoque avec émotion le tablier de la jeune fille, dans lequel elle cache ses billets doux. Il est pressé de la voir paraître en toute simplicité dans son « peignoir, en cornette et en petits souliers. »² Cette simplicité montre bien que la jeune femme lui plaît telle qu'elle est et qu'elle n'a pas besoin de porter des étoffes précieuses et recherchées. L'adjectif « petits » s'oppose à la « grande caserne » qui désigne métaphoriquement le château duquel elle s'échappe. Le château qualifié ainsi prend un aspect comminatoire et inquiétant. La jeune fille est presque enrôlée ou retenue enfermée dans un lieu qui ne lui correspond pas. Il est comme le chevalier venu la délivrer. D'ailleurs l'abbé qui mentionne Cécile plus loin demande si elle se trouve enfermée dans la chambre jaune.

Dans *André del Sarto*, Jacqueline porte un châle. Au début de la pièce son mari est en robe de chambre. Il s'agit d'un vêtement de nuit qui permet d'indiquer à quelle heure se passe approximativement la scène. Maître André précise d'ailleurs ensuite qu'il est six heures du matin et il porte une robe de chambre. Ensuite il évoque ses « vêtements de nuit ». Lorsqu'il est question d'adultère ou que l'ambiance correspond à peu de choses près à celle du roman noir, le manteau apparaît. Ce large habit énigmatique permet de dissimuler son identité ou les actions que l'on ne veut pas montrer aux autres. Cordiani rejoint discrètement et de nuit Lucrèce. Il se pare de son manteau « noir »³. Il se comporte comme un bandit, il porte un stylet, n'hésite pas à tuer le domestique d'André. Il provoque ce dernier en duel et le laisse pour mort. Il s'interroge sur sa

¹ Musset, *op. cit.*, p.154.

² Musset, *op. cit.*, p.154.

³ Musset, *op. cit.*, p.17.

nature intérieure : « Suis-je un libertin sans cœur ? » à quoi correspond la seconde question : « Suis-je un athée ? »¹

Dans *le Chandelier*, Jacqueline est obsédée par les bijoux. Elle souffre de l'attitude avare de son mari qui ne lui donne que très peu d'argent. Aussi se sent-elle obligée de voler pour pouvoir assouvir ses désirs d'en posséder toujours plus. Elle se compare à Tantale. Elle se dit « dévorée du matin au soir de la soif des chiffons. »² Elle pense même que celui qui l'aidera à étancher cette « soif » peut être qualifié de « hardi contrebandier ». ³ Le clerc rappelle qu'il porte un habit noir. « Nous autres avec nos habits noirs, nous ne sommes que du fretin, bon tout au plus pour les couturières. Elles ne tâtent que du pantalon rouge, et une fois qu'elles y ont mordu, qu'importe que la garnison change ? Tous les militaires se ressemblent ; qui en aime un, en aime cent. Il n'y a que le revers de l'habit qui change, et qui de jaune devient vert ou blanc. Du reste, ne retrouvent-elles pas la moustache retroussée de même, la même allure de corps de garde, le même langage et le même plaisir ? Ils sont tous faits sur un modèle ; à la rigueur, elles peuvent s'y tromper. »⁴

Ainsi à travers ce relevé l'imaginaire du corps dans le théâtre de Musset repose sur l'évolution du théâtre à cette époque. Les costumes renvoient au clivage de la société. Les aristocrates portent toujours des attributs nobiliaires, montrant leur rang et leurs richesses. Les habits des domestiques, ou des professions intermédiaires, ceux des notaires, par exemple, sont caractérisés de la même façon en fonction de la position sociale de ceux qui les portent. Les pièces de Musset possèdent peu de didascalies précises concernant les vêtements, sans doute, parce qu'il possède le même champ référentiel et imaginaire que les auteurs de son époque. Il a été influencé aussi par la mode du XIXe siècle et en particulier par les couleurs choisies. L'introduction du châle par exemple est assez récente dans la tenue féminine des femmes du XIXe siècle. Beaucoup de ses personnages féminins portent cet accessoire. Musset respecte les conventions à ce niveau. Son imaginaire, pétri de romans noirs, accorde une grande place au manteau, qui devient le symbole de tous les excès, notamment amoureux. Le vêtement est un élément essentiel dans l'imaginaire du dramaturge. Les images des corps ici correspondent à celles des romantiques, des dandies, des femmes que Musset a côtoyées. L'aperçu qu'il en donne est assez réaliste. Images et

¹ Musset, *op. cit.*, p.17.

² Musset, *op. cit.*, p.132.

³ Musset, *op. cit.*, p.132.

⁴ Musset, *op. cit.*, p.130.

imaginaires s'accordent pour représenter au mieux les époques à laquelle appartiennent les pièces parce qu'elles les caractérisent. Les personnages sont ancrés dans leur époque. Les pièces historiques respectent les costumes de l'époque dont ils parlent. L'imaginaire joue aussi sur l'inconscient et les rapports intimes. L'imaginaire s'enrichit aussi de l'échange avec d'autres œuvres, d'autres auteurs, et d'autres spectacles. Les visions données par les corps souffrants, aimants dans le théâtre de Musset proviennent de l'imaginaire shakespearien, de Schiller, de Marivaux, de Molière. Quand Musset invente le personnage de Louison, dans son imaginaire, elle tient autant de l'un ou l'autre prédécesseur. Elle a la verve de Marivaux, l'esprit de Molière et le culot des domestiques du siècle des Lumières. Elle est Figaro en jupons. Le noir domine dans les vêtements. Les personnages marquent leurs différences sociales par leurs vêtements. Et le luxe des habits est en relation avec l'imaginaire de l'auteur qui projette ses fantasmes. Les jeunes filles sont de blanc vêtue et les héros sont des bandits de grands chemins, parés de leurs manteaux pour accomplir des actions extraordinaires. Le corps reflète donc l'inconscient dans le théâtre de Musset.

Bibliographie

- Chotard, L., *Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*, « des mots sont des mots et des baisers sont des baisers », société des études romantiques, SEDES, Paris, 1995.
- Greimas, A. J., *La mode en 1830, Formes sémiotiques*, PUF, Paris, 2000.
- Huyghe, R., *la Relève de l'imaginaire, la peinture française au XIXe siècle, réalisme et romantisme*, Flammarion, Paris, 1976.
- Lemaire, G. G., *Le noir*, Hazan, Beaux-Arts, Paris, 2006.
- Mercier, S., *Tableau de Paris*, la Découverte, Paris, 2006.
- Musset, *Confessions d'un enfant du siècle*, LGF, Paris, 2003.
- Musset, *Lorenzaccio*, classiques Larousse, Paris, 2006.
- Musset, *Œuvres complètes*, Tome 2, Seuil, Paris, 1963.
- Pastoureau, M., *Noir histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, Points Histoire, 2008.
- Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, Editions sociales, Paris, 1987.
- Verdier, A., *l'Habit de théâtre, Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, Lampsaque, Lagny-sur-Marne, le Studiolo-Essais, 2006.

**IL 'FEMMINILE' DELLA MASCHILITÀ,
OVVERO IL PRÊT-À-PORTER
DEL DECADENTE IN LES HORS NATURE DI RACHILDE**

**THE FEMININE OF MASCULINITY OR THE PRÊT-À-PORTER
OF THE DECADENT HERO
IN RACHILDE'S LES HORS NATURE**

**LE « FÉMININ » DE LA MASCULINITÉ,
OU LE PRÊT-À-PORTER
DU DÉCADENT DANS LES HORS NATURE DE RACHILDE**

Patrizia LO VERDE¹

Sintesi

Riprendendo una lontana tradizione iconografica d'origine ellenica, l'Ottocento francese riscopre il corpo maschile e il suo eros, per farne un modello di bellezza ideale, intransigente, che la Decadenza si compiacerà di ritrascrivere, secondo un'antica koinè di matrice platonica, nelle sue infinite variazioni. Per parte sua, Rachilde partecipa al grande schizzo decadente del nuovo tipo sociologico, antitetico all'eroe borghese lukácsiano, non senza però una postilla polemica, un incremento iperbolico del fantasma psichico della donna e dell'indifferenziazione che richiama l'atavica inimicizia tra i sessi in termini sorprendentemente innovativi e, diremmo oggi, postmoderni. È, in particolare, ne Les Hors Nature, sontuoso romanzo di fine secolo, che il personaggio maschile attraverso una paziente e minuziosa operazione mimetica si fa iperbolica contraffazione del femminile. Paul-Éric de Ferten, prototipo dello scrittore mancato, è il per-verso, colui il quale investendo il proprio esistere nella 'monetizzazione dell'occhio' tenta di ridurre la differenza sessuale al suo grado zero, capziosamente, illusivamente, cooptando l'altro da sé nella sua mascherata. Dietro i significanti e gli orpelli della femminilità, la donna scompare o si riduce a una sorta di prêt-à-porter indossato adesso dal maschile, a marca distintiva del suo potere prometeico. Ma come è tipico dell'ironica penna rachildiana, la performance travestitica non è che una soluzione di compromesso, una ricerca melanconica dell'oggetto primario perduto, che nella feticizzazione dell'intera realtà, tra diniego e riconoscimento della castrazione materna, tenta di riparare all'insopportabile manque-à-être del sesso femminile, o, in altri termini, alla nostalgia di un'impossibile unità originaria, di uno stato fusionale irrapresentabile.

Parole chiave : femminile, maschile, artificio, feticismo, castrazione.

¹ p.lv@tiscali.it, ricercatrice indipendente, Italia

Abstract

Rediscovering a Greek iconographic tradition, in the late nineteenth century, French literature re-proposes the male body and his eroticism as a model of ideal beauty, in accordance with an ancient Platonic koinè.

The decadent writer Rachilde contributes to creating this new sociological type, the opposite of lukacsian middle-class hero. Furthermore, she introduces a polemic note, that is an increase of the woman's psychic phantasm, and refers to the asymmetrical opposition between feminine and masculine. By doing so, she astonishingly anticipates postmodern theories of gender and sexuality.

It is especially in her novel Les Hors Nature that the male character, through a precise and careful mimetic performance, turns into a hyperbolic simulation of femininity. Paul-Éric de Fertzen, a typical dandy, is the per-verse hero, the one who tries to annul sexual difference by the practice of cross-dressing. The woman disappears under the signs of femininity or is reduced to a kind of prêt-à-porter worn by the male. Yet, in Rachilde's novel, the transvestitic performance is nothing but a compromise that, fetishizing the whole reality, tries to repair the loss of primordial unity.

Key-words: masculine, feminine, artifice, fetishism, castration.

Résumé

Tout en actualisant une lointaine tradition iconographique d'origine hellénique, l'esthétique fin de siècle redécouvre le corps masculin et son éros pour en faire un modèle de beauté que les écrivains décadents se plaisent maintes fois à retranscrire selon une ancienne koinè d'essence platonicienne.

L'écrivaine périgourdine Rachilde participe, pour sa part, à la grande fresque décadente de ce nouveau type sociologique – le célibataire, antithèse parfaite du bourgeois lukacsien – non sans une pointe de moquerie, à savoir une survalorisation du fantasme psychique de la femme et de l'indifférenciation qui finit par déboucher, paradoxalement, sur la guerre des sexes.

C'est, en particulier, dans Les Hors Nature, roman au décor somptueux, que le personnage masculin se fait hyperbolique contrefaçon du féminin, à travers une patiente et minutieuse opération mimétique. Paul-Éric de Fertzen, prototype du dandy, est le per-vers, celui qui – par l'investissement de son être dans la 'monétisation de l'œil' – cherche à réduire la différence sexuelle à son degré zéro, en incorporant l'Autre dans sa mascarade. Sous les signes et les oripeaux de la féminité, la femme réelle s'efface ou se réduit à une sorte de prêt-à-porter du mâle comme marque distinctive de son pouvoir prométhéen. Mais la performance travestissante n'est au fond qu'une solution de compromis qui masque la recherche mélancolique d'un objet originel à jamais perdu, et d'une intimité fusionnelle infigurable. En effet, par la fétichisation de la réalité elle-même, ce que le personnage rachildien tente de réparer est l'insupportable manque-à-être du sexe féminin – entre déni et reconnaissance de la castration maternelle – et, en définitive, la nostalgie d'une unité originelle impossible.

Mots-clés : masculin, féminin, artifice, fétichisme, castration.

In epoca moderna la rappresentazione del maschile e del suo *eros*, non sembra aver goduto, nelle arti visive e nelle lettere, della stessa minuziosa, complessa elaborazione del femminile, referente estetico e modello per eccellenza del « godimento erotico [...] : scopico, invocante, polivalente, onnipervasivo, accumulativo all'infinito »¹. A suggello di quella tradizionale tenace convenzione iconografica, l'Ottocento pur contribuendo alla sua tessitura ne disfa la trama, lasciando affiorare un'antica *koinè* di matrice platonica che vuole il femminile scotomizzato da un maschile ingravidato di pura bellezza intranseunte e impegnato a cooptare l'altro da sé - sovente per via travestitica - come suo proprio Altro. Il 'femminile' della maschilità che la Decadenza non si stanca di riesumare, è « un ajout à la virilité », come bene argomenta Monneyron, « l'illustration presque parfaite d'une plénitude idéale »².

Introducendo il principio del diniego di ogni forma di mimesi del reale se non attraverso una sua totale remissione, o « réduction sémiotique »³, a segno dunque perfettamente riproducibile nell'ordine del *fac-similé* e della contraffazione, il discorso decadente produce, com'è noto, uno strappo epistemologico radicale con l'esperienza realista e i suoi fantasmi di trasparenza e ne disordina la coerenza rappresentativa, o più esattamente, la presunzione pedagogico-conoscitiva⁴ a simulare un'aderenza tra linguaggio e mondo sensibile ormai perduta. Ma anche, e non ultimo, diniego del reale come rifiuto del corpo biologico e dei suoi ritmi naturali, della sua peritura, difettosa essenza sempre richiamata nell'esorcismo d'arte della copia contraffatta, *indéfectible*, a segnalare la distanza e il godimento dell'operazione intellettualistica. Nella negazione o copertura '*langagière*' delle differenze anatomiche e antinomiche dei sessi come pure nella ricostruzione di mondi sostitutivi, il nuovo tipo

¹ AA. VV., *Come nello specchio*, La Rosa, Torino, 1981, p. 7.

² Monneyron, F., *L'androgynie décadent*, Ellug, Grenoble, 1996, p. 68. Si aggiunga che, nonostante rimanga prima « référence esthétique », solo quando è unita « à une essence masculine, intellectuellement valorisée », la forma femminile « tend vers une plénitude totale et se pose en figure de la séduction alors que la femme, en se masculinisant, combine deux négativités et dessine à l'inverse une figure de la répulsion » (p.162). Per un approfondimento dell'iconografia decadente si vedano gli interessanti studi di Guillerm menzionati nella nostra bibliografia.

³ Gaillard, F., "À Rebours" ou *l'inversion des signes*, in *L'Esprit de Décadence*, Colloque de Nantes (21-24 avril 1976), Librairie Minard, Nantes, 1980, p. 135.

⁴ Cfr. Hamon, Ph., *Un discours contraint*, in Barthes, R., et alii, *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, pp. 118-181.

sociologico del *célibataire* decadente¹ - si pensi all'indiscusso modello huysmansiano del campione del *faux-semblant* Jean Floressas des Esseintes esercita, a suo modo, l'imperio sull'universo addomesticato dei segni. Correzione del tempo cronologico in tempo ciclico, trasfigurazione del corpo 'naturale', l'eroe decadente, come ricorda Besnard-Coursodon, provvede tramite « un investissement » nell'artificio alla « réparation symbolique »: tutto ciò che tra-veste è « fétichisé [...] y compris la matière »².

Rachilde partecipa, per parte sua, al grande schizzo decadente della nuova figura antitetica all'eroe borghese lukácsiano, non senza però l'aggiunta di una postilla polemica, un incremento iperbolico del fantasma psichico della donna (imago degradata) e dell'indifferenziazione, che richiama la questione delle origini in senso inverso e allontana dall'utopia del *désir* romantico di essere-con-l'altro per essere già l'Altro.

Quei suoi personaggi di aristocratica ascendenza spirituale, proiettati nell'*otium* scrittoria delle belle lettere e assai spesso in possesso dell'alchimia del *verbum* e del fare scientifico, sembrano in effetti non voler rinunciare a quel « sogno di prossimità fusionale con quella che dà o ridà la vita: la madre, la natura », di cui parla Luce Irigaray³, ma per usurparne le funzioni e respingerne al contempo la 'difettosità' nella ricreazione omeopatica e controllata.

Esemplari in questo senso i protagonisti de *Les Hors Nature*, romanzo del 1897⁴ piuttosto manierato, tanto da essere annoverato nella

¹ In uno studio sulla narrativa *fin de siècle*, J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois e J. Paque individuano una sorta di palinsesto della decadenza, ovvero un « Grand Texte » derivato dall'utopia, di tredici autori in particolare, di porre mano al romanzo perfetto, « par le désir ou la nécessité d'accoucher d'un genre nouveau, idéalement affranchi de toute règle et coupé de tout système générique ». La figura che inaugura « métaphoriquement et fictionnellement cette entreprise » è quella di « un être improductif », il *célibataire* per l'appunto, per i suddetti studiosi « [le] trait le plus frappant de cette production qui exalte le moi jusqu'à le replier sur lui-même » (*Le roman célibataire*, Corti, Paris, 1996, pp. 17 e 41). In merito all'eroe decadente, Modenesi parla di « homo baudelairianus » (*Nuove idee, nuove forme: aspetti strutturali del romanzo decadente*, in *Il Simbolismo francese*, Sugarco, Varese, 1992, p. 182).

² "À Rebours". *Le corps parlé*, « Revue des Sciences Humaines », 170-171, avril-septembre 1978, pp. 53 e 54.

³ *L'oblio dell'aria*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, p. 10.

⁴ Mercure de France, Paris. Tutte le nostre citazioni sono tratte dalla recente pubblicazione curata da Guy Ducrey sul testo dell'edizione originale (*Romans fin-de-siècle 1890-1900*, Laffont, Paris, 1999, pp. 641-844). Una prima versione del romanzo,

« plus libre des débauches d'imagination »¹, con cui l'autrice sancisce un suo primo allontanamento dai ripetitivi moduli naturalistici, sia alleggerendo l'intrigo per lo sviluppo di nuclei secondari² a tutto vantaggio della dimensione onirica e del trasferimento illusorio in epoche remote, sia incrementando, sulla scia di *À Rebours*, l'uso di un certo decorativismo descrittivo ad infirmare la trasparenza del reale, orientando la sua *lisibilité* in senso solipsistico come riflesso di un unico soggetto maschile scisso in due ipostasi distinte, opposte e complementari: i fratelli incestuosi, Paul-Éric e Jacques Reutler de Fertzen, uniti fino alla morte « indissolublement dans un terrible hermaphrodisme »³.

Contro la convenzione della rappresentazione realista che con estrema cura « évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmatique »⁴, la dimensione topologica del romanzo incardinata su varie visioni prospettiche, sulla eufemizzazione del tempo in spazio ibrido, contaminato dagli stili e le civiltà più disparate⁵, ove illusoriamente scongiurare il fluire temporale e far lievitare l'immaginazione, si fa estensione dell'interiorità dei personaggi e ricreazione del loro fantasma di unità originaria.

Così quella « chambre ronde » dalla « voûte vitrée » che, se dà l'illusione di essere incastrata nelle viscere della terra « comme au fond d'un puits », sembra poi elevarsi « à d'extraordinaires altitudes », molto al di sopra « d'un vaste monde inférieur », quasi una dimora aerea dinamizzata in « cellule astrale ne [...] parlant que d'éternité »⁶, e anzi sublimata in uovo alchemico sede di ogni trasmutazione⁷.

dal titolo *Les Factices*, era apparsa a puntate sul « Mercure de France » dal dicembre 1896 al marzo 1897.

¹ Coulon, M., *L'imagination de Rachilde*, « Mercure de France », 15 sept. 1920, p. 554.

² Rispetto alla banalizzazione dell'intreccio teorizzata da Zola, Marco Modenesi riscontra nella narrativa *fin de siècle* un progressivo impoverimento della storia (*histoire* in senso genetiano) a favore del « parossistico proliferare di nuclei secondari, estranei [...] alla dimensione della diegesi », ma rilevanti ai fini del *récit* (*Verso una definizione del romanzo decadente*, in *Il romanzo tra due secoli*, Bulzoni, Roma, 1993, p. 13). Questo mutamento strutturale che investe il genere romanzo, riguarda anche la scrittura rachildiana e in particolare il romanzo giovanile *La Tour d'Amour*.

³ Rachilde, *Les Hors Nature*, cit., p. 742.

⁴ Barthes, R., *L'effet de réel*, in *Littérature et réalité*, cit., p. 86.

⁵ L'ipertrofia decorativa sembra a Ducrey « parasiter le déroulement de l'intrigue elle-même, jusqu'à parfois l'exténuer » (Rachilde, *Les Hors Nature*, cit., p. 622).

⁶ Ivi, p. 740.

⁷ Inserita nella seconda parte del romanzo intitolata « L'Élémental » (termine derivato dalla tradizione esoterica ad indicare gli spiriti della natura), la « chambre ronde » □ le cui caratteristiche rinviano al regime notturno e alle strutture mistiche studiate da

Nel gioco delle equivalenze e delle continue sostituzioni (Bisanzio per Parigi, l'impero della mitica principessa Irene per la Francia dell'Ottocento, l'apparenza femminile per il maschile, il manufatto d'arte per l'elemento naturale) il reale si metamorfosa nella sua copia corretta: ogni cosa, oggetto, vestiario¹ o animale, purché investita di una intenzionalità artistica, è feticisticamente valorizzata. Ovviamente il corpo biologico, e innanzitutto il corpo femminile, è il luogo primo di una serie di trasformazioni che se ne occultano la naturalità nondimeno lo eleggono a referente prioritario². Sotto i segni *travestissants* dell'*habillage* la donna reale scompare o si riduce alla somma dei suoi attributi esteriori, una sorta di *prêt-à-porter* indossato dal maschile a marca distintiva del suo potere prometeico.

Il personaggio di Paul-Éric, prototipo del *dandy* e dello scrittore mancato *fin de siècle*, « *tellement femme* »³ da apparire anche fuori travestimento « *une femme déguisée* »⁴, si declina nella sua ostentata

Durand (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, P.U.F., Paris, 1960) □ è anche il luogo dove il maggiore dei due fratelli, Jacques Reutler, scienziato-alchimista che epura l'oro, legge al minore il racconto della creazione dell'*homunculus*: « Le sorcier, s'étant ondoyé les mains, prit son bâton, récita la formule et heurta le rocher de trois coups. Lors, sortit enfin l'Élémental de sa gangue de pierre, qui fut une petite créature toute roide, réfrigérante ainsi que membre d'homme mort » (p. 741). Se Jacques Reutler incarna nel romanzo la figura del demiurgo-creatore, Paul-Éric sembra piuttosto identificarsi con la creatura scaturita dalla pietra, una creazione dell'arte, e l'assimilazione del suo corpo a una « belle statue d'Adonis » (p. 788) sembrerebbe confermare la presenza del mito di Pigmalione già rilevata da Palacio: « la Galatée de Reutler n'est autre que son frère, [...] façonné par ses mains, double objet d'amour et de haine » (Préface à Rachilde, *Les Hors Nature*, Séguier, Paris, 1994, p.19).

¹ Si noti come nelle *fictions* rachildiane, e in specie nei romanzi giovanili, il corpo nella sua determinazione sessuata è, con ogni evidenza, il luogo di un disordine e di una mobilità, ovvero di una pluralità di identificazioni tramite cui giungere a ri-significare, al di là del paradigma sessuale normativo di fine Ottocento, il femminile e il maschile. Non sfuggirà dunque, nel sistema dei personaggi schizzato da Rachilde, l'importanza dell'abito che, in barba al detto latino *non habitus monachum redit*, sembra funzionare, all'inverso, insieme ai segni psicofisici, come macro-codice semiotico capace di strutturare e legare insieme gli altri sistemi di significazione.

² Nell'estetica decadente, osserva Françoise Gaillard, « la recherche de la facticité reste totalement enfermée dans l'opposition bipolaire entre le vrai et le faux, opposition qui n'a de sens que parce que, même dans ce monde dégradé que le décadent méprise, le vrai reste encore la référence obligée, le fondement suprême de la valeur. [...] Toute réalisation factice doit donc affirmer violemment sa contrenaturalité; elle ne peut se libérer de toute référence naturelle pour devenir un strict équivalent dans le jeu réglé des échanges symboliques » (« À Rebours » ou *l'inversion des signes*, cit., p. 140).

³ Rachilde, *Les Hors Nature*, cit., p. 661.

⁴ Ivi, p. 741.

incerta maschilità al femminile. *Performer* del travestimento, lascia che il suo corpo si trasmuti :

Icône à la fois royale et divine, profane et sacrée, toute la personne de cette femme semblait figée en l'or et les bijoux, comme celles qui ne savent pas ployer la taille, ont l'habitude souveraine de ne même pas se pencher sur les genuflections des passants. Oui, c'était bien une icône byzantine; et quand elle tourna, du côté de Reutler épouvanté son profil de camée dur, ses yeux bleus d'acier flambant dans l'ombre du khôl, sa bouche rouge aux luisances de corail, il eut l'impression atroce de voir vivre une statue.¹

Scena tra le più significative del romanzo, è qui che il travestito Paul-Irene di Bisanzio, imperatore-imperatrice, soggiace all'atavica invidiosa fascinazione di essere l'Uno e il due insieme. Ma, come è tipico dell'ironica penna rachildiana, il fantasma incorporativo non può che strutturarsi sull'esatto rovesciamento delle parti, per cui è ora il maschio efebico a giocare entrambi i ruoli e ad indossare i segni degradati della femminilità, a farsi animale e donna insieme². Non a caso, nel romanzo, lo status pietrificante di *mannequin*, metafora rachildiana prediletta della *femme fatale* e dell'isterica, trapassa in maniera quasi silente, secondo una tecnica già sperimentata in *Monsieur Vénus*, alla controparte maschile, la cui fragilità femminile è già significata nel tratto della *blondeur*.

Aggiunzione, per-versione o distrazione melanconica dei segni, nella performance travestitica si condensa l'*être* e il *paraître* o, in termini lacaniani, « le *par-être*, [...] l'*être para* »³ che nel gioco seduttivo delle apparenze fa segno a ciò che non può essere visto, presentifica l'assenza, l'inevitabile mancanza di uno stato originario, di una intimità fusionale *infigurabile*.

¹ Ivi, p. 708.

² Si confronti il romanzo del 1887, *La Marquise de Sade*, dove la mascherata della femminilità messa in scena da Mary Barbe è, a sua volta, reduplicata dalla *tapette* (l'omosessuale effeminato o pederasta passivo della sessuologia ottocentesca), vittima prescelta dalla sadica protagonista e sua proiezione speculare e, anzi, estroflessione della sua parte masochistica. Non sfuggirà come i 'travestimenti' di Mary richiamino il concetto di *masquerade* postulato in sede psicanalitica da Joan Riviere come messa in scena eccessiva del femminile, dietro cui si nasconderebbe un complesso di mascolinità (*Womanliness as a Masquerade*, « The International Journal of Psychoanalysis », vol.10, 1929). Nella riformulazione successiva di Jacques Lacan, il concetto rientra però nelle posizioni della femminilità.

³ Lacan, J., *Le Séminaire. Livre XX. Encore*, Seuil, Paris, 1975, p. 44.

Ancora una volta Rachilde sceglie per i suoi personaggi un ‘effetto *trompe-l’œil*’, dove, per dirla con Jean-Bertrand Pontalis,

*[L]’occhio ingannato nella sua aspettativa agisce con astuzia, stabilisce che non vi è niente da vedere, per negare la differenza sessuale, tenta di istituire un’equivalenza tra presenza e assenza, vero e falso. Con il *trompe-l’œil*, lo *pseudos* occupa tutto il terreno a spese della *mimesis* [...]. Dare l’illusione della realtà si capovolge in fabbricazione del simulacro¹.*

C’è che ne *Les Hors Nature* la forte tematica dell’incesto (tabù mai infranto, ma sempre alluso sin dal primo richiamo alle origini dei due protagonisti), strutturando la vicenda come un’esperienza autoriflessiva e senza sbocco, si articola su una fantasia di castrazione da cui dipende, in fondo, l’‘eccezionalità’ dei personaggi rachildiani e il loro rinnegamento del mondo esterno².

Da qui l’importanza di quella soluzione di compromesso che è il feticcio, ovvero di quel meccanismo metonimico che sostiene il desiderio

¹ Pontalis, B., *Perdere di vista*, Borla, Roma, 1993, p. 311. Ricordiamo che l’efficacia della tecnica artistica del *trompe-l’œil* consiste nella simulazione della realtà o di un oggetto reale, ma solo a condizione di rivelare la sua natura fittizia. E così pure, in sede psicanalitica, come scrive Anne Juranville : « le *trompe-l’œil* ne joue qu’à condition de se trahir lui-même, comme on porte un masque » (*La femme et la mélancolie*, P.U.F., Paris, 1993, p. 188).

² Caratterizzati da un sistema di opposizioni che li rende complementari, i fratelli Fertzen appaiono come un duplicato della coppia genitoriale: l’uno, bruno e virile, simile al padre prussiano, l’altro, biondo e femmineo, l’esatto ritratto della madre francese. In più è in effetti il maggiore a portare letteralmente alla luce il cadetto, a recidere il cordone ombelicale e a deporre il neonato nel suo « *berceau pâle* » nel tragico giorno che vede morire allo stesso tempo la madre di parto e il padre sul campo di battaglia, e più tardi è ancora Reutler a occuparsi della crescita e dell’educazione di Paul-Éric, « *né de ces deux morts, la fleur de sang !* » (p. 675). Questa sovrapposizione di ruoli moltiplica le implicazioni incestuose del legame tra i due fratelli, « *cette passion faite d’extase et de renoncement* » (p.760) eternizzata nel supremo istante della morte, quando nell’incendio della loro dimora di Rocheuse, sentendo approssimarsi la forza devastatrice e insieme purificatrice del fuoco, Reutler può infine esclamare: « *Oui, je t’aime ! N’appelle personne, c’est inutile ! Ne pense qu’au bonheur d’être à nous deux... librement. Rapproche ta tête de la mienne... mon agonie sera plus terrible... mais je te verrai plus longtemps et je ne sentirai pas l’autre brûlure ! Souviens-toi, mon Éric, mon fils... j’ai fait de la nature le décor de ma volonté ! [...]* Ouvre tes yeux plus grands... donne-moi ta bouche, car je veux boire ton âme... *Oui, nous sommes des dieux ! Nous sommes des dieux !...* » (p. 844).

rinviano all'oggetto psichico originario tramite deviazione e spostamento verso altri transitori oggetti esterni¹.

L'aberrazione botanica del « muguet rose »², il « paon superbe », significativamente chiamato « *Le prince Mes-yeux* »³, la squisita perfezione della *soierie*, « apparence de femme mille fois meilleure que la femme »⁴, per fare solo qualche esempio, riparano a quella insopportabile mancanza, il 'nulla da vedere' del sesso femminile⁵. Ma anche, e forse più ancora, il travestimento come feticizzazione della realtà tra diniego e riconoscimento – e utopica affermazione del valore sostitutivo dell'arte, una debole eco a dire il vero, stando all'impotenza scrittoria del protagonista, a quel suo progetto di creare un'opera grandiosa e interminabile, *Impossible*⁶, per l'appunto.

¹ Secondo la definizione clinica, la perversione chiamata feticismo si ricollega al diniego della castrazione materna da parte del soggetto, il quale però non può fare a meno di riconoscerla, così come scrive Freud nel saggio *Feticismo*: « [n]on è vero che il bambino, anche dopo aver osservato la donna, ha mantenuta intatta la propria fede nel fallo della donna. È un convincimento che ha conservato, ma nello stesso tempo ha abbandonato; nel conflitto fra l'importanza della percezione indesiderata e la forza del controdesiderio egli è giunto ad un compromesso ». L'edificazione del feticcio comporterebbe dunque « sia il rinnegamento sia il riconoscimento dell'evirazione », si tratta di una soluzione bivalente e contraddittoria che implica una deviazione della pulsione sessuale dal suo oggetto primario verso un altro oggetto o parte del corpo, abbigliamento, ecc., che funge da sostituto (*La Teoria psicanalitica*, Boringhieri, Torino, 1987, pp. 387 e 390).

² Rachilde, *Les Hors Nature*, cit., p. 661.

³ Ivi, p. 780.

⁴ Ivi, p. 681. Densa illustrazione di certi meccanismi psichici, quasi un'anticipazione di future teorie psicoanalitiche, la scena in cui il protagonista amoreggia con il tessuto di damasco, preferendolo alla sua amante, Jane Monvel. In particolare, non risulterà sibillina l'accusa mossa da Paul a Jane e all'intero genere femminile: « Est-ce étrange que, vous autres femmes, vous aimez cela [l'étoffe] pour vous en parer, alors que nous, nous aimons peut-être cela sur vous, sans vous voir... » (*ibidem*).

⁵ « Il feticcio è una struttura metonimica, ma è anche una metafora, una figura dell'indecidibilità della castrazione, vale a dire una figura della nostalgia dell'« interezza » originaria – nella madre e nel bambino □. Quindi il feticcio, come il travestito – o il travestito, come il feticcio □ è segno a un tempo di mancanza e di copertura della mancanza » (Garber, M., *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, a cura di M. Nadotti, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1994, p. 129).

⁶ Titolo del libro mai scritto da Paul-Éric de Fertzen.

Bibliografia

- AA. VV., *Come nello specchio. Saggi sulla figurazione del femminile*, La Rosa, Torino, 1981.
- AA. VV., *Il Simbolismo francese. La poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici*, a cura di S. Cigada, Sugarco, Varese, 1992.
- AA.VV., *Il romanzo tra due secoli*, a cura di P. Amalfitano, Bulzoni, Roma, 1993.
- Barthes, R. et alii., *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, « Points Essais ».
- Bertrand, J.-P. et alii., *Le roman célibataire*, José Corti, Paris, 1996.
- Besnard-Coursodon, M., "À Rebours". *Le corps parlé*, «Revue des Sciences Humaines», 170-171, avril-septembre 1978, pp. 52-58.
- Coulon, M., *L'imagination de Rachilde*, « Mercure de France », 15 sept. 1920, pp. 545-569.
- Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, P.U.F., Paris, 1960.
- Freud, S., *La Teoria psicanalitica*, Boringhieri, Torino, 1987.
- Gaillard, F., "À Rebours" ou l'inversion des signes, in *L'Esprit de Décadence*, Colloque de Nantes (21-24 avril 1976), Librairie Minard, Nantes, 1980, pp. 129-140.
- Garber, M., *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, a cura di M. Nadotti, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1994.
- Guillerm, J.-P., *Tombeau de Léonard de Vinci. Le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1981.
- Guillerm, J.-P., *Les peintures invisibles. L'héritage pictural et les textes en France et en Angleterre, 1874-1914*, Thèse présentée devant l'Université de Lille - le 14 juin 1977 - Presses Universitaires de Lille, Lille, 1982.
- Irigaray, L., *L'oblio dell'aria*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.
- Juranville, A., *La femme et la mélancolie*, P.U.F., Paris, 1993.
- Lacan, J., *Le Séminaire. Livre XX. Encore*, Seuil, Paris, 1975.
- Monneyron, F., *L'androgynie décadente. Mythe, figure, fantasmes*, Ellug, Grenoble, 1996.
- Palacio, J. de, Préface à Rachilde, *Les Hors Nature*, Séguier, Paris, 1994, pp. 7-32.
- Pontalis, B., *Perdere di vista*, Borla, Roma, 1993.
- Rachilde, *Les Hors Nature* (1897¹), in *Romans fin-de-siècle, 1890-1900*, textes établis, présentés et annotés par G. Ducrey, Robert Laffont, Paris, 1999, pp. 641-844, « Bouquins ».
- Riviere, J., *Womanliness as a Masquerade*, « The International Journal of Psychoanalysis », vol. 10, 1929, pp. 303-313.

**LE CORPS DANSANT: LES IMAGES DU CORPS DANS LES
SCÈNES DE BAL**

**THE DANCING BODY: IMAGES OF THE BODY IN DANCE
SCENES**

**O CORPO DANÇANTE: AS IMAGENS DO CORPO EM CENAS DE
BAILE**

Cláudia Helena DAHER¹

Résumé

La danse démarre, les couples se forment : le bal va commencer. Le corps se met en mouvement et attire des regards les plus divers: regards de curiosité, de volupté, de cupidité, de jalousie, d'admiration. Thème souvent privilégié par la littérature, le bal favorise la création de scènes fortes et belles, sur le mode émotif ou dramatique. Dans cet article, l'objet de notre analyse sera l'image du corps à partir de scènes de danse, en nous appuyant sur les théories de l'Imaginaire. A partir d'exemples littéraires, extraits de textes de la littérature française et portugaise, on illustrera quatre modèles différents d'images de corps : le corps caché, le corps qui séduit, le corps figé et le corps anthropophage.

Mots-clés : images du corps; scènes de bal; littérature française et portugaise.

Abstract

The dance starts, couples are formed: the ball is about to begin. The body is in motion and draws attention for a variety of reasons: looks of curiosity, lust, greed, jealousy, admiration. A theme often favored in literature, the ball supports the creation of intense and beautiful scenes in an emotional or dramatic way. In this article, the purpose of our analysis will be the image of the body in dance scenes, analysis based on the theories of the Imaginary. Using literary examples, excerpts from the French and Portuguese literature, four different models of body images will be exemplified: the hidden body, the seducing body, the static body and the anthropophagic body.

Keywords: images of the body; dance scenes; French and Portuguese literature.

Resumo

A dança inicia-se, formam-se os pares: o baile vai começar. O corpo põe-se em movimento e atrai olhares dos mais diversos gêneros: curiosidade, volúpia, cobiça, ciúme, admiração. Tema bastante privilegiado pela literatura, o baile favorece a criação de cenas fortes e belas, seja sob um tom emotivo ou dramático. Neste artigo, o

¹ claudaaher@gmail.com, Université Stendhal Grenoble 3 (France) & Universidade Federal do Paraná (Brésil).

foco de nossa análise situa-se nas imagens do corpo a partir de cenas de dança, tendo as noções sobre o Imaginário como teoria de apoio. A partir de exemplos literários, retirados de textos da literatura francesa e portuguesa, ilustraremos quatro modelos diferentes de imagens de corpos: o corpo escondido, o corpo que seduz, o corpo estático e o corpo antropofágico.

Palavras-chave: imagens do corpo; cenas de baile; literatura francesa e portuguesa.

Introduction

La danse a toujours été présente dans les manifestations humaines, soit sous forme de pratiques individuelles, soit dans des cérémonies collectives – rituels, fêtes, célébrations ou bals. Nancy Midol et Dominique Praud¹ affirment que dans toutes les civilisations, la danse constitue une partie importante dans la construction de l’imaginaire, singulier ou pluriel. Selon Alain Montandon² la danse était pratiquée depuis longtemps, mais c’est après la Révolution Française qu’elle acquiert de nouvelles dimensions et devient la nouvelle mode de la société. Au XIX^e siècle, le bal devient très populaire en Europe. Plusieurs auteurs emploient le mot « dansomanie » pour caractériser la fièvre de danse qui envahit la société à cette période.

Fête d’une nuit qui peut marquer le parcours d’une vie, le bal constitue l’endroit pour les rencontres, les espoirs, les promesses, les vertiges amoureux et les premiers émois. Le bal est aussi un endroit d’apparat, où peuvent survenir intrigues et conflits.

Dans la littérature, les scènes de danse constituent un thème très privilégié. Renée Bonneau³ soutient que le bal favorise la création des scènes fortes et belles, sur le mode émotif ou dramatique. Par conséquent, la littérature fait du bal une étape de l’itinéraire sentimental des personnages, moment de découverte, de séduction, de la naissance d’une passion, parfois aussi de désillusion et d’abandon. Les salons de bal sont un passage obligatoire pour les héros des grands romans du XIX^e siècle.

Trois contes du XIX^e siècle constituent le corpus de cette analyse, deux en langue française et un en langue portugaise. Dans ces trois

¹ Midol, N., Praud, D. « Danser pour interpréter le monde en soi », *Le corps dansant*, Corps : revue interdisciplinaire, Dilecta, Paris, octobre 2009, p.11.

² Montandon, A. (éd.), *Paris au bal: treize physiologies sur la danse*, H. Champion, Paris, 2000, p. 14.

³ Bonneau, R., *Carnet de bals : les grandes scènes de bal dans la littérature*, Larousse, Paris, 2000, p. 6.

contes, il y a une scène de danse - soit dans un bal, soit dans un festin - qui déclenche un changement ou une prise de conscience chez les personnages.

Notre centre d'intérêt se situe dans les représentations et images du corps identifiées dans ces scènes. On considère que le corps humain constitue un phénomène social et culturel, matière de symbole, objet de représentations et d'imaginaires. Selon David Le Breton le corps « est l'axe de la relation au monde, le lieu et le temps où l'existence prend chair à travers le visage singulier d'un acteur. A travers lui, l'homme s'approprie la substance de sa vie et la traduit à l'adresse des autres par intermédiaire des systèmes symboliques qu'il partage avec les membres de sa communauté »¹.

Prenant en compte que le corps n'est pas simplement une donnée biologique – et que sur lui s'appliquent des mises en pratique, autant d'usages sociaux orientés par des normes et des représentations – on analysera les images corporelles suivantes :

- Le corps caché derrière un masque – Nouvelle « Le Masque » de Guy de Maupassant.
- Le corps qui séduit - conte « Hérodiade » de Gustave Flaubert.
- Le corps figé suivi du corps objet d'un acte de cannibalisme – nouvelle « Os Canibais » d'Alvaro do Carvalho.

Le corps caché

Guy de Maupassant a publié plusieurs contes et nouvelles, qui ont séduit les lecteurs des quotidiens et des périodiques du XIX^e siècle. Le conte et la nouvelle, des récits relativement brefs, répondent à certaines caractéristiques: le resserrement de l'aventure, la stylisation des personnages, l'économie des descriptions. En ce peu d'espace, il doit cependant soutenir l'intérêt du lecteur, ce que Maupassant réalise avec habileté. Selon Maupassant, pour produire un bon conte, il faut concentrer les trois qualités qui font l'écrivain : « l'imagination, l'observation, la couleur »².

Le masque, nouvelle de Guy de Maupassant, publiée en 1889, propose une réflexion sur l'attachement à la beauté du corps avec une inacceptation du vieillissement.

¹ Le Breton, D., *La sociologie du corps*, 7ed, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p. 3.

² D'après : Forestier, L., « Les contes, entre éclairs et brouillard », *Le Magazine Littéraire*, n° 512, octobre 2011, p. 74.

Dans un bal costumé de Montmartre, à Paris, une étrange figure danse avec un effort convaincu, mais maladroit, avec un emportement comique. Cette figure, qui attire l'attention des autres danseurs, s'agite avec tant d'enthousiasme qu'à un moment de frénésie, elle tombe au milieu du salon. Un médecin vient au secours et enlève, avec difficulté, le masque qui lui couvre le visage et le cou. On découvre, avec étonnement, que derrière le beau masque souriant il y a la tête d'un vieil homme pâle, maigre et ridé :

*On regardait, couché sur des chaises de paille, ce triste visage aux yeux fermés, barbouillé de poils blancs, les uns longs, tombant du front sur la face, les autres courts, poussés sur les joues et le menton, et, à côté de cette pauvre tête, ce petit, ce joli masque verni, ce masque frais qui souriait toujours.*¹

Le médecin accompagne l'homme jusque chez lui et vient à connaître un peu de sa vie. Selon sa femme, pareille aventure lui était déjà arrivée plusieurs fois.

Jeune, il était beau et attirant, un homme conquérant, admiré par toutes les femmes. Il aimait aller aux bals, être regardé et se sentir désiré. Son corps a vieilli et ne lui permet plus de faire les mêmes activités qu'autrefois. Il ne peut pas admettre ce changement, il veut toujours sentir qu'il est capable d'attirer les femmes. Il continue d'aller aux bals, malgré son âge avancé, en cachant sa décrépitude avec un masque.

Sa femme connaît son mari depuis quarante ans et souffre en silence. Malgré tout, elle est toujours amoureuse et dans l'attente de son homme. Elle avait l'espoir qu'en vieillissant il serait entièrement à elle, néanmoins, il n'a pas changé ses attitudes :

*Il me revient au matin dans un état qu'on ne se figure pas. Voyez-vous, c'est le regret qui le conduit là et qui lui fait mettre une figure de carton sur la sienne. Oui, le regret de n'être plus ce qu'il a été, et puis de n'avoir plus ses succès !*²

Le regret et la recherche du corps qu'il a perdu, caractérisent cet homme. Il était très fier de sa beauté pendant sa jeunesse : « Il aimait se vanter des femmes comme un paon qui fait la roue. Il en était arrivé à croire que toutes le regardaient et le voulaient »³.

¹ Maupassant, G. de, « Le Masque », In : *La parure et autres scènes de la vie parisienne*, Flammarion, Paris, 2006, p. 64.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 66.

L'utilisation du masque est expliquée par son épouse comme une tactique de séduction :

*Parlons-en, pour qu'on le croie jeune sous son masque, pour que les femmes le prennent encore pour un godelureau et lui disent des cochonneries dans l'oreille, pour se frotter à leur peau, à toutes leurs sales peaux avec leurs odeurs et leurs poudres et leurs pommades...*¹

Le masque permet à cet homme de cacher son véritable corps et d'aller danser aux bals - quelque chose qu'il ne ferait pas s'il devrait montrer son vrai visage. Emparé de cet ornement il a le courage de se montrer à la société, car derrière le masque tous ses malheurs se cachent. Thilda Herbillon-Moubayed² souligne que le costume n'exprime pas forcément un mode d'être ou de vécu ; le costume peut être utilisé au service d'un certain « paraître », plutôt que pour exprimer l'existentialité de l'être.

Pour le personnage de ce conte, il est difficile d'accepter que son corps a vieilli. Ce comportement amène ce vieil homme à se mettre dans une situation ridicule devant la société. Le masque cache sa véritable apparence et, ainsi, le vieillard croit plaire aux femmes et tromper les hommes, en faisant semblant d'être encore jeune. Tout ce qu'il obtient, à la fin, c'est la pitié de certaines personnes sensibles à sa triste situation.

Le masque, avec sa capacité de cacher ou de substituer une forme, peut produire des puissants effets esthétiques ou dramatiques selon *Le dictionnaire de l'image* :

*Le masque, éventuellement associé à un costume, fait du sujet qui le porte une image, une représentation grotesque, inquiétante, séduisante, prestigieuse ou misérable. Le masque montre, exhibe une forme, pour se substituer à une autre, ou pour la cacher.*³

Le mot masque, d'ailleurs, est étymologiquement un des sens premier du mot personne. Goffman⁴ affirme que nous venons au monde comme individus, nous assumons un personnage, et nous devenons des personnes. Le corps est le lieu où la personne se forme : « le corps, dans sa morphologie, ses attitudes, ses usages et ses représentations qui

¹ *Ibid.*, p. 62.

² Herbillon-Moubayed, T., *La danse, conscience du vivant : étude anthropologique et esthétique*, L'Harmattan, Paris/Torino, 2006, p. 159.

³ Juhel, F. (dir.), *Dictionnaire de l'image*, Librairie Vuibert, Paris, 2006, p. 222.

⁴ D'après : Detrez, C., *La construction sociale du corps*, Seuil, Paris, 2002, p. 222.

régissent la façon d’appréhender des faits aussi différents que la santé, la vieillesse, les soins quotidiens d’hygiène ou de beauté ou la mort, entre autres, est le lieu où se formule la personne»¹.

L’image du corps qui excelle dans ce conte est celle d’un corps soucieux de l’apparence, qui se cache dans l’espoir de pouvoir encore séduire. La séduction est le fantasme qui l’accompagne dans sa vie. On verra par la suite une image du pouvoir attractif du corps, représentée par le mythe de Salomé. Dans ce conte, comme dans *Le Masque*, l’idée de séduction est intimement liée à la jeunesse. Dans le conte de Flaubert, le personnage de Hérodiade sait qu’elle n’est plus capable de séduire, pour cette raison elle fait danser sa jeune fille.

Le corps qui séduit

L’image du corps qui séduit sera celle qui figure dans le conte *Hérodiade*, de Gustave Flaubert. *Hérodiade* est le troisième des *Trois Contes*, publié en 1877. Celui-ci fait une relecture de l’épisode biblique de la mort de saint Jean-Baptiste, raconté dans les Évangiles de saint Matthieu et saint Marc. Dans un festin, offert à l’occasion de son anniversaire, le tétrarque Hérode Antipas est fasciné par la beauté et la sensualité de la danse de Salomé. Sa faiblesse devant cette femme va lui coûter cher : à la fin de la danse, elle lui demande la tête de Jean-Baptiste.

Comme le titre l’indique, le conte de Flaubert met en évidence le rôle du personnage d’Hérodiade, mère de Salomé. Il montre que la fille est un simple instrument que sa mère utilise pour parvenir à ses fins. C’est l’ambition et le manque de scrupule d’Hérodiade que Flaubert fait remarquer. Hérodiade rêve du pouvoir, d’être une grande souveraine. Pour satisfaire son ambition, elle avait déjà séduit Hérode auparavant, quittant son mari et sa fille à Rome. Elle n’hésite pas à le séduire de nouveau par l’intermédiaire de sa fille, Salomé, pour obtenir ce qu’elle désire : l’élimination de Jean-Baptiste – apprécié par le peuple et vu par certains comme un saint.

La critique s’accorde à reconnaître, selon Luce Czyba², que le mythe de Salomé a pour fonction « d’exprimer la peur (masculine) éprouvée devant le pouvoir de la séduction des femmes mise au service

¹ *Ibid.*

² Czyba, L., « Flaubert et le mythe d’Hérodiade-Salomé », In : Houriez, J. (dir.), *Littérales : Mythe et Littérature*, Annales littérales de l’Université de Franche-Comté, [Besançon], 1997, p. 82.

de leur cruauté ». L'imaginaire derrière cet épisode raconté par Flaubert est celui de la puissance de la séduction féminine, synonyme de castration et de mort pour le sujet masculin. La manière dont Flaubert raconte la réaction du tétrarque Hérode devant la tête de Jean-Baptiste, laisse voir que lui aussi, d'une certaine façon, a « perdu sa tête », c'est-à-dire, sa raison – il s'est laissé séduire et se voit obligé de pratiquer une action malgré lui.

Les flambeaux s'éteignaient. Les convives partirent, et il ne resta plus dans la salle qu'Antipas, les mains contre ses tempes, et regardant toujours la tête coupée¹.

Czyba² caractérise Hérodiade comme une mauvaise mère et une mère maquerelle. Elle se sert du corps de sa propre fille pour séduire le Tétrarque. Jean-Baptiste, ayant dénoncé devant toute la société la situation illégitime dans laquelle elle vit avec Hérode Antipas, devient la cible de sa haine. Il menace ses plans de grandeur et pouvoir et, pour cette raison, elle souhaite sa mort.

Le festin d'anniversaire d'Hérode a lieu dans la troisième partie du conte. L'apparition de Salomé se trouve à la fin : quand les hommes sont déjà rassasiés de nourriture, il y a l'ouverture à un nouvel appétit, le sexuel, comme souligne Czyba : « le plaisir érotique prolonge et complète celui de l'oralité gourmande, comme si la femme figurait aussi au menu des mets à consommer »³.

La présentation de la danseuse se fait d'abord par son costume, qui cache certaines parties du corps, en révélant d'autres, dans un jeu qui consiste à dissimuler dans le but de mieux provoquer le regard du désir :

Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau. Un carré de soie gorge-pigeon, en couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture d'orfèvrerie. Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores, et d'une manière indolente elle faisait claquer de petites pantoufles en duvet de colibri⁴.

Salomé commence ensuite à danser. Tout son corps se met en mouvement dans un spectacle d'irrésistible attrait érotique. Le lecteur suit le regard du narrateur qui décrit les parties du corps :

¹ Flaubert, G., « Hérodiade », In : *Trois Contes*, Maynial, É. (éd.), Classiques Garnier, Paris, 1960, p. 202.

² Czyba, L., *op.cit.*, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 91.

⁴ Flaubert, G., *op.cit.*, p.195-196.

[...] *ses pieds passaient l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales. Ses bras arrondis appelaient quelqu'un, qui s'enfuyait toujours [...] Les paupières entre-closes, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas [...]. Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles, et des gouttelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre blanc*¹.

Les mots qui décrivent le corps de Salomé aident à créer l'image de la femme comme un objet consommable. La vision partielle des détails de son corps, comme serait la vision d'un voyeur, ne retient du corps féminin que ce qui est propre à susciter les fantasmes masculins.

Il y a une claire association entre la description de la danse de Salomé et celle de Ruchiouk-Hanem, la danseuse que Flaubert a vue en Égypte, lors de son voyage en Orient, en 1850². Cette image correspond à tout l'imaginaire de la femme orientale créée à la fin du XIX^e siècle : une figure exotique, qui éveille chez les hommes la promesse exacerbée du plaisir érotique.

C'est avec son corps, son vêtement et ses mouvements sensuels que Salomé attire l'attention de tous les convives. Elle est convoitée, pas seulement par Hérode Antipas, le destinataire véritable de la danse, mais par tout le public masculin présent au festin. Ce regard collectif ne fait qu'accroître l'érotisme et le pouvoir de séduction :

[...] *et les nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauches, les avars publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes, tous, dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise*³.

Salomé joue le rôle de celle que sa mère n'est plus. Elle est la simple exécutante alors qu'Hérodiade, du haut de sa tribune d'or, dirige le spectacle, puis en réclame le prix. Le prix demandé sera la tête de Jean-Baptiste, ce qu'Hérode ne pourra pas refuser, après avoir succombé aux pieds de la danseuse devant tous les invités.

L'image du corps dans ce conte résume le corps féminin dangereux, la femme fatale qui séduit et devant laquelle l'homme est hypnotisé, capable de perdre la raison et de faire les pires extravagances.

¹ *Ibid*, p. 196, 198-199.

² Cf. Flaubert, G., *Voyage en Égypte*, Biasi, P.-M. (éd.), Bernard Grasset, Paris, 1991, p. 280-290.

³ Flaubert, G., « Hérodiade », *op. cit.*, p. 197-198.

Le mythe de Salomé a inspiré de nombreux artistes : plusieurs peintres, musiciens et écrivains ont chanté la beauté et la sensualité de cette jeune fille.

L'image corporelle qui sera analysée par la suite représente un corps qui, contrairement à toute attente, est inanimé, sans vie. Dans l'atmosphère du bal, ce corps mystérieux cause une admiration générale, les femmes le désirent. Mais, dans l'intimité conjugale, il sera la cause d'une tragédie, qui finira par une fantastique scène de cannibalisme.

Le corps figé et métamorphosé

Os Canibais, conte qui sera analysé ensuite, a été écrit à Coimbra, en 1866, par Álvaro do Carvalho. Le seul livre de *Contes* de cet auteur, publié à titre posthume, présente des aspects liés au fantastique, un genre assez rare dans l'histoire de la littérature portugaise. Carvalho fréquentait le cours de Droit à Coimbra, quand il est décédé, en 1868, à l'âge de 24 ans.

Un triangle amoureux composé par la jeune Margarida, le vicomte d'Aveleda et D. João forme le nœud de ce drame romantique qui aura une surprenante fin fantastique. Le conte commence par une scène de bal, dans laquelle un jeune du nom de D. João voit Margarida pour la première fois et tombe amoureux d'elle. Son amour, néanmoins, n'aura pas de réciproque, car la demoiselle cultive une admiration pour le mystérieux vicomte d'Aveleda. L'entrée du vicomte dans le bal est un événement qui provoque l'étonnement de tous les présents : la danse s'interrompt, les messieurs se groupent à l'entrée du salon, les dames sont perturbées. Sur cette figure énigmatique on connaît très peu de choses : « ce que l'on savait c'est qu'il était venu d'Amérique, et qu'il était bien aimé des savants et des gens raisonnables »¹.

Margarida s'approche du vicomte et avoue son admiration pour lui. Tout d'abord, le vicomte refuse l'amour de la belle demoiselle, mais il finit par accepter le mariage. Pendant la nuit de noces, toutefois, Margarida découvre, surprise, que le corps du vicomte est complètement faux et statique : ses membres sont faits de prothèses inanimées. Quand Margarida le touche, elle sent l'aspect dur et froid de l'ivoire et a l'impression de toucher une statue. La découverte la bouleverse : elle se suicide, en se jetant par la fenêtre et conduit l'époux à cette même fin

¹ « [...] só se sabia ao certo que viera da América, e que era benquisto dos doutos e dos sensatos ». Carvalho, A. do, *Os Canibais*, Alma Azul, Coimbra, 2004, p. 9. (Toutes les traductions sont de l'auteur).

tragique – le vicomte se jette sur le feu de la cheminée et se laisse brûler. Le lendemain, le père et les frères de Margarida entrent dans la chambre et ne trouvent personne, seulement un morceau de viande grillée dans la cheminée. En croyant qu’il s’agit d’une surprise faite par le vicomte ils mangent la viande.

L’image du corps dans ce conte présente quelque chose de nouveau pour l’époque : la substitution des parties du corps par des prothèses. Cela sera la cause de la tragédie qui s’abat sur le couple dans la nuit de noces. Le même homme qui représentait la beauté et l’élégance, dans le bal, devient un monstre aux yeux de Margarida dès qu’elle touche ses membres froids et sans vie. En ce moment, le vicomte essaie de la convaincre qu’il est le même homme à qui elle avait promis l’amour éternel. Il la supplie de ne pas prendre en compte son apparence et lui rappelle ses promesses :

Que devient le courage que tu m’avais promis? Ainsi sont toutes les femmes. Amante, tu me suivais jusqu’au cimetière; épouse, mes caresses t’épouvantent, parce que tu ne trouves pas de chaleur dans mes membres, parce que je suis une statue. Et la tête, qui autrefois a suscité des vers qui t’ont enchantés, c’est la même que tu repousses maintenant. Et ces lèvres, qui ont fait naître tant de désirs de baisers, parmi des secrets, pour les multiplier dans tes rêves et pour, une fois réveillée, les multiplier plus encore, ces lèvres-là sont les miennes. Je suis toujours celui que j’étais, si on m’accorde l’espoir de ton amour. Que te manque-il, femme ? Me voici à toi¹.

Certains indices sur les membres du vicomte sont donnés dès la scène du bal qui ouvre le récit. Quand le vicomte entre dans le salon, l’admiration lors de son entrée est accompagnée d’une étrangeté. Dans ses mouvements on remarquait «un effort dissimulé : il semblait un mouvement mécanique, automatique. Et ses pas sonnaient au sol, malgré les tapis raffinés, avec un bruit extraordinaire »².

¹ « *Que é da coragem que me prometias? São todas assim as mulheres. Amante, seguias-me ao cemitério; esposa, horrorizas-te de meus afagos, porque não me encontras calor nos membros, porque sou uma estátua. E a cabeça, que harmonizou estrofes que te embriagaram, é esta mesma que agora repeles. E os lábios, que avivaram nos teus ânsias de beijos com segredos que tu decoravas, para os repetir sonhando, para acordar repetindo-os, são os meus. Eu sou ainda o mesmo que era, se me derem a perdida esperança do teu amor. Que te falta, mulher? Aqui me tens*». Ibid, p. 57.

² « *um esforço dissimulado: parecia um movimento mecânico, automático. E seus passos soavam no pavimento, a despeito dos finos tapetes, com extraordinário ruído*». Ibid, p. 9.

L'image que Margarida a de son fiancé ne correspond pas à celle qu'elle attendait. L'illusion créée à l'occasion du bal se défait quand les fiancés se retrouvent dans l'intimité. Margarida voit son prince charmant comme il est vraiment. Le choc sera trop grand pour cette « Cendrillon ». Ne supportant pas une telle déception, elle préfère mourir.

L'anthropophagie

Au-delà de cette notion de corps figé, un autre aspect du corps est souligné dans ce conte : il présente une fin extraordinaire, quand la famille de la fiancée mange littéralement le corps du vicomte après la métamorphose subie sous l'effet du feu par le héros.

La fin tragique et inattendue de ce héros rejoint la position de Jean Marigny¹ selon laquelle le conte fantastique – à l'inverse d'autres littératures de l'irréel comme le conte de fées, l'épopée héroïque, voire la science-fiction – n'est jamais heureux. L'auteur souligne l'étrangeté du corps dans certains contes fantastiques :

Il [le conte fantastique] s'inscrit dans une perspective très sombre, héritée du roman gothique anglais, et il est destiné à provoquer chez le lecteur un sentiment de malaise, de terreur, voire de dégoût. Le corps, qui est ce que nous croyons connaître le mieux, y est singulièrement malmené. Soumis à d'inquiétantes métamorphoses, il devient un objet étranger, monstrueux qui ne peut inspirer que la frayeur et la répulsion².

La consommation de la viande humaine, qui pourrait être vue comme un sacrilège, inquiète le père et les frères de Margarida. Mais, après un moment de dégoût et de repentir à cause de l'acte réalisé, ils se rappellent que le vicomte n'a pas d'héritiers ; toute sa fortune, donc, sera pour eux. Ils décident d'oublier la fin funeste du vicomte et acceptent l'argent avec joie. L'intérêt se montre plus fort que la pudeur et, à la fin, en mangeant le vicomte ils ont également « mangé » son argent.

Au plan de l'imaginaire, il y a beaucoup de fantaisies par rapport au cannibalisme. L'anthropologie montre que le cannibalisme était un rite présent dans plusieurs civilisations. Elle est dans le récit de voyageurs qui ont décrit les rituels des Amérindiens, par exemple. La pratique anthropophagique constituait le moment culminant du procès

¹ Marigny, J., « Les métamorphoses du corps dans la littérature fantastique », In : Fintz, C. (dir.), *Les imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier*, L'Harmattan, Paris, 2008.

² *Ibid.*, p. 145.

culturel des groupes Tupis qui trouvaient dans la guerre et dans le rituel d'exécution des prisonniers l'objectif et le motif fondamental de l'identité culturelle. Manger un ennemi permettait non seulement de bénéficier de ses forces et de son courage, mais c'était également un rite initiatique : seulement ceux qui avaient tué un ennemi pouvaient se marier et avoir des enfants, selon Adone Agnolin¹.

De ce point de vue, tout ce conte devient un grand rituel qui démarre avec un bal et finit par un banquet. Même involontaire, l'acte d'anthropophagie permet une ascension sociale de la part de ceux qui ont mangé de cette viande. Ils profitent des bénéfices laissés par le vicomte, et cela les exempte de la culpabilité de l'avoir mangé.

Les deux facettes du corps présentes dans le conte *Os Canibais* – le corps figé et le corps métamorphosé – nous donnent une image inquiétante, comme il arrive souvent dans le genre fantastique, où « notre propre corps qui est ce que nous avons de plus précieux et de plus intime, devient un de ces objets étrangers [...] qui nous angoissent et qui nous fascinent »².

Conclusion

Le bal est souvent lié à une atmosphère de joie et d'amusement. Néanmoins, ces exemples montrent, tout au contraire, des épisodes tragiques qui se succèdent à partir d'un bal ou d'un festin. Les fantasmes normalement cachés apparaissent dans l'ambiance festive du bal et de la danse. Des sentiments tels que le désir, la séduction, la provocation, peuvent s'éveiller dans cette situation. C'est l'occasion pour l'exploration des multiples facettes du corps.

Le bal favorise également la création des nombreuses illusions : le vieillard crée l'illusion qu'il peut dissimuler sa vieillesse, Margarida crée l'illusion d'avoir rencontré son prince charmant. Hérode Antipas, hypnotisé par la danseuse, ne mesure pas la gravité de ses mots.

Cet aspect dramatique des scènes de bal est également remarqué par Renée Bonneau³. L'auteur affirme que si l'on s'intéresse au rôle des scènes de bal dans les romans, par rapport soit à l'histoire des héros soit à celle d'un groupe social, on sera étonné par le caractère négatif de plusieurs de ces scènes. La fête, prévue pour être un moment de joie et

¹ Agnolin, A., «Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá», *Revista de Antropologia*, vol. 45, n°1, São Paulo, 2002, p. 131-185.

² Marigny, J., *op. cit.*, p. 157.

³ Bonneau, R., *Carnet de bals...*, *op.cit.*, p. 204.

plaisir, devient également l'occasion de drames, transgressions et scandales. Le bal est l'endroit où les passions éclatent et où les affrontements acquièrent une dimension publique. C'est au bal que la société apparaît dans son rituel figé et laisse voir ce qu'elle a d'artificiel ou de corrompu.

Ces scènes littéraires mettent en évidence les aventures sexuelles, ainsi que les ascensions politiques et sociales désirées par l'homme et qui peuvent être déclenchées, dans une atmosphère festive, par le corps dansant.

Références bibliographiques

- Agnolin, A., « Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá », *Revista de Antropologia*. vol. 45, n°1, São Paulo, 2002, p. 131-185. Disponible en : <http://ref.scielo.org/k5j4gz>.
- Bonneau, R., *Carnet de bals : les grandes scènes de bal dans la littérature*, Larousse, Paris, 2000.
- Carvalho, A. do, *Os Canibais*, Alma Azul, Coimbra, 2004.
- Czyba, L., « Flaubert et le mythe d'Hérodiade-Salomé », In : Houriez, J. (dir.), *Littérales : Mythe et Littérature*, Annales littérales de l'Université de Franche-Comté, [Besançon], 1997, p. 81-93.
- Detrez, C., *La construction sociale du corps*, Seuil, Paris, 2002.
- Flaubert, G., « Hérodiade », In : *Trois Contes*, Maynial, É. (éd.), Classiques Garnier, Paris, 1960.
- Flaubert, G., *Voyage en Égypte*, Biasi, P.-M. (éd.), Bernard Grasset, Paris, 1991.
- Forestier, L., « Les contes, entre éclairs et brouillard », *Le Magazine Littéraire*, n° 512, octobre 2011, p. 74-76.
- Gasnault, F., *Guinguettes et lorettes : bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Aubier, Paris, 1989.
- Herbillon-Moubayed, T., *La danse, conscience du vivant : étude anthropologique et esthétique*, L'Harmattan, Paris/Torino, 2006.
- Juhel, F. (dir.), *Dictionnaire de l'image*, Librairie Vuibert, Paris, 2006.
- Le Breton, D., *La sociologie du corps*, 7ed, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
- Midol, N., Praud, D., « Danser pour interpréter le monde en soi », *Le corps dansant*, Corps : revue interdisciplinaire, Dilecta, Paris, octobre 2009.
- Marigny, J., « Les métamorphoses du corps dans la littérature fantastique », In : Fintz, C. (dir.), *Les imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Maupassant, G. de, « Le Masque », In : *La parure et autres scènes de la vie parisienne*, Flammarion, Paris, 2006.
- Montandon, A. (éd.), *Paris au bal: treize physiologies sur la danse*, H. Champion, Paris, 2000.

L'ŒIL DU PEINTRE ET CELUI DE L'AMANT

PAINTER'S AND LOVER'S EYE

EL OJO DEL PINTOR Y EL DEL AMANTE

Christophe COSKER¹

Résumé

Dans la nouvelle intitulée Le Chef-d'œuvre inconnu, Balzac met en scène la rivalité entre peinture et amour dans le cœur de l'artiste qui est aussi un homme. Le narrateur pose le problème de différentes façons en montrant des artistes qui sont unis à des femmes qui sont à la fois des maîtresses, des modèles et des tableaux. Dans ce texte, l'image de la femme, c'est-à-dire l'aspect qu'elle offre, varie moins en fonction de ce qu'elle est, qu'en fonction du regard masculin qui se pose sur elle. On voit donc à l'œuvre deux imaginaires masculins en apparence incompatibles, celui du peintre et celui de l'amant, pourtant indissociables. Le but du présent article est d'explorer cet imaginaire masculin afin d'opposer la vérité de l'image de la femme telle qu'elle se dévoile à l'œil de l'amant, à la fausseté de l'image qui trompe l'œil du peintre.

Mots-clés : image, imaginaire, femme, amant, peintre.

Abstract

In the short-story entitled Le Chef-d'œuvre inconnu by Balzac, the stress is laid on the rivalry between painting and loving in the heart of the artist who is also a man. The narrator deals with this problem by showing artists linked to women who also are lovers, models and paintings. In this text, the image of woman, that is to say the way she appears, depends less on what she is than on the way she is looked at by men. We discover two male imaginations which are apparently opposed and nevertheless tied together, the painter's imagination on the one hand, the lover's imagination on the other hand. The purpose of this writing is to explore this male imagination so as to oppose the true image of woman, as it unveils itself to the lover, to the false image deceiving the painter's eye.

Key-words: image, imagination, woman, lover, painter.

Resumen

En el cuento que se titula Le Chef-d'œuvre inconnu, Balzac trata de la rivalidad entre pintura y amor en el corazón del artista quien es también un hombre. El narrador trata de eso de varias maneras, mostrando a artistas unidos con mujeres quienes están a la vez amantes, modelos y pinturas. En el texto, la imagen de la mujer, es decir su apariencia, cambia menos en cuanto a su identidad que con respecto al ojo del hombre que la está mirando. Se destacan de esta situación dos imaginarios masculinos aparentemente adversarios, el del pintor y el del amante, por último inseparables. El objetivo del artículo es explorar este imaginario masculino para

¹ Christophe.cosker@free.fr, collègue Bouéni M'Titi, Mayotte, France

opponer la verdad de la imagen de la mujer segun el ojo del amante, con la mentira de la imagen que engana el pintor.

Palabras-clave : imagen, imaginario, mujer, pintor, amante.

« Il n'est pour voir que l'œil du Maître,
Quant à moi, j'y mettrai encore l'œil de l'amant. »¹

Au XIX^e siècle, réalistes et naturalistes s'intéressent à l'art dans des œuvres où ils mettent en scène des peintres et qu'on appelle romans de l'artiste, à l'instar du personnage de Claude Lantier dans *L'Œuvre* de Zola. Ces textes approfondissent la rivalité entre l'art et l'amour, car la femme y est moins présentée, de façon positive, comme une muse, que réduite au rôle de modèle, voire, de façon négative, à celui de femme jalouse.

Honoré de Balzac, dans le *Chef-d'œuvre inconnu* (1831) ne livre pas, à proprement parler, un roman, mais une nouvelle de l'artiste, texte dans lequel les personnages de peintres comme ceux de femmes sont nombreux, de Poussin à Frenhofer en passant par Porbus pour les premiers, de Gillette à Catherine Lescault pour les secondes. Le corps féminin est l'objet central de la nouvelle, un objet dont l'aspect varie selon le regard masculin qui l'observe, le plus souvent d'un point de vue artistique qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer du point de vue érotique. Les deux femmes du texte donnent respectivement leur nom à chacune des parties de la nouvelle ; mais, si la maîtresse de Poussin est une femme réelle, Catherine Lescault tend, dans le texte, à se réduire à une image, un tableau de Frenhofer ; l'assimilation à la *Belle Noiseuse* pose problème, comme le nom querelleur du personnage féminin l'indique.

Le mot image est ici défini comme l'aspect ou la figure que la femme offre au regard. Mais les images de femmes, dans la nouvelle, sont constamment déformées² par un imaginaire, c'est-à-dire un regard masculin qui n'est pas neutre. Une vue d'ensemble permet de classer ces regards en deux catégories majeures : le regard du peintre et celui de l'amant. Le premier regard est apparemment superficiel, au sens premier d'un regard qui reste à la surface et sans connotation péjorative, et technique puisque c'est celui de l'artiste sur son modèle, tandis que le

¹ De La Fontaine, J., *Fables*, Gallimard, Paris, 1991, IV, 21, « L'Œil du maître », v.39-40, p.147.

² Gaston Bachelard soutient que l'imagination n'est pas la faculté de former des images, mais au contraire de les « déformer » dans *L'Air et les songes*, José Corti, Paris, 1943, p.7.

second est un regard plus profond et érotique : celui de l'amant sur sa maîtresse. Alors que le lecteur s'attend aux implications stéréotypées à partir de la distinction précédente – car la cécité est liée, dans le langage populaire comme dans l'iconographie de Cupidon, à l'amour¹ - l'originalité de la nouvelle consiste à ne pas attribuer clairvoyance et lucidité au regard du peintre, pour faire de l'amant un aveugle, mais, au contraire, à donner raison à l'homme qui aime et non à celui qui peint. En effet, dans la nouvelle, le regard du peintre et celui de l'amant diffèrent d'abord avant de ne plus pouvoir se démêler au point que le vocabulaire érotique devient le gage de la clairvoyance du regard du peintre amant de son œuvre. Afin de vérifier cette hypothèse, il convient de suivre le mouvement de la nouvelle, un mouvement en diptyque autour de deux toiles fictives, créées par l'écriture : *La Marie Égyptienne* de Porbus et *La Belle Noiseuse* de Frenhofer. Le personnage féminin de Gillette permet la transition entre ces deux images de femmes scrutées par les regards masculins tantôt passifs et contemplateurs, tantôt actifs et créateurs, de Porbus, de Poussin et de Frenhofer.

Seuls deux tableaux sont décrits par le menu dans la nouvelle de Balzac. L'*ekphrasis*, c'est-à-dire la description d'une œuvre d'art, qui en constitue l'*alpha*, est celle d'une toile imaginaire du peintre ayant réellement existé Porbus le Jeune, représentant une femme, observée par plusieurs peintres. Le sujet, inventé par le narrateur balzacien, renvoie vers plusieurs genres picturaux :

*L'attention du jeune homme fut bientôt exclusivement acquise à un tableau (...) Cette belle page représentait une Marie égyptienne se disposant à payer le passage du bateau. Ce chef-d'œuvre, destiné à Marie de Médicis, fut vendu par elle aux jours de sa misère.*²

Ce tableau est avant tout un tableau religieux puisqu'il s'agit d'un portrait de Marie, non pas la mère du Christ, mais la pécheresse à laquelle est consacré un chapitre de la *Légende dorée* de Voragine. Cette toile sacrée est surtout une toile érotique, comme le suggère l'adjectif qui qualifie Marie, « égyptienne », indiquant le lieu dans lequel la scène se déroule, et suggérant, sous l'exotisme du lieu, l'érotisme de la scène. En effet, sur cette toile, Marie soulève sa robe car elle est une prostituée qui

¹ Un proverbe affirme en effet que l'amour est aveugle, ce que confirment les yeux bandés de Cupidon dans un tableau de Luca Giordano intitulé *Vénus dormant avec Cupidon et satyre*.

² De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.8.

n'a pas d'autre moyen de s'acquitter du droit de passage, que de livrer son corps, afin d'aller à Jérusalem à la suite de pèlerins pour se convertir au christianisme.

Ce premier tableau indique en partie les enjeux de la nouvelle, car le corps nu de la femme y est monnaie d'échange. Mais ce qui est plus important encore que l'image de la femme, en l'occurrence, est le regard qui la contemple, regard masculin et pluriel d'une assemblée de peintres dans laquelle figurent Poussin, Porbus et Frenhofer. La scène se déroule en effet dans l'atelier de Porbus, dans lequel le peintre se trouve et où il fait entrer Frenhofer, qui arrive d'un pas assuré, tandis que Poussin hésite sur le seuil. Ce dernier est précisément le « jeune homme » qui attire le regard du narrateur sur la toile qui va être décrite, jugée et repeinte dans le détail. La nouvelle présente comme un illustre inconnu celui que l'amateur d'art connaît par son nom, et qui n'est pas encore l'auteur de chefs-d'œuvre comme *L'Inspiration du poète* ou *L'Enlèvement des Sabines*. Le narrateur se plaît même à brouiller les pistes en voyant en lui un « courtisan », avant d'en faire un « amant ». Ces deux images, pour être inexactes, n'en contiennent pas moins des informations métaphoriques sur le peintre. Poussin apparaît comme un courtisan dans la mesure où il se considère comme un être inférieur, qui vient rendre visite à une éminence. Il est aussi un amant dont la maîtresse, à savoir l'art en général et la peinture en particulier, se trouve dans l'atelier qu'il va visiter.

Celui qui se considère comme un « barbouilleur d'instinct », et qui est appelé « néophyte » par le narrateur, admire la toile de Porbus : « cette sainte est sublime ». L'exclamation de Poussin confirme les jugements du narrateur qui fait de lui un homme de « mérite » dont le cœur se met à « vibrer »¹ face à un chef-d'œuvre.

Le dernier artiste présent dans l'atelier, Frenhofer, semble d'abord d'accord avec Poussin : « Ta sainte me plaît »². On remarque d'emblée que, même si les deux artistes expriment une opinion positive sur la toile de leur confrère, il n'y en a pas moins une nette différence de degré entre les deux appréciations. Cet écart se confirme dans un deuxième jugement

¹ « Le jeune homme éprouvait cette sensation profonde qui a dû faire vibrer le cœur des grands artistes quand, au fort de la jeunesse et de leur amour pour l'art, ils ont abordé un homme de génie ou quelque chef-d'œuvre. » De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.5.

² De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.8.

du peintre : « ta jolie pécheresse »¹. Pour Frenhofer, la toile de Porbus n'atteint pas la beauté et doit se contenter d'un adjectif moins prestigieux, alors que pour Poussin, elle atteint le sublime, mot à comprendre ici comme un double superlatif de beauté. Mais, du point de vue de l'autorité, Frenhofer l'emporte sur Poussin. L'élève de Mabuse², ainsi que Porbus, reçoit dans la nouvelle le titre de « maître »³ ; et Frenhofer apparaît comme l'artiste suprême dans le début de la nouvelle. À l'inverse de Poussin dont le « vêtement est de mince apparence », le costume de Frenhofer met en évidence sa richesse, ce qui incite Poussin à voir en lui un ami de Porbus, voire un mécène, mais pas un artiste. Il remarque pourtant rapidement « quelque chose de diabolique dans cette figure », et les signes qui suivent ce jugement confirment cet aspect qui peut être interprété à l'aune de la figure de l'artiste issue de la tradition romantique. Un détail de la physionomie du personnage peut attirer l'attention du lecteur, le nez de Frenhofer : « un petit nez écrasé, retroussé du bout comme celui de Rabelais ou de Socrate ». Ce détail incite à penser que l'apparence du peintre est trompeuse, à l'instar de celle de Socrate telle que la présente Rabelais dans le prologue de *Gargantua*. Dans ce texte ici présent en filigrane, le narrateur établit un lien entre la laideur du corps de Socrate et le génie de son esprit, de même qu'entre les décorations ridicules des petites boîtes appelées silènes et leur contenu précieux. Les apparences sont donc trompeuses et, dans cette perspective, la faiblesse du corps de l'artiste indique en creux la force de son âme et l'étendue de son talent. L'avis de Frenhofer, « dieu de la peinture » selon Poussin dans la suite du texte, doit être pris au sérieux :

Regarde ta sainte, Porbus ! Au premier aspect, elle semble admirable ; mais au second coup d'œil on s'aperçoit qu'elle est collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps. (...) Cette place palpite, mais cette autre est immobile, la vie et la mort luttent dans chaque détail : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre.

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.16.

² Il s'agit de Frenhofer : « Mabuse n'a eu qu'un élève, qui est moi ». De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.14.

³ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.7. Selon le dictionnaire, un maître est, de façon générale, une personne qui exerce une domination puis, dans le domaine artistique en particulier, un peintre qui dirige un atelier et travaille avec ses élèves sur des tableaux ou un artiste qui excelle. (Robert, *Dictionnaire de langue française*, pp.1329-1330.)

Après avoir dit quelque bien du tableau de son confrère, Frenhofer le déconstruit en détaillant ce qui est raté. La critique principale est l'absence de vie du tableau qui n'est pas une femme, mais seulement l'« image » d'une femme qui n'est pas « animé(e) par le tiède souffle de la vie ». Dans cette perspective, Frenhofer déplore l'immobilité de la « silhouette » de la *Marie* de Porbus, ainsi que sa froideur qui s'oppose à une chaleur érotique dont la manifestation serait l'envie de toucher la poitrine peinte. Il dégrade donc la toile vers une forme d'art qui lui semble plus rudimentaire, la sculpture, avant de la condamner sans appel parce qu'elle est, selon l'artiste amateur de vie, un « cadavre », une image plate et morte dont on ne peut faire le tour. Il semble bien que « maître François Porbus » ne soit plus « le peintre auquel nous devons l'admirable portrait de Henri IV », mais bien « le peintre de Henri IV délaissé pour Rubens par Marie de Médicis », la nouvelle précisant d'ailleurs qu'elle se séparera du tableau critiqué par Frenhofer, sur lequel s'ouvre le texte¹. La chute de Porbus annonce l'ascension de Poussin mais, au moment de l'*incipit*, c'est le personnage de Frenhofer qui trône en majesté, notamment parce qu'il ne fait pas que critiquer verbalement la peinture de Porbus, il la recrée, en artiste, à l'aide d'un pinceau et d'une palette :

Vois-tu, jeune homme, disait le vieillard sans se détourner, vois-tu comme au moyen de trois ou quatre touches et d'un petit glacis bleuâtre, on pouvait faire circuler l'air autour de la tête de cette pauvre sainte qui devait étouffer et se sentir prise dans cette atmosphère épaisse ! Regarde comme cette draperie voltige à présent et comme on comprend que la brise la soulève !²

Cette visite de courtoisie de Frenhofer, assortie de la découverte d'un atelier par Poussin, se révèle une leçon de peinture donnée par un maître à deux débutants, Poussin l'étant réellement, et Porbus le redevenant au regard de sa propre maîtrise de la peinture, bien inférieure à celle de l'élève de Mabuse. Frenhofer améliore le teint de l'« ardente égyptienne »³ en mettant cette femme en mouvement au moyen de l'air qui l'entoure. Ce miracle est d'autant plus impressionnant qu'il ne faut à Frenhofer que quelques coups de pinceaux immédiats pour atteindre son

¹ « Ce chef-d'œuvre, destiné à Marie de Médicis, fut vendu par elle aux jours de sa misère. » De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.8.

² De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, pp.13-14.

³ Idem, p.14.

but : « trois ou quatre touches ». Alors que Porbus tue sur la toile une femme vivante, ou donne naissance à une morte, Frenhofer la ressuscite, effort plus considérable qu'une simple création, réparation et captation d'un pouvoir divin : celui de donner la vie et de la reprendre. La description de ce premier tableau permet de mieux comprendre le sens pictural de l'image de la femme dans la nouvelle. Elle apparaît d'abord comme « quelque chose qui ressemble (...) à une femme »¹, c'est-à-dire une image au sens platonicien du terme : un double amoindri. Le regard neutre du peintre sur la femme, qu'elle soit réelle ou peinte, tel qu'il est ici incarné par Porbus, montre que ce n'est pas le regard d'un artiste authentique.

Ce regard du peintre sur la femme peinte, c'est-à-dire sur l'image de la femme, doit être comparé à son regard sur la femme réelle, en l'occurrence les regards de Poussin, de Porbus et de Frenhofer sur le personnage de Gillette. Pourtant, le regard du peintre apparaît, plus encore que comme un regard neutre, comme un regard qui neutralise la femme en la transformant en image, mot dont l'origine latine est liée à la mort². C'est bien le regard de Poussin sur Gillette quand elle est son modèle, regard indifférent, qui donne, à sa maîtresse, un motif de plainte :

*Si tu désires que je pose encore devant toi comme l'autre jour,
reprit-elle d'un petit air boudeur, je n'y consentirai plus jamais, car,
dans ces moments-là, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus
à moi, et cependant tu me regardes.*³

Gillette n'apprécie pas d'être le modèle de Poussin, comme le signale l'« air boudeur ». Ce qui pose problème à Gillette est bien le regard de Poussin sur elle. Ce n'est plus le regard de l'homme qu'elle connaît et qui est son amant : « tes yeux ne me disent plus rien ». Le langage des yeux ne saurait tromper Gillette, elle qui s'attend à trouver dans l'œil de l'autre la joie et le désir, non pas un autre regard mystérieux et pesant, celui de l'artiste sur la femme, regard qui regarde sans voir, ne

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.11.

² Dans la Gaffiot, le mot latin « imago » est d'abord défini comme l'image des ancêtres, en particulier celle que l'on transporte lors des funérailles, avant de désigner, chez des poètes comme Virgile, Horace ou Tibulle, des apparitions, des spectres, l'ombre des morts. Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin/français*, Hachette, Paris, 2000, article « Imago », p.773.

³ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.22.

regardant plus humainement la personne connue et aimée, mais posant sur elle un regard artistique où se mêlent *Eros* et *Tanathos*, regard scrutateur qui enlève la vie. Selon Gillette, chez Poussin, l'œil du peintre et celui de l'amant ne peuvent se confondre. Il convient pourtant de noter que le personnage est capable de passer de l'un à l'autre, séparant la maîtresse du modèle, alors qu'il s'agit de la même personne et du même corps, un corps qui a deux images. La femme qu'il aime et celle qu'il peint ne coïncident pas. Le regard du peintre est donc comme un regard qui neutralise, sinon l'amour, du moins l'amour humain.

Ce sont surtout les autres personnages qui remarquent la beauté de Gillette ainsi que son amour pour Poussin. Ce dernier est déjà un peintre pour qui l'art l'emporte sur l'amour, comme le montre son attirance pour la *Belle Noiseuse*, image de femme qui lui fait oublier Gillette « dans un coin »¹. Pourtant, le narrateur remarque l'exceptionnelle beauté de la maîtresse de Poussin : « Elle était toute grâce, toute beauté, jolie comme un printemps, parée de toutes les richesses féminines et les éclairant par le feu d'une belle âme. »² La beauté de la maîtresse de Poussin est rendue complète par le déterminant de totalité globale qui la décrit « toute » belle, à la fois jolie et gracieuse, et liée à une saison où la nature renaît et se pare de fleurs. Elle possède de plus toutes les « richesses », c'est-à-dire les attraits physiques qui la rendent parfaite pour le regard, notamment celui du peintre. Mais sa beauté ne se limite pas au corps, et reflète la beauté intérieure de son âme. La vénusté de Gillette est encore confirmée par Porbus, ce qui permet de comprendre la malédiction que constitue la beauté de cette femme qui attire les peintres pour lesquels elle n'est qu'un moyen d'atteindre le Beau, selon une conception idéaliste platonicienne ou néoplatonicienne pour laquelle la femme est médiatrice vers l'art :

*Le jeune Poussin est aimé par une femme dont l'incomparable beauté se trouve sans imperfection aucune. Mais, mon cher maître, s'il consent à vous la prêter, au moins faudra-t-il nous laisser voir votre toile.*³

Gillette, « femme dont l'incomparable beauté se trouve sans imperfection », n'est pourtant qu'une monnaie d'échange, le regard de Frenhofer sur son corps permettant à celui de Porbus et Poussin de se

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librairie », 2009, p.32.

² Idem., p.21.

³ Idem., p.24.

poser sur le tableau intitulé la *Belle Noiseuse*. Le lecteur sagace comprend que cet échange n'est pas neutre parce que le verbe « montrer », auquel on s'attend, est remplacé par le verbe « prêter ». En montrant sa maîtresse, Poussin la prête ; et ce terme annonce que cet acte de l'amant est prostitution, de même que le regard de Frenhofer est viol de la jeune femme. En voulant voir une toile qu'il désire par imaginaire, la *Belle Noiseuse*, Poussin perd la femme réelle qu'il possède : Gillette¹. Le regard du peintre ne saurait être un regard neutre ; et les regards que pose tout autre sur Gillette permettent de le comprendre. La maîtresse en a l'intuition refusant de se déshabiller devant Frenhofer, c'est-à-dire devant un autre que son amant. Elle fait part de sa réticence à Poussin : « Si je me montrais ainsi à un autre, tu ne m'aimerais plus »². Plus que d'une réticence, il s'agit d'une fatalité dont Gillette a le pressentiment, et que Poussin refuse de voir, s'aveuglant volontairement parce qu'il veut voir autre chose. Gillette se sacrifie donc, en toute connaissance de cause, pour un amant qui comprend trop tard son erreur :

- *Tenez, dit-il, ne vaut-elle pas tous les chefs-d'œuvre du monde ?*

*Frenhofer tressaillit. Gillette était là, dans l'attitude naïve et simple d'une jeune Géorgienne innocente et peureuse, ravie et présentée par des brigands à quelque marchand d'esclaves. Une pudique rougeur colorait son visage, elle baissait les yeux, ses mains étaient pendantes à ses côtés, ses forces semblaient l'abandonner, et des larmes protestaient contre la violence faite à sa pudeur. En ce moment, Poussin, au désespoir d'avoir sorti ce beau trésor de ce grenier, se maudit lui-même. Il devint plus amant qu'artiste, et mille scrupules lui torturèrent le cœur quand il vit l'œil rajeuni du vieillard, qui, par une habitude de peintre, déshabilla, pour ainsi dire, cette jeune fille en en devinant les formes les plus secrètes. Il revint alors à la féroce jalousie du véritable amour.*³

Dans la question qui précède, Porbus apostrophe Frenhofer sur les valeurs respectives de la femme peinte et de la femme réelle. Gillette est décrite par le narrateur dans un portrait pathétique qui permet au lecteur

¹ « En ce moment, Poussin entendit les pleurs de Gillette, oubliée dans un coin. - Qu'as-tu, mon ange ? lui demanda le peintre redevenu subitement amoureux. - Tue-moi ! dit-elle. Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise. Je t'admire et tu me fais horreur. Je t'aime et je crois que je te hais déjà. » De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.32.

² De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.22.

³ Idem., p.27.

de comprendre la violence du regard de l'artiste, un regard qui est plus que celui d'un amant parce qu'il n'est pas le regard d'un amant choisi. C'est la raison pour laquelle le personnage féminin est en larmes, ce qui oriente la pensée du narrateur vers le tableau d'un rapt. Il s'agit en effet du viol de la pudeur de Gillette par Frenhofer dont le tressaillement indique l'effet de la force de la beauté de cette femme sur le personnage masculin. Le regard de l'élève de Mabuse sur Gillette confirme celui du narrateur parce qu'il rajeunit tel une fontaine de jouvence. L'œil de l'amant et celui du peintre se confondent pour dévêtir Gillette et en « deviner les formes les plus secrètes ». Le peintre est capable, face à une femme, de la faire se livrer malgré elle à un *strip-tease* imaginaire, c'est-à-dire à faire disparaître ses vêtements afin de contempler, d'une façon érotique mais pas dans un but érotique, son corps. Ce regard de peintre et d'amant, qui est celui de Frenhofer, est ensuite celui de Poussin, double regard rendu à celui qui donne Gillette en tant que modèle dépourvu pour lui d'imaginaire, et non en tant que sa maîtresse investie d'un imaginaire érotique : « Ce n'est pourtant qu'un vieillard, reprit Poussin. Il ne pourra voir que la femme en toi »¹. Cette réponse de Poussin est ambiguë car pour lui le mot femme signifie modèle et non maîtresse. L'« œil rajeuni » de Frenhofer détrompe rapidement l'amant de Gillette. Poussin, ayant réussi à séparer deux images de sa maîtresse redevient brutalement un amant jaloux, de la « féroce jalousie du véritable amour »² précise le narrateur, parce que, quel que soit le regard, c'est toujours le même corps qui s'offre nu à la contemplation. Si l'image de la femme tend à réduire l'imaginaire qui peut l'investir, comme le montrent les avis qui s'accordent sur la toile de Porbus, ils se multiplient en revanche sur le corps féminin réel, celui de Gillette soumis à un imaginaire pictural comme à un imaginaire érotique, le plus surprenant étant que le regard de l'amant sur elle est davantage celui de Frenhofer, et que celui de Poussin est d'abord le regard d'un peintre.

Le troisième mouvement de la nouvelle propose à nouveau une image picturale de la femme, celle de la courtisane Catherine Lescault, à travers le tableau de Frenhofer intitulé la *Belle Noiseuse*. L'intérêt de ce tableau est le regard de Frenhofer sur lui, regard d'amant plus que de peintre, car elle est la femme qu'il aime. Une telle attitude ne surprend pas le lecteur qui y a été préparé par le narrateur, d'abord de façon discrète lorsque le peintre parle des sujets de peinture comme de femmes

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librairie », 2009, p.22.

² Idem., p.27.

réelles : « ta sainte »¹, « ta pécheresse »². Il est vrai néanmoins qu'il n'est pas le seul à parler de cette manière ; mais ce qui est peut-être chez les autres peintres un raccourci commode prend chez lui une valeur tout autre : celle d'une croyance surnaturelle. Cette étrangeté se confirme dans la manière dont Frenhofer interprète, de façon personnelle, le mythe de Pygmalion : « Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché ! »³. Pour Frenhofer, le mythe ovidien est une histoire réelle. Le peintre ne se demande pas comment le sculpteur a donné vie à son œuvre, mais combien de temps cela lui a pris, remplaçant ainsi un problème qualitatif et ontologique par un problème quantitatif et temporel. Néanmoins, c'est là oublier l'impossibilité logique de donner vie à une œuvre d'art. Même si une compréhension métaphorique de la vie comme idéal de l'art est possible, il n'en reste pas moins vrai qu'en l'occurrence, elle apparaît comme un indice de plus de la folie du peintre. Frenhofer apparaît comme le Pygmalion de la peinture dans la mesure de son amour pour la *Belle Noiseuse*. Malgré les indices que le narrateur livre au lecteur, la manière dont Frenhofer parle de son tableau ne le surprend pas moins :

Ce n'est pas une toile, c'est une femme ! une femme avec laquelle je ris, je pleure, je cause et je pense. Veux-tu que tout à coup je quitte un bonheur de dix années comme on jette un manteau. Que tout à coup je cesse d'être père, amant et Dieu. Cette femme n'est pas une créature, c'est une création. Vienne ton jeune homme, je lui donnerai mes trésors, je lui donnerai des tableaux du Corrège, de Michel-Ange, du Titien, je baiserais la marque de ses pas dans la poussière ; mais en faire mon rival ? honte à moi ! Ha ! Ha ! je suis plus amant encore que je ne suis peintre. Oui, j'aurai la force de brûler ma Belle Noiseuse à mon dernier soupir ; mais lui faire supporter le regard d'un homme, d'un jeune homme, d'un peintre ?⁴

Comme le signale la première exclamation, pour Frenhofer, la *Belle Noiseuse* est Catherine Lescault : « ce n'est pas une toile, c'est une femme ! ». La nature de Catherine Lescault conditionne le rapport du peintre à elle, l'amour : « je suis plus amant encore que je ne suis peintre ». Par cette déclaration, Frenhofer s'oppose diamétralement à Poussin qui est plus peintre qu'amant. Mais Frenhofer n'aime pas une

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.8.

² Idem, p.16.

³ Idem., p.18.

⁴ Idem., p.25.

femme qui pourrait lui rendre son amour ; il aime une toile, de même que Poussin n'arrive pas à aimer celle qui pourtant pourrait faire son bonheur. Le regard de Frenhofer est un regard d'amant, un regard de peintre, et qui plus est, un regard divin. En effet, la *Belle Noiseuse* n'est pas pour lui l'image d'une « créature », mais une nouvelle « création » qui n'est pas recréation artistique, mais nouvelle genèse faisant de cette femme un monde nouveau. Cette création n'est enfin pas une création artistique parce qu'elle n'est pas destinée au regard d'autrui. Selon une conception solipsiste de l'art, Frenhofer veut être tout pour celle qu'il a créée. Cette volonté exclusive de l'élève de Mabuse est sans doute liée à sa connaissance de la force du regard du peintre, regard qu'il a lui-même appliqué à Gillette, rendant son amant Poussin fou de jalousie. Pour Frenhofer, le regard juste est le regard de l'amant, ce que confirme le narrateur lorsque, au début de la visite de l'atelier de Porbus, il cite les éléments de l'art qui suivent : « des fragments et des torses de déesses antiques, amoureusement polis par les baisers des siècles »¹. Le vocabulaire érotique qui se trouve dans cette citation, sous forme adverbiale et substantive, indique, de façon oblique, la manière dont l'artiste embrasse du regard l'œuvre d'art, de même que le temps l'use « amoureusement ». C'est la raison pour laquelle l'auteur ne veut pas dévoiler son tableau :

*Montrer mon œuvre, s'écria le vieillard tout ému. Non, non, je
dois la perfectionner encore. Hier, vers le soir, dit-il, j'ai cru avoir fini.
Ses yeux me semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de
ses cheveux remuaient. Elle respirait !²*

Le refus de Frenhofer est à la fois refus érotique d'un amant, et refus vital d'un homme qui sait que le regard de l'artiste peut tuer celle qu'il a mise tant de temps à animer, plus d'une dizaine d'années³. Ce refus est aussi un *leitmotiv* qui dramatise la nouvelle en faisant attendre le moment du dévoilement du tableau avec impatience :

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.8.

² Idem., p.16.

³ *Frenhofer le dit à plusieurs reprises. Il a d'abord étudié pendant sept ans « les effets de l'accouplement du jour et des objets » (De Balzac, H., Le Chef-d'œuvre inconnu, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.29), et cela fait maintenant dix ans qu'il travaille sur la Belle Noiseuse : « Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille ; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature ? » (p.18), ou : « Veux-tu que tout à coup je quitte un bonheur de dix années comme on jette un manteau ? » (p.25), ou encore : « Rien ! et avoir travaillé dix ans. » (p.31).*

Comment ! s'écria-t-il enfin douloureusement, montrer ma créature, mon épouse ? déchirer le voile sous lequel j'ai chastement couvert mon bonheur ? Mais ce serait une horrible prostitution ! Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seul, elle m'aime. Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné ? elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée. Elle rougirait si d'autres yeux que les miens s'arrêtaient sur elle. La faire voir ! mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur ? (...) Née dans mon atelier, elle doit y rester vierge, et n'en peut sortir que vêtue. La poésie et les femmes ne se livrent nues qu'à leurs amants !¹

On retrouve, une nouvelle fois, le regard de l'amant sur la peinture dans le refus de découvrir la *Belle Noiseuse*. Ce qui est ajouté ici est une critique en creux de Poussin : « La faire voir ! mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur ? ». Cette question rhétorique à laquelle la réponse est l'amant de Gillette est une deuxième blessure indirecte de Poussin, après la blessure infligée directement par le regard de Frenhofer sur sa maîtresse ; il s'agit ici d'une deuxième blessure verbale. En effet, la nouvelle propose une analogie entre les rapports de Poussin à Gillette et de Frenhofer à la *Belle Noiseuse*. Tous les deux sont prêts à protéger celle qu'ils aiment au prix de la vie. Lorsque Poussin offre sa maîtresse comme modèle à Frenhofer, elle lui fait jurer : « Eh ! bien, j'irai ; mais ne sois pas là, dit-elle. Reste à la porte, armé de ta dague ; si je crie, entre et tue le peintre ». De même, à la fin de la nouvelle, Frenhofer menace de s'en prendre aux deux contemplateurs de son chef-d'œuvre :

Pendant que Poussin écoutait Gillette, Frenhofer recouvrait sa Catherine d'une serge verte, avec la sérieuse tranquillité d'un joaillier qui ferme ses tiroirs en se croyant en compagnie d'adroits larrons. Il jeta sur les deux peintres un regard profondément sournois, plein de mépris et de soupçon, les mit silencieusement à la porte de son atelier, avec une promptitude convulsive.

Le seul problème est que l'un d'eux protège une toile, tandis que l'autre oublie de protéger une femme.

Cette dernière a pourtant une importance cruciale parce que Poussin la sacrifie pour voir un tableau auquel elle a servi de modèle et dont elle est l'original. Il est vrai néanmoins que ce n'est pas un tableau d'elle, mais le

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, pp.24-25.

tableau d'une nouvelle Vénus, c'est-à-dire d'une femme extrêmement belle et qui est la synthèse des plus beaux modèles que l'œil de Frenhofer a vus :

Oui, mon cher Porbus, reprit Frenhofer, il m'a manqué jusqu'à présent de rencontrer une femme irréprochable, un corps dont les contours soient d'une beauté parfaite, et dont la carnation... Mais où est-elle vivante, dit-il en s'interrompant, cette introuvable Vénus des anciens, si souvent cherchée, et de qui nous rencontrons à peine quelques beautés éparses ?

Frenhofer reconnaît ici son besoin d'un modèle pour assurer son triomphe, un modèle de beauté. La question de Porbus annonce le *climax*, c'est-à-dire le moment d'intensité maximale, de la nouvelle : « Mais n'est-ce pas femme pour femme ? ». Dans cette nouvelle, la femme et son image sont mises à égalité parce que les femmes présentées comme réelles ne sont pas des femmes en chair et en os, mais des êtres de papier, des sommes de mots.

Le troisième mouvement de la nouvelle s'achève donc sur la description par anticipation du tableau de Frenhofer par lui-même. Cette description, que le narrateur a tout lieu de croire exacte, vu l'expertise du peintre sur les toiles d'autrui doit pourtant dépasser le doute du boniment en recevant l'assertion des deux autres peintres de la nouvelle, Porbus et Poussin :

Oh ! il est fini, dit Frenhofer. Qui le verrait, croirait apercevoir une femme couchée sur un lit de velours, sous des courtines. Près d'elle un trépied d'or exhale des parfums. Tu serais tenté de prendre le gland des cordons qui retiennent les rideaux, et il te semblerait voir le sein de Catherine Lescault, une belle courtisane appelée la Belle Noiseuse, rendre le mouvement de sa respiration. Cependant je voudrais bien être certain...¹

La description de Frenhofer est vraisemblable ; il fait l'éloge de son sujet et de l'idéal qu'il croit avoir atteint et qui était déjà l'idéal du peintre antique Zeuxis qui, lorsqu'il peignait des fruits, avait la satisfaction de voir les oiseaux venir essayer d'en manger. Il précise néanmoins les autres éléments de sa peinture, si mineurs soient-ils :

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.26.

« lit », « courtines », « trépieds », « rideaux »¹. Le problème est que cette description ne coïncide pas avec celle des deux autres artistes :

*Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.*²

L'*ekphrasis* du tableau de Frenhofer par Porbus répond, de façon exacte, à celle du tableau de Porbus par Frenhofer parce que, dans les deux cas, elle est négative, comme le signale la périphrase « muraille de peintures », expression développée par « des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes », indiquant la faillite du tableau, mais aussi, selon certaines interprétations optimistes : la prémonition de la peinture abstraite.

Dès lors, la description de Frenhofer couronne son caractère excessif, révèle sa folie et apparaît comme une hallucination :

*Eh ! bien, le voilà ! leur dit le vieillard dont les cheveux étaient en désordre, dont le visage était enflammé par une exaltation surnaturelle, dont les yeux pétillaient, et qui haletait comme un jeune homme ivre d'amour. - Ah ! Ah ! s'écria-t-il, vous ne vous attendiez pas à tant de perfection ! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art ? perdu, disparu ! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps ? (...) Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez.*³

La folie du personnage est suggérée par la prosopographie des cheveux et l'éthopée de l'enthousiasme, le portrait moral étant relié au portrait physique par les yeux permettant de passer de l'aspect du personnage à son for intérieur. Devenu Pygmalion, il croit sa peinture vivante. On peut préciser que, selon lui, Pygmalion est le seul à avoir su rendre une statue vivante, de même que Frenhofer est le seul à avoir su rendre une peinture vivante. L'imaginaire a pris le pas sur l'image et Frenhofer a atteint son but : il est le seul à pouvoir voir la beauté de la *Belle Noiseuse*. Mais si une interprétation traditionnelle accrédite la folie du peintre et le gâchis involontaire de sa toile, on peut aussi y voir une

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librairie », 2009, p.26.

² Idem., p.30.

³ Idem., p.29.

volonté lucide de cacher celle qu'il aime et dont l'image n'est plus matérielle, mais immatérielle, relevant de l'imaginaire :

- *Nous nous trompons, voyez !... reprit Porbus. En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme un torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée.*¹

Frenhofer est bien le créateur d'un chef-d'œuvre sans pareil, comme le montre le « pied nu (...) délicieux (et...) vivant » de la *Belle Noiseuse*, fragment qui montre que le peintre a réussi sa Vénus. Il l'a peut-être moins gâchée que longuement masquée afin de dérober au monde un chef-d'œuvre qui, selon le titre de Balzac, doit rester inconnu. Le mystère du résultat de cette « femme imaginaire »² laisse le lecteur libre de fantasmer ce qu'il ne voit pas ; et la provocation de Frenhofer incite le lecteur à chercher dans sa propre imagination, l'image de la beauté féminine à son paroxysme : « Moi je la vois ! cria-t-il, elle est merveilleusement belle »³. Alors que l'imagination peut se définir comme la faculté de créer des images à partir de la réalité ou de la fantaisie, l'imaginaire consiste à forger des images fantaisistes et à les croire réelles, comme c'est le cas de Frenhofer qui, dans le texte, fait coïncider réel et imaginaire.

Dans cette nouvelle, *La Marie Égyptienne* de Porbus offre une première image neutre de la femme, quel que soit le regard masculin qui se pose sur elle, que ce soit celui de Poussin, de Frenhofer ou encore celui du peintre qui lui a donné naissance : Porbus lui-même. La deuxième image de la femme est plus complexe parce qu'il s'agit d'une femme présentée comme réelle par le texte, et non simplement comme une image. Dès lors, on observe un conflit des regards. Le regard de Poussin est neutre, celui de Porbus, ainsi que celui de narrateur, est esthétique ; celui de Frenhofer enfin est érotique. Deux regards en particulier s'affrontent, celui de l'amant Poussin et du peintre Frenhofer ; pourtant, le regard de Poussin sur Gillette est celui du peintre ; et celui de Frenhofer le regard de l'amant, selon une inversion insolite. La troisième

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Libro », 2009, p.30.

² Idem., p.31.

³ Idem., p.32.

image de femme présente est celle de la *Belle Noiseuse*, tableau qui renvoie au personnage de Catherine Lescault. Là encore, le regard des personnages masculins sur cette image féminine diffère ; le regard de Frenhofer est à nouveau celui d'un amant, tandis que les regards de Poussin et Porbus sont des regards de peintre. Mais cette image n'existe pas, au sens où les personnages, pour être d'accord sur ce qu'ils regardent, ne sont pas d'accord sur ce qu'ils voient. L'image de la femme est ici remplacée par un imaginaire masculin ; et le lecteur ne trouve de consensus que sur une partie de cette image de la femme : le pied. Il y a donc bien divergence et inversion des regards entre peintre et amant dans le texte. Pour le narrateur, l'amant voit tandis que le peintre est aveugle. Dans la nouvelle, la différence entre femme réelle et femme peinte s'estompe, parce que l'image féminine dépend de l'imaginaire masculin projeté sur elle. Dans cette perspective, Frenhofer apparaît comme le protagoniste de la nouvelle, lui qui manie le pinceau aussi bien que le vocabulaire érotique pour parler de la femme et de l'art. Dans ce texte où l'amant voit et où le peintre est aveugle, la lucidité de Frenhofer est moins celle des yeux du corps pour lesquels la *Belle Noiseuse* est un chef-d'œuvre inconnu, que celle des yeux de l'esprit sans lesquels le chef-d'œuvre reste inconnaissable.

Bibliographie

- De La Fontaine, Jean, *Fables*, Gallimard, Paris, 1991.
Bachelard Gaston, *L'Air et les songes*, José Corti, Paris, 1943.
Balzac, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009.
Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin/français*, Hachette, Paris, 2000.
Robert, *Dictionnaire de la langue française*, SNL, Paris, 1993.

**LE CORPS FÉMININ DANS LA TRILOGIE DE NEEL DOFF: DU
TRAUMATISME PUBERTAIRE,
À LA SOUILLURE DE LA PROSTITUTION**

**THE FEMALE BODY IN NEEL DOFF'S TRILOGY:
THE PUBERTAL TRAUMA,
AND THE STAIN OF THE PROSTITUTION**

**EL CUERPO FEMENINO EN LA TRILOGÍA DE NEEL DOFF:
DEL TRAUMATISMO PUBERTARIO,
A LA MANCHA DE LA PROSTITUCIÓN**

Virginia IGLESIAS PRUVOST¹

Résumé

Neel Doff (1858-1942) est une écrivaine belge très peu connue dans le panorama littéraire francophone. Dans sa trilogie autobiographique, elle nous relate l'itinéraire chaotique d'une fillette prénommée Keetje, qui lutte désespérément pour s'extraire de la pauvreté. Dans le texte doffien, le thème du corps est quasi omniprésent et bien souvent lié à la misère : en effet, Neel-Keetje nous décrit sa maigreur, son éveil traumatique à la sexualité, mais surtout, son abnégation lorsqu'elle se prostitue pour éviter que sa famille ne succombe à la faim. Autant dire que sa relation au corps est des plus conflictuelles ; un conflit interne aliénant dont les blessures ne se pansent qu'avec le temps.

Mots-clés : écriture féminine, puberté, sexualité, prostitution, aliénation

Abstract

Neel Doff (1858-1942) is a Belgian writer very little known in the francophone literary panorama. In her autobiographical trilogy, she tells us the chaotic itinerary of Keetje, a girl who fights desperately to escape poverty. In her text, the theme of the body is almost omnipresent and usually linked to the misery: in effect, Neel-Keetje describes her extreme thinness, her traumatic awakening to the sexuality, but especially, her self-abnegation when she prostitutes herself to avoid that her family succumbs to hunger. Her relationship to the body is particularly conflicting; an alienating internal conflict whose wounds are cured with the passage of time.

Key-words : write female, puberty, sexuality, prostitution, alienation

Resumen

Neel Doff (1858-1942) es una escritora belga muy poco conocida en el panorama literario francófono. En su trilogía autobiográfica, relata el itinerario caótico de Keetje, una niña que lucha desesperadamente por salir de la pobreza. En el texto "doffiano", el tema del cuerpo es casi omnipresente y suele estar íntimamente

¹ viglesias@ugr.es, Université de Grenade, Espagne

relacionado con la miseria: en efecto, Neel-Keetje describe su extrema delgadez, su aprendizaje traumático de la sexualidad, pero sobre todo, su abnegación cuando se prostituye para evitar que su familia se muera de hambre. Cabe decir que su relación al cuerpo es particularmente conflictiva: un conflicto interno alienante cuyas heridas se curan con el paso del tiempo.

Palabras-clave: escritura femenina, pubertad, sexualidad, prostitución, alienación.

Introduction

Au XX^{ème} siècle, les femmes envahissent la scène littéraire, une effervescence féminine dont Neel Doff est l'une de ses nombreuses représentantes. Ces femmes courageuses font de l'écriture une pratique subversive qui nous montre une manière différente d'être au monde :

À travers la représentation de la mère et celle de la figure de la femme, les écrivaines essayent de refléter une parole féminine collective. Face à l'enfermement, la résistance du savoir ou le départ, rupture des frontières familiales. Face au silence, le pouvoir de la parole – « des mots dans le vent des voix. »¹

Dans *La jeune née*, H. Cixous relève trois caractéristiques propres, selon elle, à l'écriture féminine : l'une d'entre elles concerne le privilège du corps. Il s'agit de revaloriser le langage dont le rapport au corps semble moins sublimé, car « les femmes ont vécu en rêves, en corps mais tu, en silence »² ; historiquement, la femme possède un corps en mal de langage. Selon I. Garcia, nous devons « découvrir comment la langue fait chair, déceler les ramifications qui relient tous les textes de femmes, suivre la ligne de leurs corps. »³ En effet, leurs écrits expriment souvent l'asphyxie d'un corps intime, autour duquel gravitent des sensations et des préoccupations qui fondent une quête identitaire :

Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même. [...] On assiste alors à un

¹ Serrano Mañes, M., « Écrire/inscrire l'identité : écrivaines algériennes entre frontières », *Expressions maghrébines*, Barcelone, Florida State University, Vol.9, N°1, 2010, p.194.

² Cixous, H., Clément, C., *La jeune née*, 10/18, Paris, 1975, p.176.

³ Garcia, I., *Promenade familiale I, II*, Éditions des femmes, Paris, 1981, Quatrième de couverture.

*renversement : non plus décrire [...] mais exprimer son corps, senti, si l'on peut dire de l'intérieur [...].*¹

La glorification de la spécificité féminine s'inscrit dans une démarche distinctive qui vise à inventer un nouveau style littéraire, aussi légitime que le discours traditionnel masculin. Et cette invention trouve sa singularité dans la focalisation sur le corps féminin, dans toutes ses facettes :

*Tant pis pour lui [l'homme], il faudra que j'en parle, des jouissances de mon sexe, non, non, pas les jouissances de mon âme, de ma vertu ou de ma sensibilité féminine, les jouissances de mon ventre de femme, de mon vagin de femme, de mes seins de femme, des jouissances fastueuses dont vous n'avez nulle idée. Il faudra bien que j'en parle car c'est seulement de là que pourra naître une parole neuve et qui soit de la femme.*²

En ce sens, les femmes dénoncent le phallocentrisme scriptural dont elles ont trop longtemps subi le joug : désormais, elles osent aborder des thèmes tabous, tels que l'érotisme, l'homosexualité, l'inceste, la jouissance, etc., qui leur étaient jusqu'alors interdits : « L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le. »³ Face à cette croisade littéraire qui défend à cor et à cri⁴ sa différence sexuée, l'homme se trouve mal à l'aise, car « le lecteur masculin est mis en présence d'une féminité qui n'est pas la sienne. »⁵

L'importance du corps et de la beauté chez Neel Doff

Les femmes « trouvent l'origine de leur parole dans un tréfonds particulier d'origine sensuelle et charnelle, étranger aux principes et aux valeurs masculins. »⁶ Il n'est donc pas étonnant que dans leur écriture, le corps soit un leitmotiv. La position des femmes, dans la société européenne au tournant du XIX^{ème} siècle, renvoie à ce que l'on pourrait

¹ Didier, B., *L'Écriture-femme*, PUF, Paris, 1999 (1981), p.35.

² Leclerc, A., *Parole de femme*, Grasset, Paris, 1974, p.15.

³ Cixous, H., « Le Rire de la méduse », *L'Arc*, N°61, 1975, p.40.

Signalons que pendant longtemps, les écrivaines qui osaient parler ouvertement du corps étaient considérées comme immorales et étaient donc ostracisées. Une femme vertueuse, par définition, ne pouvait pas se permettre de tels écarts à la morale...

⁴ Nous pourrions même dire, dans le cas présent, à « corps et à cri ».

⁵ Montrelay, M., *L'ombre et le nom*, Minuit, Paris, 1977, p.153.

⁶ Serrano Mañes, M., « Quand écrire, c'est se dire. De la vie à l'œuvre, la femme. », *Thélème : Revista Complutense de Estudios Franceses*, Madrid, Vol.19, 2004, p.173.

désigner comme « l'appréhension du corps », correspondant aussi à l'idéologie bourgeoise dominante qui délimitait leur rôle à la sphère domestique. Dans cette optique, la sexualité des femmes était pratiquement évincée, comme le remarque J. Walkowitz :

Ce modèle bourgeois d'asexualité féminine fut de plus en plus somatisé au long du XIX^{ème} siècle, entretenu par des spécialistes médicaux soucieux d'étendre au corps de la femme leur autorité culturelle. Les médecins discutaient du degré de passivité de la femme, mais tous s'accordaient à penser qu'une femme respectable n'a qu'une sexualité secondaire, relative, asservie au plaisir masculin, sans autonomie propre, pâle imitation du désir érotique masculin.¹

Il n'est donc pas étonnant que la sexualité ait été inhibée chez les jeunes filles des milieux bourgeois et parfois plus modestes, comme celui de Keetje Oldema, l'héroïne de la trilogie doffienne.

La puberté et l'éveil à la sexualité

Keetje vit son éveil à la sexualité de façon particulièrement traumatique. En effet, la fillette a énormément de succès auprès de la gent masculine : dès sa plus tendre enfance, elle est poursuivie par les petits garçons qui tiennent à l'embrasser contre son gré. Plus tard, alors qu'elle n'est âgée que de onze ans, elle manque de se faire violer par un pédophile récidiviste...

*[...] il me souleva et me mit à cheval sur ses genoux. J'y étais à peine que je me sentis empoignée, flanquée sur l'herbe, et qu'un homme sauta à la gorge de l'individu, lui hurlant à la face :
- Ignoble Sodomite ! Tu as déjà été en prison pour avoir abusé des petites filles et, à peine sorti, voilà que tu recommences !²*

Le protagoniste n'a jamais reçu d'éducation sexuelle, ce qui était normal, à l'époque. Elle avoue, par exemple, qu'elle ignorait totalement à quoi s'adonnent les filles de joie :

¹ Walkowitz, J., « Sexualités dangereuses » 1991, In Duby, G., Perrot, M., *Histoire des femmes*, Pion, Paris, 1993, p.390.

² Doff, N., *Jours de famine et de détresse*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1974, p.35. Afin d'éviter les répétitions, nous emploierons dorénavant l'abréviation JFD pour faire référence à *Jours de famine et de détresse*, recueil qui comprend les deux premiers volumes de la trilogie doffienne.

Je croyais qu'elles [les prostituées] avaient de l'amitié pour les hommes qu'elles appelaient ou que je voyais entrer. Des putains, mon Dieu ! C'était comme d'autres étaient modistes ou repasseuses... Plus tard, j'ai compris que leur métier avait quelque chose d'illicite, mais dont tous les hommes usaient. Cependant, le vrai, je ne l'ai débrouillé qu'en grandissant et par les réflexions d'adultes.¹

D'une pudicité poussée à l'extrême, Keetje n'ose pas se déshabiller devant elle-même : « [...] depuis que je commence à être grande, jamais, jamais, je ne me suis plus mise nue, même pas pour changer ma chemise... Non, non, ce n'est pas convenable... »², affirme-t-elle, de façon péremptoire. La fillette méconnaît le corps féminin : elle exècre tout ce que lui racontent les « grandes » (pilosité, poussée des seins, menstruation, etc.) :

Elles sont toutes ignobles... Corry qui dit que je dois perdre du sang tous les mois... J'ai trouvé Mina au grenier, qui faisait danser dans ses mains de tous petits tétons qui lui sont poussés [...]. Ah ! Je ne veux pas de tout ça : je veux rester lisse et propre comme je suis... Pouah !³

Keetje pense que ces filles, qui lui racontent les changements pubertaires du corps féminin, sont des malpropres : elle ne veut pas entendre parler de telles transformations. Nous voyons que l'idée de grandir l'horripile, lui fait peur, phénomène somme toute normal chez les adolescents :

Le corps sexué de l'adolescent peut être vécu comme un ennemi, étrange et anormal. Les conflits identificatoires y sont engagés. Le regard d'autrui est sollicité en tant que porteur de la quête d'identité, et le renvoi de l'image de soi est à la fois intensément attendu et violemment rejeté par l'adolescent, à la fois en quête de reconnaissance, d'identification et en exigence de désidentification.⁴

Plus âgée, l'héroïne fait souvent référence à son physique malingre et à sa poitrine quasi inexistante (la poitrine étant le symbole

¹ Doff, N., *Keetje trottin*, Labor, Bruxelles, 1999, p.31. De même, nous emploierons l'abréviation KT pour faire référence au dernier volume du triptyque doffien.

² KT, p.127-128.

³ KT, p.104-105.

⁴ Schaeffer, J., « Peur et conquête du féminin à l'adolescence dans les deux sexes », *Controverses dans la Psychanalyse d'Enfants et d'Adolescents*, N°2, 2008, p.6 : http://www.controversiasonline.org.ar/images/stories/Controversias/n2_fr/dr%20schaeffer.pdf (dernière consultation le 10/10/2012)

par excellence de la féminité) : elle se sent presque asexuée. Elle souligne également la maigreur de la famille : « Ma mère, ma sœur aînée et nous tous avons des bras très minces, avec des poignets de rien du tout, qui déplaçaient fort aux femmes de l'impasse. »¹ L'héroïne envie donc les femmes aux formes voluptueuses ; d'ailleurs, elle mentionne souvent la poitrine opulente d'une amie qu'elle décrit en ces termes : « [...] elle avait des grosses joues très rouges, de gros seins que j'enviais, et la démarche difficile à cause de véritables coussinets de chair qui lui rembourraient la plante de pieds. »²

La fuite du temps : l'angoisse de la vieillesse

Enfant, Keetje est convaincue que la vieillesse est une maladie contagieuse : nous comprenons pourquoi elle refuse catégoriquement d'entrer chez une voisine, âgée de 71 ans : « [...] nenni, je n'entre pas. Kaa, son chien et son fuschia me feraient devenir vieille comme eux. Ah ! non. Ah ! non... Hououou, avoir toujours été vieux, vieux... »³ Elle se plaît souvent à parler de sa beauté, surtout de sa remarquable chevelure blonde et bouclée. Il s'agit d'une caractéristique récurrente lorsqu'elle se dépeint : « [...] le soir, [...], après m'être lavé la figure et peigné mes boucles blondes, je fus étincelante de beauté et de jeunesse, pour me rendre à un bal d'étudiants qui se donnait dans un jardin. »⁴

Cependant, son culte de la jeunesse et de la beauté s'effrite au fil des années ; en effet, le temps passe inexorablement et l'héroïne se rend compte qu'elle n'est plus aussi jolie, qu'elle n'attire plus les hommes comme avant. Un professeur du Conservatoire le lui fait d'ailleurs cruellement remarquer : « [...] elle me trouvait trop âgée, je n'avais pas assez de poitrine et de hanches... - Vous êtes artiste, intelligente ; mais, entre nous, au théâtre il faut plaire aux hommes, et je ne crois pas que ce soit votre cas. »⁵ Ces propos concernant le physique de Keetje renvoient à la facette aliénante du corps, c'est-à-dire, à son inéluctable décrépitude :

¹ JFD, p.20. Une dame compare même le poignet de Keetje à « des os de poulet » (KT, p.117.)

² JFD, p.143.

³ KT, p.145-146.

⁴ JFD, p.151.

⁵ JFD, p.235.

Le discours sur le corps ne peut jamais être neutre : parler sur le corps, oblige à éclairer plus ou moins l'autre de ses deux visages, celui à la fois prométhéen et dynamique de son pouvoir démiurgique et de son avide désir de jouissance, et, par contre, celui tragique et pitoyable de sa temporalité, de sa fragilité, de son usure et sa précarité.¹

À l'excipit du roman, nous apprenons que la protagoniste est âgée de 45 ans. Après tant de souffrances et de privations, elle s'enorgueillit d'avoir enfin pris du poids : « Depuis quatre ans que je suis ici, [...] j'ai engraisé de dix kilos, j'en pèse maintenant soixante. »² Quant à ses bouclettes blondes, elles sont devenues blanches : « Je suis très fraîche de teint, mes cheveux sont tout blancs, mais je vous assure que ce n'est pas laid, des cheveux blancs ondulés. »³ La jeune Keetje complexée et angoissée par la vieillesse a fait place à une femme mûre grisonnante, ravissante, et sûre d'elle.

La prostitution

La prostitution, « le plus vieux métier du monde », a depuis toujours scandalisé la société aux schémas culturels phallogocentriques. La racine de tous les mots de la famille « prostituer » est le verbe latin *prosto*, qui signifie « saillir, avoir de la saillie, s'avancer en dehors » – être rendu public, d'usage commun, – « être vénal, être à vendre, être exposé en vente ». « Se prostituer », vient de *prostituere*, « exposer aux yeux », ce qui renvoie à l'impérialisme du regard, « salir », « avilir ». Ce verbe signifie donc déshonorer quelque chose pour l'usage indigne qu'on en fait, mais également, livrer quelqu'un aux désirs sexuels d'autrui par intérêt ou dans le cadre de pratiques rituelles.

De ces définitions, il résulte que la caractéristique de la prostitution, est d'abord la vénalité, car il s'agit bien de livrer son corps à tout venant. Dans la prostitution, tout part du postulat que le désir masculin doit être satisfait par n'importe quel moyen : en effet, le corps féminin a historiquement été considéré comme la propriété des hommes, comme un vulgaire objet de consommation. L'Église (dirigée, bien

¹ Zarnescu, N., « Corps, sens, discours, Éléments pour une transanthropologie virtuelle », p.483. Article disponible à l'adresse suivante :

http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinta_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari/Zarnescu.pdf (dernière consultation le 11/10/2012)

² JFD, p.339.

³ *Idem.*

entendu, par les hommes), a même démonisé le corps de la femme en le réduisant à un simple outil de reproduction.

Aperçu historique : la prostituée au XIX^{ème} siècle

À l'époque victorienne, on considérait la prostitution comme un aléa dévolu aux femmes qui avaient perdu leur destinée en chemin, leur âme devenant « impure » parce qu'elles avaient, d'une manière ou d'une autre, enfreint le code de conduite seyant à la femme convenable. Il n'était pas rare d'entendre des allégations selon lesquelles toute femme contrevenant aux souhaits de son époux était exposée au risque de tomber dans la prostitution, la logique sous-jacente à ce discours étant que les hommes mettraient leur femme à la porte, si elle se révélait avoir commis un quelconque acte la rendant impure.

D'ailleurs, le seul fait pour une femme d'être impure aux yeux de son mari constituait une raison suffisante pour que celui-ci soit autorisé à demander le divorce. En pareil cas, la femme se retrouvait à la rue, contrainte de se vendre pour subvenir à ses besoins. Cette perception des choses est demeurée commune jusque dans le courant du XX^{ème} siècle.

En revanche, il était socialement acceptable pour un homme de fréquenter des filles de joie, « ces malheureuses qu'on abreuve de honte parce qu'on en a fait des prostituées, comme si la honte était pour les victimes et non pour les assassins »¹ ! Le dogme social qui pesait sur la femme n'était pas applicable à l'homme car, de fait, on tenait pour naturelle sa propension à rechercher du plaisir avec des femmes autres que la sienne : la femme, qui ne jouissait d'aucun droit l'autorisant à demander le divorce, n'avait pas d'autre choix que celui d'accepter cette situation.

Nous pouvons bien entendu élargir la condition féminine de la société victorienne à toutes les nations voisines de l'époque. Aux yeux des hommes (et également des femmes !), la prostitution déshumanise la femme. Pourtant, rappelons que la femme est généralement contrainte de se prostituer pour des raisons économiques !

N'oublions pas, aussi, que les prostituées ne sont pas toutes sur un même pied d'égalité. En effet, les « courtisanes » ou demi-mondaines (qui sont les prostituées de luxe, dans notre jargon actuel) sont adulées, comme La Belle Otero ou Lianne de Pougy, pour ne citer que deux exemples. Aux antipodes de ces femmes courtisées et idolâtrées, se

¹ Michel, L., *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*, F. Roy Libraire-Éditeur, Paris, Tome I, 1886, p.363. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr>

trouvent les « panuches » qui, à l'instar de Keetje, sont généralement des filles issues du (sous-)prolétariat, qui se trouvent reléguées au ban de la société en raison de leur pratique amoral : ces femmes avaient souvent occupé, antérieurement, des emplois leur assurant leur subsistance dans le service domestique (bonnes, trottins, etc.) ou à l'usine.

La plupart des femmes en viennent à considérer la prostituée «comme "l'Autre", dégradée, version sexualisée de la féminité domestique et maternelle. »¹ On éloigne donc les filles de joie des femmes honnêtes pour éviter un phénomène de contagion sociale. Les prostituées sont même considérées comme étant biologiquement « anormales » : certains se permettent de répertorier l'ensemble des anomalies physiques qui distingueraient une femme honnête d'une délinquante et d'une prostituée !²

Rappelons aussi l'attitude ambiguë de l'État qui différencie d'une part, une prostitution permise et taxée ; et, d'autre part, une prostitution « dangereuse ». Ce janotisme se double d'hypocrisie : les contrôles ne touchent que les prostituées les plus démunies, qui, en contrepartie, ne sont pas protégées.

Les féministes se sont penchées sur ce thème dans le cadre des rapports de sexes. Avec elles, la vision sur la prostituée change radicalement : de femme coupable, elle passe à être considérée comme une victime innocente d'un système phallogentrique qui profite et abuse d'elle. Celle-ci vend son corps sous le poids de pressions sociales et économiques.

Comme nous le voyons particulièrement bien mis en exergue dans la trilogie de Neel Doff, la prostitution provoque des souffrances non seulement physiques mais aussi psychiques, contraires à la dignité humaine, à partir du moment où la femme est mise à défaut. Selon G. Halimi : « La prostitution est le paroxysme du non-pouvoir d'une femme sur elle-même, sur son corps, son affectivité, sa vie. La femme marchandise, chosifiée, est vendue au plus offrant, au plus truand. [...] Un rapport de forces socio-économiques qui anéantit toute liberté, est

¹ Walkowitz, J., *O.c.*, p.400.

² Cf. Lombroso, C., Meille, L., Darmon, P., *La femme criminelle et la prostituée*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1991 (1896).

Dans cette étude, les auteurs ont recueilli les « anomalies physiologiques et céphaliques » chez la femme délinquante et chez la prostituée, comme des asymétries crâniennes, le front fuyant, des anomalies du crâne et du front, la mâchoire inférieure énorme, des oreilles anormales, etc. (p.272 et suivantes).

omniprésent. »¹ De même, L. Irigaray constate que la femme est reléguée au statut d'objet d'investissement libidinal :

*[...] la femme est traditionnellement valeur d'usage pour l'homme, valeur d'échange entre les hommes. Marchandise, donc. [...] Les femmes sont marquées phalliquement par leurs pères, maris, proxénètes. Et cet estampage décide de leur valeur dans le commerce sexuel. La femme ne serait jamais que le lieu d'échange, plus ou moins rival, entre deux hommes [...].*²

En effet, dans l'exercice de la prostitution, la femme devient objet et cesse d'être sujet, telle une marchandise vendable ou louable à autrui. « Réduite à des fonctions sexuelle et reproductive, la femme se fait d'autre part reléguer au champ marginalisant du naturel alors que l'homme occupe, à lui tout seul, le domaine privilégié du culturel, c'est-à-dire, de toute production intellectuelle et artistique. »³

L'expérience de Keetje comme fille « publique » : une rédemption possible ?

Comment l'héroïne en est-elle venue à faire le trottoir ? Après avoir jalousement gardé son intégrité et en dépit des abus subis, elle décide finalement de se prostituer, pour éviter que sa famille ne meure de faim :

*Je regardais autour de moi, sentant qu'un malheur allait arriver, si on ne trouvait pas immédiatement une issue. Ma décision fut prise. J'allongeai ma jupe en traîne ; je tirai mes cheveux sur le front ; je m'ajustai le mieux que je pus, en regrettant de n'avoir pas de fard, comme j'en avais vu aux prostituées, et dis à ma mère que j'allais sortir.*⁴

La laconisme de ce passage souligne la détermination de la jeune fille, alors âgée de dix-huit ans. Une nouvelle étape de pénitence s'ouvre à elle : il s'agit là de la pire époque de sa vie... Keetje n'arrive pas à comprendre comment les hommes peuvent être aussi violents... Pourquoi ramassent-ils des femmes sur le trottoir et abusent-ils d'elles aussi

¹ Halimi, G., « L'esclavage sexuel, pépère et labellisé », *Le Monde*, 31 juillet 2002, p.11.

² Irigaray, L., *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris, 1977, p.30-31.

³ Lagrandeur, K.A., *L'Autre-biographie : Jours de famine et de détresse de Neel Doff*, Université d'Ottawa, Canada, 1995, p.53.

⁴ JFD, p.124.

brutalement ? : « Quand je les voyais être cochons et butors, tout se brouillait dans mon cerveau... Pourquoi sont-ils ainsi ? »¹

Bafouée, humiliée par ces hommes libidineux, elle supporte de moins en moins cette situation et décide finalement de ne plus vendre son corps, advenue que pourra... Cette étape de sa vie la marque à jamais : « Je me sentais cependant marquée pour toujours, et je savais que cela me poursuivrait, que toutes mes impressions et appréciations sur la vie subiraient le contrecoup de cette souillure, que j'avais dû subir... »²

À l'époque (et sans doute, de nos jours encore...), les prostituées symbolisent le vice, la débauche, l'amoralité par opposition à la femme respectable.³ Les hommes ne sont d'ailleurs pas les seuls à éprouver un certain dégoût pour elles. Comme le remarque J. Walkowitz, « la plupart des femmes considè[ent] la prostituée comme l'Autre, dégradée, version sexualisée et avilie de la féminité domestique et maternelle. »⁴ Rappelons à ce sujet que Keetje a été la première à éprouver une certaine répugnance envers sa sœur Mina, lorsqu'elle apprend que cette dernière fait la rue ; et voilà qu'elle-même se trouve installée de force dans cette altérité qu'elle rejetait peu de temps auparavant.

Toutefois, l'héroïne pense qu'une vie normale lui est encore possible, en dépit d'avoir vécu dans l'opprobre. Elle désire oublier le stigmate de la prostitution, mais il ressurgit toujours, et souvent à l'improviste, comme pour lui rappeler que l'on ne peut trahir pas ses origines, que l'on n'efface pas si facilement le passé. Cette empreinte est là, en permanence, susceptible à tout moment de la démasquer... L'ombre de la prostitution la hante en particulier dans sa relation aux hommes : chaque fois que la jeune fille fait une connaissance, elle craint que son passé ne resurgisse. Heureusement, personne ne découvre la vérité.

Néanmoins, elle prend conscience qu'elle va devoir porter cette croix pendant toute sa vie : « J'avais tant souffert dans ce café que j'en étais toute déprimée, et je me disais que, pour moi, toute joie serait

¹ JFD, p.144.

² JFD, p.222.

³ J.-J. Rousseau, qui est l'idôle de Keetje, éprouvait une véritable aversion pour les prostituées : « Non seulement je n'eus jusqu'à mon adolescence aucune idée distincte de l'union des sexes, mais jamais cette idée confuse ne s'offrit à moi que sous une image odieuse et dégoûtante. J'avais pour les filles publiques une horreur qui ne s'est jamais effacée. » (Rousseau, J.-J., *Les Confessions*, Gallimard, (Livres I à IV), Paris, 1998 (1781), p.46.)

⁴ Frigon, S., Kerisit, M., *Du Corps des Femmes. Contrôles, surveillances et résistances*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Études des Femmes, Canada, 2000, p.102.

toujours gâtée, que j'étais tarée et que jamais je ne pourrais m'en laver. »¹ En effet, le corps est un produit social² et en tant que tel, il doit se plier aux archétypes culturels qu'impose la société :

*[...] la civilisation occidentale contemporaine nous fait assister et participer à une exhaustion du corps au niveau d'un mythe prétendu libérateur qui, en fait, pénètre et transforme l'expérience personnelle, installant au cœur de notre être subjectif, le réseau, le poids aliénant des impératifs sociaux.*³

Keetje ressent ce poids qui l'écrase et dont elle ne peut se débarrasser : pourtant, ayant vendu son corps par besoin, non par bassesse, elle ne devrait pas avoir à subir une telle spoliation sociale. Lorsqu'elle lit *Crime et Châtiment*, elle se rend compte que son cas n'est pas unique : d'autres femmes sont passées par cette expérience traumatisante pour subvenir aux besoins de leur famille : « Quant à Sonia, je croyais que c'était moi : [...] son geste fut identique au mien : nous nous étions sacrifiées consciemment, sachant et voyant dans quelle bourbe nous nous enfoncions, d'où personne ne nous avait tirées, au contraire... »⁴ Keetje est convaincue qu'elle a bien agi, que son abnégation n'a pas été vaine, qu'elle n'a donc rien à se reprocher...

Conclusion

Le texte féminin émane du corps plus que de l'esprit : en effet, il s'agit d'une dialectique corps-langage, d'une écriture de la subversion, dans laquelle la femme se réapproprie son corps aliéné par des siècles de phallocentrisme despotique.

¹ JFD, p.172.

² Notre existence est avant tout physique : en ce sens, le corps représente le lien entre l'individu et son environnement social. En conséquence, le « Je » se construit à travers l'apprentissage de certains comportements rituels, socialement établis. La socialisation peut se définir comme étant le « le processus par lequel la personne humaine apprend et intériorise tout au cours de sa vie, les éléments socioculturels de son milieu, les intègre à la structure de sa personnalité sous l'influence d'expériences et d'agents sociaux significatifs et par là s'adapte à l'environnement social où elle doit vivre. » (Rocher, G., *Introduction à la sociologie générale*, Seuil, Paris, 1970, p.132.)

³ Zarnescu, N., « Corps, sens, discours, Éléments pour une transanthropologie virtuelle », p.483. Article disponible à l'adresse suivante :

http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari/Zarnescu.pdf (dernière consultation le 11/10/2012)

⁴ JFD, p.220.

Neel Doff est un exemple représentatif de cette prise de possession de la femme par elle-même. Force est de constater que dans son triptyque, le corps occupe une place non négligeable : Keetje Oldema, l'héroïne, prend conscience, dès son plus jeune âge, de l'importance que revêt le corps dans la société. D'une part, elle compare souvent sa silhouette maigrelette à celles d'autres filles, aux rondeurs alléchantes : le pauvre hère est tellement complexé par son manque de féminité, qu'elle se sent presque asexuée. D'autre part, elle est hantée par la fuite du temps qui détériore irrémédiablement le corps : en effet, chez elle, la beauté est presque une obsession et la vieillesse est source d'angoisse.

L'écrivaine aborde également le corps féminin sous une perspective particulièrement révoltante et dégradante pour les femmes : la prostitution. L'extrême pauvreté de la famille Oldema oblige Keetje à se livrer à tout venant : souillée, elle se voit donc reléguée au statut d'objet sexuel. En effet, dans la prostitution, le désir masculin devient la norme féminine, ce qui donne lieu à des relations humaines conflictuelles pour la femme, dont le corps se voit exproprié par la jouissance narcissique de l'homme. La femme doit peu à peu se réapproprier son corps meurtri, comme le fait Keetje : dans son cas, cette tâche ardue passe par l'écriture, par la confession de ce péché qui n'en est pas réellement un, du moins d'un point de vue féminin : Keetje s'est vendue par nécessité, non par bassesse...

À travers son triptyque, Neel Doff réhabilite donc la femme pauvre, misérable, la prostituée qui, comme nous le voyons encore de nos jours, n'a d'autre moyen que de vendre son corps pour subsister...

Bibliographie

- Cixous, H., « Le Rire de la méduse », *L'Arc*, N°61, 1975, p.39-54.
 Cixous, H., Clément, C., *La jeune née*, 10/18, Paris, 1975.
 Didier, B., *L'Écriture-femme*, PUF, Paris, 1999 (1981).
 Doff, N., *Jours de famine et de détresse*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1974.
 (Cette édition inclut *Jours de famine* (1911) et *Keetje* (1919))
 Doff, N., *Keetje trottin*, Labor, Bruxelles, 1999 (1921).
 Garcia, I., *Promenade femmilière I, II*, Éditions des femmes, Paris, 1981.
 Frigon, S., Kerisit, M., *Du Corps des Femmes. Contrôles, surveillances et résistances*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Études des Femmes, Canada, 2000.
 Halimi, G., « L'esclavage sexuel, père et labellisé », *Le Monde*, 31 juillet 2002.
 Irigaray, L., *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris, 1977.
 Lagrandeur, K.A., *L'Autre-biographie : Jours de famine et de détresse de Neel Doff*, Université d'Ottawa, Canada, 1995.
 Leclerc, A., *Parole de femme*, Grasset, Paris, 1974.

- Lombroso, C., Meille, L., Darmon, P., *La femme criminelle et la prostituée*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1991 (1896).
- Michel, L., *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*, F. Roy Libraire Éditeur, Paris, Tome I, 1886.
- Montrelay, M., *L'ombre et le nom*, Minuit, Paris, 1977.
- Rocher, G., *Introduction à la sociologie générale*, Seuil, Paris, 1970.
- Rousseau, J.-J., *Les Confessions*, Gallimard (Livres I à IV), Paris, 1998 (1781).
- Serrano Mañes, M., « Quand écrire, c'est se dire. De la vie à l'œuvre, la femme. », *Thélème : Revista Complutense de Estudios Franceses*, Madrid, Vol.19, 2004, p.171-182.
- Serrano Mañes, M., « Écrire/inscrire l'identité : écrivaines algériennes entre frontières », *Expressions maghrébines*, Barcelone, Florida State University, Vol.9, N°1, 2010, p.179-198.
- Schaeffer, J., « Peur et conquête du féminin à l'adolescence dans les deux sexes », *Controverses dans la Psychanalyse d'Enfants et d'Adolescents*, N°2, 2008 : http://www.controversiasonline.org.ar/images/stories/Controversias/n2_fr/dr%20schaeffer.pdf (dernière consultation le 10/10/2012)
- Walkowitz, J., « Sexualités dangereuses », 1991, p.390-418, In Duby, G., Perrot, M., *Histoire des femmes*, Pion, Paris, 1993.
- Zarnescu, N., « Corps, sens, discours. Éléments pour une transanthropologie virtuelle », p.482-490. Ce document consultable à la page web suivante : http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinta_litere/conferinta/situl_integrare_europeana/Lucrari/Zarnescu.pdf (dernière consultation le 11/10/2012)

**CORPS, MALADIE, CHALEUR DANS L'IMMORALISTE
D'ANDRÉ GIDE**

BODY, ILLNESS, HEAT IN THE IMMORALIST BY ANDRÉ GIDE

**CUERPO, ENFERMEDAD, CALOR EN EL INMORALISTA DE
ANDRÉ GIDE**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Notre travail propose une étude du corps masculin, tel qu'il apparaît dans L'Immoraliste d'André Gide. Plus précisément, nous nous intéressons à la relation entre le personnage central, Michel et sa corporéité, qu'il perçoit et observe dans son évolution. Nous montrons le fait que pour Michel son corps est un signe – avec les deux faces : le signifiant, à savoir « l'enveloppe corporelle »², et le signifié, « la chair »³ – dont il cherche la signification profonde. L'enveloppe corporelle évolue sous l'influence de la maladie – les étapes et les symptômes en sont soigneusement analysés par Michel – et de la chaleur, qui ajoute une nouvelle couche à l'enveloppe corporelle : le bronzage. Avec cela, la chair aussi se modifie. Michel la perçoit dorénavant comme un ensemble cohérent, mais il en distingue aussi les parties, les « motions intimes »⁴ et les « forces de liaison »⁵. Ainsi, guéri, embaumé, bronzé, le corps de Michel devient un signe nouveau qui transmet l'évolution du moi intime

Mots clés : évolution corporelle, corps-signe, sang, regard, perception

Abstract

Our paper proposes a study of the male body, as depicted in André Gide's The Immoralist. In fact, we focus on the relation between the main character, Michel, and his body, perceived and observed on its evolution. Our aim is to stress that Michel considers his body as a sign – with its two faces: the signifier, that is the “body envelope” and the signified, “the flesh” – and that he tries to find out its signification. The body envelope is influenced in its evolution by two elements: the illness – Michel analyses carefully its symptoms and stages - , and the heat, which adds a new layer to the body envelope. The “flesh” also changes: Michel feels it a coherent construction and he also perceives its parts, its “inner motions” and its “connection forces”. In the end, Michel's body becomes a new sign and it shows the evolution of Michel's self.

Keywords: body evolution, body-sign, blood, look, perception

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie

² Fontanille, Jacques, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

Resumen

*Nuestra ponencia propone un estudio sobre la imagen del cuerpo masculino tal como ese aparece en *El inmoralista* de André Gide. Más precisamente, estamos interesados en la relación entre el personaje central, Miguel, y su propio cuerpo, que él percibe y examina a lo largo del proceso evolutivo que atraviesa. Miguel considera su cuerpo como un signo con sus dos caras: el significante, es decir “la envoltura corporal” y el significado, “la carne”, cuyas profundas significaciones él busca obstinadamente. La envoltura corporal evoluciona a causa de la enfermedad – sus etapas y síntomas están cuidadosamente analizados por Miguel – y debido al contacto con el calor, que añade una nueva capa a su envoltura: el bronce. Con este, la carne sufre también modificación. Miguel la percibe como un todo coherente pero distingue también sus partes: “los movimientos íntimos” y “las “fuerzas de ligazón”. De esta manera, el cuerpo de Miguel, curado, lleno de perfumes y bronceado llega a ser un nuevo signo que transmite la evolución de su yo.*

Palabras clave: evolución corporal, cuerpo – signo, sangre, mirada, percepción

Dans la création d’André Gide, l’observation du corps et le discours sur le corps occupent une place de choix. Les pratiques de l’analyse de la corporéité, et ensuite de la mise en discours des observations, sont récurrentes dans la vie de l’écrivain – et le *Journal* nous apporte maintes preuves des préoccupations pour l’observation de son corps : étude dans le miroir, analyse et étude des changements corporels en état de maladie ou de santé, observation des mouvements des mains, de la posture, etc. Il en est de même pour le traitement du corps dans les écrits fictionnels et autofictionnels de Gide : ils sont peuplés de personnages qui attachent une attention particulière au corps – à leur propre corporéité et à celle d’autrui –, aux interactions du corps avec le milieu environnant, aux changements de l’état de santé, à la relation avec le vêtement et l’auto-vêtement¹, aux mouvements du corps.

On pourrait dire qu’une conscience de la corporéité s’affirme chez Gide, une conscience qui vient du fait que le corps est « le ressort même de la sémiotisation de la vie toute entière » et qu’en lui réside « la signification de son environnement et du cosmos² ». Le corps gidien apparaît comme un lieu de perception mais aussi de représentation et il a

¹ Par auto-vêtement nous entendons toutes les « couches » dont est recouverte l’enveloppe corporelle et qui, produites par le corps même, agissent comme des « membranes », qui s’ajoutent au moi-chair, (Selon Fontanille, le moi-chair est l’instance corporelle de référence, le siège de la sensori-motricité) établissant une distance entre celui-ci et l’extérieur : la barbe, les cheveux poussés, la peau bronzée.

² Fontanille, Jacques, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Mazonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

une « configuration sémiotique¹ » perçue nettement : il est formé de parties, de forces de liaisons et de formes de la totalité ; il agit comme signe – il signifie à soi-même et à autrui – au moment où « l’intelligible émerge du sensible² », il perçoit et signifie les changements dans l’évolution du moi gidien. Le corps, tel qu’il est construit dans les récits gidiens, est un corps qui évolue du corps-signifiant³ au corps-signifié, au corps possédant son langage à soi⁴.

Notre travail ne propose pas une approche exhaustive du corps gidien, étant limité à un seul récit, *L’Immoraliste* et à un contexte d’observation précis : le corps masculin en interaction avec le froid, la chaleur et la lumière. Plusieurs raisons nous ont conduit à nous arrêter sur *L’Immoraliste* : œuvre charnière, ce récit marque le passage de l’époque symboliste, éthérée, d’André Gide, vers l’époque de sa maturité artistique. Ensuite, on ne peut pas éluder l’affirmation de Gide selon laquelle des bourgeons⁵ de lui se trouvent en Michel⁶ : cela fait de ce personnage une figure emblématique de la création gidienne, surtout par la troublante similitude – que l’on veuille accepter ou moins l’influence de la vie de l’auteur sur son œuvre – entre les épisodes qui constituent la trame du récit et la vie de Gide. Enfin, parce que l’histoire racontée dans ce bref récit est pour nous l’expression la plus complète du devenir corporel et intérieur.

¹ Idem.

² Idem.

³ « Le **corps-signifiant**, emblématique pour la société humaine jusqu’au XIXe siècle, c’est le corps biologique dépourvu de contexte extérieur et de mouvement, tel qu’il est surpris dans les sculptures et les peintures. Il n’a pas de langage, parce que, statique, il ne peut pas produire un mécanisme communicationnel. » (Lefter, Diana, *Le Regard. Le Langage. Le Corps. Les pratiques corporelles dans les récits d’André Gide* - Volume du Colloque *Journées de la francophonie – Fin(s) de siècles 22-25 mars 2000*, Éditions Universitaires : « Alexandru Ioan Cuza » Iasi – Iași, 2000, p. 68-75.

⁴ « Le langage corporel est selon nous correspondant au **corps-signifié**, c’est-à-dire le corps *en situation* (Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967). Ce corps, typique pour le XXe siècle selon Roland Barthes, communique par la gestualité et par la mimique, qui constituent par conséquent son “langage”, car aucun mouvement humain n’est dépourvu d’intentionnalité. » (Diana Lefter, *op. cit.*).

⁵ Delay, Jean, *La Jeunesse d’André Gide*, tome 2, D’André Walter à André Gide (1890-1895), Paris, Gallimard, 1957, p. 650.

⁶ *Qu’un bourgeon de Michel soit en moi, il va sans dire (...) Que de bourgeons nous portons en nous, cher Scheffer, qui n’éclore jamais que dans nos livres ! Ce sont des « ails dormants », comme les nomment les botanistes. Mais si, par volonté, on les supprime tous, sauf un, comme il croît aussitôt, comme il grandit ! comme aussitôt il s’empare de la sève ! (lettre de Gide à Robert Scheffer, apud. Martin, Claude, *André Gide ou la vocation du bonheur*, Paris, Fayard, 1998)*

L'histoire est simple : jeune marié, issu d'un milieu familial savant et restrictif, Michel entreprend avec sa jeune épouse Marceline leur premier voyage en Afrique, leur voyage de noces. Là, Michel devient de plus en plus conscient de sa faiblesse physique, état qui s'oppose à une apparente robustesse de sa femme. Le contact avec la terre africaine et avec les jeunes garçons du continent noir poussent Michel, sous l'attentive observation de sa femme, à vouloir guérir. Il semble se remettre et finalement il guérit en Italie, dans le chemin du retour vers la France. Michel et Marceline rentrent en France, où Michel commence à s'occuper de leur propriété tandis que Marceline, enceinte, manifeste une santé de plus en plus précaire. De plus, son mari se préoccupe de moins en moins d'elle, lui préférant les moments passés avec l'ami Ménalque. Sa femme semble le gêner. Pourtant, pour faciliter la guérison de Marceline, Michel décide de retourner en Afrique, en essayant de rééditer le premier voyage. Pourtant, le climat n'a pas la même influence favorable sur Marceline ; elle n'y résiste pas, chaque jour son état empire et finalement elle meurt en mettant au monde leur fils. Michel l'enterre en Afrique et croit, pour un moment, avoir trouvé, avec la mort de sa femme, la liberté qu'il avait tant cherchée. Mais il ne trouve qu'une « liberté sans emploi¹ ». Le récit qu'il en fait à ses amis, après la mort de Marceline, en racontant son chemin de libération, n'est qu'une pénitence.

Dans son récit – récit de son voyage, de sa maladie et de sa guérison, de sa relation avec sa femme, mais surtout de la découverte de son corps et avec cela de son identité – Michel affirme : « Je vais parler longuement de **mon corps**. Je vais en parler tant, qu'il vous semblera tout d'abord que j'oublie la part de l'esprit. Ma négligence, en ce récit, est volontaire : elle était réelle là-bas². »

¹ Gide, André, *L'Immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1930, p. 256.

² Idem.

La maladie, le malaise et la santé

Michel ne perçoit pas le corps d'emblée, mais dans des étapes qui construisent un chemin de la découverte ; c'est peu à peu que le corps dépasse le stade de simple « lieu de perception¹ » pour devenir « lieu de représentation² ». Dans une première étape, Michel a la conscience du « corps propre³ », à savoir du corps externe, d'un corps souffrant, mais qui n'a pas encore une configuration (sémiotique), à savoir des parties, des forces de liaison et des formes de totalité. La première remarque sur le corps fait directement référence à la maladie, le corps étant perçu comme une entité, une totalité souffrante et pas encore soumis à l'étude des causes de cette maladie, ce qui aurait signifié une conscience, une perception et ensuite une analyse des parties de la totalité. Voilà cette première évocation du corps : « Une autre chose que j'ignorais (n.a. l'autre était sa situation financière), plus importante encore peut-être, c'est que j'étais d'une santé très délicate. Comment l'eussé-je su, ne l'ayant pas mise à l'épreuve ? J'avais des rhumes de temps à autre, et les soignais négligemment. La vie trop calme que je menais m'affaiblissait et me préservait à la fois⁴. »

En effet, ce n'est pas tellement le corps qui est perçu, mais la maladie du corps, que le récit du personnage présente comme un « état ». Or, la maladie n'est pas un état, mais une « séquence narrative⁵ » se développant en trois phases⁶ : la phase initiale – l'installation du trouble, la phase durative – le développement du trouble et la phase terminative – la guérison. Il n'y a, dans cette première occurrence d'une observation sur le corps, aucun indice d'une conscience et/ou d'une analyse de ces phases, mais seulement la remarque de ce que sembleraient être un malaise⁷ – les rhumes – qui se remarquent par leur récurrence dans l'historique de la maladie.

¹ Fontanille, Jacques, *op. cit.*
en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

² Idem

³ Anzieu, Didier *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

⁴ Gide, André *op. cit.*, p. 25

⁵ Fontanille, Jacques, *Le Malaise*,
en ligne sur : http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Amalaise.pdf, consulté le 15 septembre 2012.

⁶ Idem.

⁷ Le malaise est, selon Fontanille, « un motif récurrent de la maladie dans tous ses développements. » *Le Malaise*

Le sang

Michel raconte d'autres épisodes de sa maladie et de sa manière de se manifester, ce qui apporte des informations sur le véritable malaise : les crachements de sang, qui apparaissent comme spécifiques et récurrents. Le premier se fait présent suit à une toux violente : « Mais ma toux va la réveiller, pensai-je, et doucement, doucement, me dégageant, je l'inclinai vers la paroi de la voiture. Cependant je ne toussais plus, non : je crachais ; c'était nouveau ; j'amenais cela sans effort ; cela venait par petits coups, à intervalles réguliers¹. »

Et puis : « Quelques heures après, j'eus un crachement de sang. C'était comme je marchais péniblement sur la terrasse. »

Ainsi, le sang éliminé du corps devient signe de la maladie, il représente, pour Michel, son état corporel précaire. Ce sens, le sang l'acquiert non pas dans la perception solitaire, mais dans la vision comparative : le sang de Michel signifie maladie au moment où il est comparé à un autre sang, beau, rutilant, vif, que Bachir perd au moment où il se provoque une blessure avec le couteau : « [...] il en rit montra la coupure brillante et s'amusa de voir couler son sang. [...] Je songeai au beau sang rutilant de Bachir². »

Mais ce sang n'est pas seulement, comme disaient les Grecs, le liquide vital, il est un organe, une partie du corps. Avec la vision et ensuite avec l'observation de son propre sang et puis du sang d'autrui, Michel commence à percevoir son corps dans sa configuration (sémiotique). Le sang est une partie du tout englobant qu'est le corps, il signifie par soi-même et confère signification au corps. C'est le passage dans la deuxième étape : la perception de la chair³ comme centre du mouvement et des sensations. Dès que le sang est perçu comme une partie de la chair, il acquiert une signification : la santé ou, au contraire, la maladie. Le sang jeune, rouge, qui ne coule que sous l'effet des forces extérieures, signale la santé du corps et donne, par opposition, une signification au sang malade – attentivement observé, nous allons le voir tout de suite – que le corps perd malgré soi : maladie. En observant

en ligne sur : http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Amalaise.pdf, consulté le 15 septembre 2012.

¹ Gide, André, *op. cit.*, p. 33.

² Idem., p. 46.

³ Fontanille, Jacques *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

l'attitude de Bachir qui « lèche plaisamment sa blessure¹ », Michel comprend ce que signifie le sang du jeune Arabe : santé : « Ah ! qu'il se portait bien ! C'était là ce dont je m'éprenais en lui : la santé. La santé de ce petit corps était belle². »

Ce qu'il comprend encore plus, et cet attribut devient désirable pour lui, c'est que la santé est la condition de la beauté, le moteur de celle-ci. Ainsi, c'est pour obtenir la beauté corporelle – et on va voir plus loin combien il la cherche – que Michel fera dorénavant des efforts pour acquérir la santé.

La polysensorialité

La polysensorialité est mise à l'œuvre : la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat et le toucher sont amenés, par un effort de la volonté, à collaborer, pour engendrer des « significations cohérentes³ ». Tout d'abord, c'est l'analyse polysensorielle du sang malade que le corps de Michel perd. En effet, ce sang malade est perçu comme non-propre au moment du « contact fondamental⁴ » avec la bouche. Il doit donc être éliminé, ce qui établit une distance entre le corps propre et l'une de ses parties. À ce moment, la sensorialité est complétée par la vision, qui établit une nouvelle distance entre le corps propre et ce qui est devenu un « espace extérieur⁵ », le sang. La vision donne « une forme [à ce sang rejeté], c'est-à-dire une enveloppe spécifique⁶ ».

« Cela m'avait empli la bouche... mais ce n'était plus du sang clair, comme lors des premiers crachements ; c'était un gros affreux caillot que je crachai par terre avec dégoût⁷. »

Depuis la première sensation de dégoût pour le sang⁸ éprouvée par Michel, qui n'est qu'un léger désagrément au niveau de la saveur, la

¹ Gide, André, *op. cit.*, p. 44.

² Idem., p. 44.

³ Fontanille, Jacques, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Gide, André *op. cit.*, p. 45

⁸ « [...] c'était **une sensation** si bizarre que d'abord je m'en amusai presque, mais je fus bien vite éceuré par **le goût** inconnu que cela me laissait dans la bouche. Mon mouchoir fut vite hors d'usage. Déjà j'en avais plein les doigts. [...] mais, quand je ressortis mon mouchoir, je vis avec stupeur qu'il était plein de **sang**. » (Gide, André, *op. cit.*, p. 33).

saveur s'intensifie et est perçue comme de plus en plus désagréable, étrangère. Pour ce qui est de l'analyse visuelle, celle-ci s'actualise dans une série de mouvements¹ dont le seul but est d'établir une distance entre le moi-chair² et une partie : « Je revins en arrière, me courbai, retrouvai mon crachat, pris une paille et, soulevant le caillot, le déposai sur mon mouchoir. Je regardai. C'était un vilain sang presque noir, quelque chose de gluant, d'épouvantable³. »

Le sang acquiert forme, couleur, consistance et avec tous ces attributs il n'a qu'une seule signification : maladie. C'est comme si la maladie de Michel prenait corps, matérialité. La maladie que le sang craché signale devient un corps-autre qui doit être éliminé, car le corps-propre doit s'en défaire pour accéder à l'étape supérieure : l'état de santé. On note dans cet éveil du corps à la santé toute une succession de « sensations motrices internes⁴ », des palpitations de la chair rapides, énergétiques, résolues, qui marquent le début d'un autre processus, la guérison : « Et soudain me prit un désir, une envie, quelque chose de plus furieux, de plus impérieux que tout ce que j'avais ressenti jusqu'alors : vivre ! je veux vivre. Je veux vivre. Je serrai les dents, les poings, me concentrai tout entier éperdument, désolément, dans cet effort vers l'existence⁵. »

Le froid et la chaleur

Il est intéressant d'analyser à ce point quel est ou quels sont les facteurs qui favorisent le processus de guérison, le passage du corps de la maladie à la santé. Pendant tout le processus transformationnel, le corps de Michel se meut, change, éprouve des sensations sous l'influence de la présence ou de l'absence de la chaleur : celle interne qui se manifeste comme fièvre, frisson, sueur, et celle externe : changement de température, soleil, souffle du vent, brûlure⁶. Comme nous l'avons

¹ Selon Fontanille, le mouvement, une des figures discursives du corps, donne accès aux représentations profondes de la sémiosis en acte. (Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004).

² Voir Anzieu, Didier *op. cit.*

³ Gide, André, *op. cit.*, p. 46

⁴ Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012.

⁵ Idem.

⁶ Il s'agit donc, d'une part, de sensations motrices internes qui entraînent des « motions intimes » - mouvements respiratoires, contraction des organes, battements du cœur - et,

montré ailleurs, « Ce n'est pas seulement la chaleur provoquée par le soleil ardent de cette zone, c'est aussi la chaleur intérieure, la fièvre de l'être qui cherche, dans les pays du Sud, le plaisir absolu. La fièvre, la chaleur, la brûlure, provoquent l'euphorie, qui est une sorte de transport dans une autre dimension, où le corps perd toute contrainte¹. »

La première manifestation de la chaleur interne est la fièvre : la température changeante du corps agit comme un malaise qui signale la faiblesse physique de Michel. En Afrique par exemple, lors de son premier voyage, Michel voit dans la fièvre un indice de son corps malade : « J'étais encore loin d'aller bien. Pour un rien j'étais en sueur et pour un rien je prenais froid ; j'avais, comme disait Rousseau, « la courte haleine » ; parfois un peu de fièvre². » Encore aucune interaction avec le milieu environnant, aucune volonté de guérir et aucune motion intime, aucune perception du corps comme mécanisme. Le corps malade avec ses motions commence à être perçu et analysé au moment du contact entre lui, porteur d'une température interne et le milieu environnant, qui oscille entre la chaleur et le froid. C'est une sorte de lutte qui se traduit dans un transfert de chaleur entre le corps et l'extérieur : entre les deux, les vêtements, que Michel traite comme une enveloppe corporelle mais qui, étrangers au corps, ne font qu'en préserver la faiblesse : « Mais ce dont j'eus le plus à souffrir, ce fut de ma sensibilité malade à tout changement de température. Je pense, quand j'y réfléchis aujourd'hui, qu'un trouble nerveux général s'ajoutait à la maladie ; je ne puis expliquer autrement une série de phénomènes, irréductibles, me semblait-il, au simple état tuberculeux. J'avais toujours ou trop chaud ou trop froid ; me couvrais aussitôt avec une exagération ridicule, ne cessais de frissonner que pour suer, me découvrais un peu, et frissonnais sitôt que je ne transpirais plus. Des parties de mon corps se glaçaient, devenaient, malgré leur sueur, froides au toucher comme un marbre ; rien ne les pouvait plus réchauffer. J'étais sensible au froid à ce point qu'un peu

de l'autre, des actions de la saveur qui, selon Fontanille, ne se limite pas à la sensation provoquée par le contact au niveau de la bouche, mais elle se présente « comme un mode de contact, une sensation tactile inanalysée : choc, brûlure, caresse [...] Ce premier contact concerne donc l'enveloppe du corps propre. » (Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012)

¹ Lefter, Diana « L'Imaginaire du Sud dans trois notes de voyage d'André Gide », dans *Langue et littérature. Repères identitaires en contexte européen*, Editura Universitatii din Pitesti, 2012.

² Gide, André, *op. cit.*, p. 50.

d'eau tombée sur mon pied, lorsque je faisais ma toilette, m'enrhumait ; sensible au chaud de même. Je gardai cette sensibilité, la garde encore, mais, aujourd'hui, c'est pour voluptueusement en jouir. Toute sensibilité très vive peut, suivant que l'organisme est robuste ou débile, devenir, je le crois, cause de délice ou de gêne. Tout ce qui me troublait naguère m'est devenu délicieux¹. »

Une mutation fondamentale s'est produite : le corps est perçu dans sa configuration (sémiotique) ; les parties du corps, à leur tour, sont perçues dans leur individualité et les réactions en sont analysées. Pour Michel, il devient clair que ce n'est pas le froid extérieur qui lui fait mal, qui provoque le malaise, mais l'interaction entre le corps souffrant et surprotégé par le vêtement et le froid. Il comprend encore que le corps peut se fortifier et guérir par le contact avec l'extérieur, s'il renonce à la fausse protection que lui offre le vêtement. Le produit culturel qu'est le vêtement perd donc sa signification de protection et devient signe de faiblesse, de maladie. On verra plus loin Michel y renoncer pour aboutir à la fortification du corps : « Un singulier frisson me saisit quand j'entrai dans cette ombre étrange ; je m'enveloppai de mon châle ; pourtant aucun malaise ; au contraire...² »

Une fois le vêtement abandonné, Michel laisse son corps « toucher » l'air environnant, cet air qui tantôt brûle, tantôt fait frissonner, mais qui à chaque fois provoque le plaisir. L'air froid, autrefois senti comme « autre » est maintenant senti comme propre, et cela découle du contact non-médié entre l'air et le corps. Le moi-peau de Michel est affecté par ce contact ; il commence à sentir : « La conscience que je prenais à nouveau de mes sens m'en permettait l'inquiète reconnaissance. Oui, mes sens, réveillés désormais, se retrouvaient toute une histoire, se recomposaient un passé. Ils vivaient³ ! »

Ou bien : « Je marchais dans une sorte d'extase, d'allégresse silencieuse, d'exaltation des sens et de la chair⁴. »

Ou encore : « Je fermai les yeux ; je sentis se poser sur mon front la main fraîche de Marceline ; je sentais le soleil ardent doucement tamisé par les palmes ; je ne pensais à rien ; qu'importait la pensée ? je sentais extraordinairement⁵. »

¹ Gide, André, *op. cit.*, p. 54.

² Idem., p. 56.

³ Idem., p. 63.

⁴ Idem., p. 65.

⁵ Idem., p. 67.

Et, enfin : « Je me sentais brûler d'une sorte de fièvre heureuse, qui n'était autre que la vie. Je me levai, trempai dans l'eau mes mains et mon visage, puis, poussant la porte vitrée, je sortis¹. »

Ce dernier fragment décrit le moment final de la guérison, après la deuxième rechute de la maladie. L'image du corps ici construite est en quelque sorte le miroir à l'inverse de la première image du corps fiévreux : la fièvre de la maladie est devenue une « fièvre heureuse » et son sens est clair : la vie, à savoir la santé ; encore, la fraîcheur de l'eau n'est plus désagréable comme celle de l'air, au début. La distance entre le corps et l'extérieur a disparu.

Michel commence, une fois guéri, à découvrir son corps, par petites parties qu'il analyse, individuellement tout d'abord et ensuite dans l'ensemble cohérent et signifiant qu'elles forment : les mains et la tête, et, de la tête, le front et les paupières : « Je m'épouvantai de ce calme ; et brusquement m'envahit de nouveau, comme pour protester, s'affirmer, se désoler dans le silence, le sentiment tragique de ma vie, si violent, douloureux presque, et si impétueux que j'en aurais crié, si j'avais pu crier comme les bêtes. Je pris ma main, je me souviens, ma main gauche dans ma main droite ; je voulus la porter à ma tête et le fis. Pourquoi ? pour m'affirmer que je vivais et trouver cela admirable. Je touchai mon front, mes paupières. Un frisson me saisit². »

Pour la première fois, Michel se touche et, en se touchant, il découvre surpris son corps comme si c'était le corps d'autrui, dans sa matérialité et dans ses mouvements. Il découvre un corps palpitant, vivant, donc sain et il s'en émerveille. Il veut plus : voir, observer ce corps comme si c'était le corps d'un étranger et il contrôle s'il possède l'organe de la vue. C'est par la vue qu'il pourra identifier sa forme, c'est-à-dire son « enveloppe spécifique³ ». Pourtant, Michel n'a pas encore le courage ou la détermination de voir et d'examiner son corps. Comme le sang, dont la maladie a été perçue par contraste avec le sang sain de Bachir, le corps aussi s'affirmera dans la comparaison. Michel voit, observe et admire les corps harmonieux, beaux, jeunes, des Arabes. Là, la vision précède le toucher : « Je remarque qu'il est tout nu sous sa mince gandoura blanche et sous son burnous rapiécé. Au bout d'un peu de temps, je ne suis plus gêné par sa présence. Je le regarde ; [...]. Ses

¹ Idem., p. 76.

² Gide, André, *op. cit.*, p. 56.

³ Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

pieds sont nus ; ses chevilles sont charmantes, et les attaches de ses poignets [...] Ses cheveux sont rasés à la manière arabe ; [...] La gandoura, un peu tombée, découvre sa mignonne épaule. J'ai besoin de la toucher¹. »

Voilà le corps que Michel regarde et voudrait toucher : un corps presque nu, ou qui cache mal sa nudité, un corps dont l'harmonie se construit par le mouvement de chacune des parties. C'est un corps dans toute sa configuration (sémiotique) : parties, forces de liaison et formes de la totalité. C'est un corps qui, au-delà de la beauté signifie santé et plus loin encore liberté : liberté de se découvrir, liberté de mouvoir, liberté de ne pas avoir honte. C'est ce corps que Michel désire, car il désire ce que ce corps signifie : libération et liberté.

Le pas suivant pour Michel c'est la conquête de son corps, par une patiente étude. La découverte s'accomplit en Italie, sur la côte amalfitaine, à la faveur de la chaleur et de l'eau. Tout d'abord, Michel examine attentivement son corps : il en constate la faiblesse, le manque de robustesse et d'harmonie, la décoloration. Encore une fois, c'est la vue du corps d'autrui – dans ce cas des « belles peaux hâlées et comme pénétrées de soleil² » des paysans – qui suscite l'intérêt pour sa propre corporéité. Michel découvre la force vitale que la chaleur et la lumière transmettent au corps par le bronzage : « Un matin, m'étant mis à nu, je me regardai ; la vue de mes trop maigres bras, de mes épaules, que les plus grands efforts ne pouvaient rejeter suffisamment en arrière, mais surtout la blancheur, ou plutôt la décoloration de ma peau, m'emplit et de honte et de larmes. Je me rhabillai vite, et, au lieu de descendre vers Amalfi, comme j'avais accoutumé de faire, me dirigeai vers des rochers couverts d'herbe rase et de mousse, loin des habitations, loin des routes, où je savais ne pouvoir être vu. Arrivé là, je me dévêtis lentement. L'air était presque vif, mais le soleil ardent. J'offris tout mon corps à sa flamme. Je m'assis, me couchai, me tournai. Je sentais sous moi le sol dur ; l'agitation des herbes folles me frôlait. Bien qu'à l'abri du vent, je frémissais et palpiais à chaque souffle. Bientôt m'enveloppa une cuisson délicieuse ; tout mon être affluait vers ma peau³. »

La peau, cette partie du corps soumise au bronzage, devient synecdoque du corps : la partie pour le tout. L'action de Michel agissant sur sa peau est violente : le soleil est ardent et il parle de « cuisson ». L'action du soleil sur la peau engendre des motions internes qui font la

¹ Gide, André, *op. cit.*, p. 42.

² Idem., p. 88.

³ Idem., p. 89.

preuve de la participation du corps tout entier à ce processus de renouvellement. Si le corps est sublimé dans la peau, si la peau change sous l'action de la chaleur, alors tout le corps change. Il passe dans une nouvelle étape, celle du corps sain. Ce que l'on peut observer, en suivant l'influence de la chaleur sur le corps, c'est que le passage de la chaleur intérieure qui est signe de maladie à la chaleur extérieure, celle de la terre africaine ou italienne, qui déclenche, accompagne et achève le processus de guérison. Les bains de soleil sont dans le même temps un rite de beauté et de santé ; il en résulte un corps enrichi d'enveloppes.

Michel recouvre son corps d'enveloppes successives tout en renonçant au vêtement et à l'auto-vêtement. Son corps s'enrichit de parfums, de sensations tactiles, de sons, de couleurs. À petits pas, la santé devient beauté et finalement Michel est à même de la voir, transmise par son corps, de la percevoir et d'en jouir : « Ô joie physique ! m'écriais-je ; rythme sûr de mes muscles ! santé ! » Le « nouvel être¹ » apparaît comme un Narcisse, de l'eau de la source où Michel s'était miré : « Vite transi, je quittai l'eau, m'étendis sur l'herbe, au soleil. Là des menthes croissaient, odorantes ; j'en cueillis, j'en froissai les feuilles, j'en frottai tout mon corps humide, mais brûlant. Je me regardai longuement, sans plus de honte aucune, avec joie. Je me trouvais, non pas robuste encore, mais pouvant l'être, harmonieux, sensuel, presque beau². »

Michel, qui ne percevait, ne voyait, ne sentait son corps au début du premier voyage en Afrique est maintenant un être qui connaît son corps et auquel le corps transmet un message : la liberté. Le corps est libre suite à une longue lutte et le dernier geste que Michel fait c'est se faire raser, comme dans un geste ostentatoire, de s'enlever l'ultime masque : « Un autre acte pourtant, à vos yeux ridicule peut-être, mais que je redirai, car il précise en sa puérité le besoin qui me tourmentait de manifester au-dehors l'intime changement de mon être : à Amalfi, je m'étais fait raser. Jusqu'à ce jour j'avais porté toute ma barbe, avec les cheveux presque ras. Il ne me venait pas à l'idée qu'aussi bien j'aurais pu porter une coiffure différente. Et, brusquement, le jour où je me mis pour la première fois nu sur la roche, cette barbe me gêna ; c'était comme un dernier vêtement que je n'aurais pu dépouiller ; je la sentais comme postiche. »

Le masque auquel il renonce couvrait son visage, mais le geste reste symbolique : il manifeste, c'est-à-dire signifie l'intime changement

¹ « Voilà tout ce que mon être neuf, encore désœuvré, trouvait à faire. », Gide, André, *op. cit.*, p. 94.

² Idem., p. 113.

de son être. Nous l'avons dit ailleurs¹ : jusqu'à ce point Michel avait vécu dans le paraître, c'est seulement dorénavant qu'il placera son existence dans l'être.

Conclusion

Umberto Eco définit le signe comme « une chose perçue et dont on peut tirer des prévisions, des déductions, des indications, sur une autre chose absente, à laquelle elle est liée ». Est-ce que le corps de Michel est un signe ? Et si oui, quelle est la « chose absente » à laquelle il est lié ? À la première question, notre réponse est oui. Le corps de Michel est un signe, mais seulement à la fin de tout ce processus qui le porte de la maladie, à travers les rechutes, à la santé, de la laideur à la beauté, de la faiblesse à la force. C'est un long chemin qui passe par plusieurs étapes et entraîne tous les sens : la saveur tout d'abord, dans la découverte du sang ; le toucher ensuite, dans la découverte des bénéfices de la chaleur et dans la prise de conscience de la propre corporéité ; la vue, enfin, dans le regard porté sur l'autre désirable et enfin sur soi-même. Une longue découverte à laquelle contribuent les sens du contact et dont le résultat est un corps qui a multiplié ses enveloppes, tout en rejetant les couvertures : le nouvel être. Le corps de Michel est lié à une chose absente : son moi, la vérité de soi. Le corps malade signifie un soi malade, malade en ce qu'il ne s'accepte pas et comme tel ne se fait pas accepter par les autres ; le corps en guérison signifie la lutte ardue du moi vers l'affirmation de sa vérité ; enfin, le corps sain et beau c'est le moi affirmé, celui qui ose s'accepter et se faire accepter tel qu'il est : avec son besoin de libération, avec sa liberté, avec sa bâtardise, si l'on veut.

Œuvre de référence

Gide, André, *L'Immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1930.

Bibliographie

Anzieu, Didier *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

Delay, Jean, *La Jeunesse d'André Gide*, tome 2, D'André Walter à André Gide (1890-1895), Paris, Gallimard, 1957.

Fontanille, Jacques, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

Fontanille, Jacques, *Le Malaise*, en ligne sur : http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Amalaise.pdf

¹ Voir notre livre *Du mythe au moi*, Editura Universitatii din Bucuresti, 2007.

Lefter, Diana, *Le Regard. Le Langage. Le Corps. Les pratiques corporelles dans les récits d'André Gide* - Volume du Colloque *Journées de la francophonie – Fin(s) de siècles 22-25 mars 2000*, Éditions Universitaires : « Alexandru Ioan Cuza » Iasi – Iași, 2000.

Lefter, Diana « L'Imaginaire du Sud dans trois notes de voyage d'André Gide », dans *Langue et littérature. Repères identitaires en contexte européen*, Editura Universitatii din Pitesti, 2012.

Lefter, Diana, *Du mythe au moi*, Bucuresti, Editurea Universitatii din Bucuresti, 2007.

Martin, Claude, *André Gide ou la vocation du bonheur*, Paris, Fayard, 1998.

**AUTOMNE - UN POÈME APOLLINAIRIEN DE LA
DISSOLUTION DES CORPS**

**AUTOMNE – AN APOLLINAIRE’S POEM ON BODY
DISSOLUTION**

**AUTOMNE - UN POEMA DE APOLLINAIRE SOBRE LA
DISOLUCION DEL CUERPO**

Alexandrina MUSTATEA¹

Résumé

Le poème apollinairien Automne, d’une simplicité qui frise la banalité, s’avère être une création très riche en suggestions, construisant un univers concret, palpable, physique, situé dans un espace-temps relativement déterminé, qui se commue petit à petit en un univers métaphorique, symbolique, s’ouvrant vers le monde intérieur du protagoniste d’une triste histoire d’amour. Il est en même temps le poème de la dissolution des corps - objets textuels et du corps du texte lui-même.

Nous partons, dans notre analyse, d’une vision phénoménologique sur le corps, vu comme élément unificateur du moi et objet de relation, en même temps pivot du monde et entité coextensive de celui-ci.

A l’inscription spatio-temporelle du corps, avec son impact corrélatif sur le monde, s’ajoute son inscription textuelle, ce qui nous permettra de valoriser également sa dimension expressive.

Mots clés : espace, temps, corporéité, vague, évanouissement.

Abstract

Beyond a rather simple aspect that could be, at first hand, considered as an ordinary or commonplace one, ‘Automne’, Apollinaire’s poem, is, on the contrary, a literary piece rich in suggestions that form together a whole universe, a concrete, palpable, physical universe that is situated in a rather well determined space-time dimension. The universe thus created is then little by little transformed into a symbolic and metaphoric universe which opens its gate towards an inner world, that of the protagonist of a sad love story.

‘Automne’ is, at the same time, the poem of the dissolution of the body, as a textual object, as well as the dissolution of the body of the text itself.

Our analysis is based on a phenomenological viewpoint of the body, which is seen both as a unifying element of the self and as a relation element, being therefore both a pivot and a coextensive entity of the universe.

The inscription of the corporality into a space-time dimension and its correlative impact on the world are doubled by its textual inscription, which allows us to underline and focus upon its expressive dimension.

Key words: space, time, corporality, vagueness, vanishing.

¹ alexandrinamustatea@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie

Resumen

El poema apollinairiano Otoño, de una simplicidad que bordea la banalidad demuestra ser una creación rica en sugerencias, construyendo un universo concreto, tocable, físico, colocado en un espacio-tiempo relativamente determinado, que se convierte poco a poco en un universo metafórico, simbólico, abriéndose hacia el mundo interior del protagonista de una historia triste de amor. Él es a la vez el poema de la disolución de los cuerpos-objetos textuales y del mismo cuerpo del texto.

Partimos en nuestro análisis de una visión fenomenológica sobre el cuerpo visto como elemento unificador del yo y objeto de relación, al mismo tiempo pivote del mundo y entidad coextendida de esta.

A la inscripción espacio-temporal de la corporalidad, con su impacto correlativo sobre el mundo, se le añade su inscripción textual, lo que nos permitirá también valorizar su dimensión expresiva.

Palabras clave: *espacio, tiempo, corporalidad, vago, desaparición.*

Dans le brouillard d'automne, qui cache les hameaux pauvres et vergogneux, s'en vont lentement un paysan cagneux et son bœuf. En s'en allant, le paysan chantonne une chanson d'amour et d'infidélité. Deux silhouettes grises qui disparaissent dans le brouillard...

Apparemment rien de plus banal et de plus simple. Et pourtant tout un univers se dessine devant les yeux du lecteur. Un univers concret, palpable, physique, situé dans un espace-temps relativement déterminé, qui se commue petit à petit en un univers métaphorique, symbolique, s'ouvrant vers le monde intérieur du protagoniste, tout en gommant sa réalité extérieure. Comment se réalise ce vrai miracle poétique ? Nous essayons, dans les propos qui suivent, de donner une réponse - subjective et réductrice sans doute, à la provocation lancée par l'Automne apollinairien.

Nous partons, dans notre analyse, d'une vision phénoménologique de souche sartrienne¹ et merleau-pontienne² sur le corps, vu comme corps phénoménal, élément unificateur du moi et objet de relation, en même temps pivot du monde et entité coextensive de celui-ci.

¹ J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Editions Gallimard, Paris, 1968.

² M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 1976.

Nous nous appuyons également sur certains points de vue des sociologues tels Moles¹ ou Goffman², pour lesquels l'espace et le corps sont indissociables, dans le sens que l'appropriation de l'espace se fait à partir du corps et que le corps est révélateur de tout un réseau de signes et de symboles qui interviennent dans les interactions.

Nous y ajoutons l'idée que le temps donne encore une dimension, incontournable, au corps et que, de manière complémentaire, le corps rend sensible la fuite du temps, lui prêtant une partie de sa corporéité.

Enfin, nous avons en vue la dimension expressive du corps, compris à la fois comme corps littéraire et comme corps-objet intratextuel, qui se soutiennent l'un l'autre, dans leur glissement inéluctable vers la dissolution.

Le parcours herméneutique fera appel à toutes ces idées non pas dans un ordre préétabli, mais dans celui qui est imposé par le texte lui-même.

*Dans le brouillard s'en vont un paysan cagneux
Et son bœuf lentement dans le brouillard d'automne
Qui cache les hameaux pauvres et vergogneux*

*Et s'en allant là-bas le paysan chantonne
Une chanson d'amour et d'infidélité
Qui parle d'une bague et d'un cœur que l'on brise*

*Oh! l'automne l'automne a fait mourir l'été
Dans le brouillard s'en vont deux silhouettes grises*

Le titre du poème renferme une des dimensions textuelles, la temporalité, la suite du poème répondant à l'attente qu'il crée, par la reprise obsessive du terme *automne* et du syntagme *dans le brouillard*, qui s'inscrit dans l'univers automnal. D'ailleurs, le brouillard y est le seul élément définitoire de la saison, sa répétition étant la marque de l'importance que le poète attache à l'idée de vague. De la sorte, la temporalité se spatialise, l'automne n'étant pas seulement une saison de l'année, mais également un paysage vague, flou, imprécis. Le brouillard

¹A.Moles, *Psychosociologie de l'espace* (en collaboration avec Élisabeth Rohmer), textes rassemblés, mis en forme et présentés par Victor Schwach, L'Harmattan, Paris, 1998.

²E. Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne, t. 1 La Présentation de soi*, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », Paris, 1973.

cache les hameaux pauvres et vergogneux, fait disparaître les contours et crée une atmosphère sombre, renforcée par l'emploi des deux adjectifs épithètes. A la dénotation des termes s'ajoute leurs connotations, le physique glissant insensiblement vers le psychologique, le premier signe linguistique en étant l'adjectif moral *vergogneux*. L'automne devient une « *saison mentale* »¹, pour citer Apollinaire lui-même, matérialisation d'un état d'esprit. Il se charge également de sa valeur symbolique, celle de la mort de la nature et, par extension, de l'extinction en général. Associé au brouillard, il annonce une disparition.

Pendant le brouillard est tout d'abord le cadre d'une action, réduite, il est vrai, à un départ : le paysan et son bœuf s'en vont lentement dans le brouillard d'automne. Deux corps dont l'un reçoit une description physique minimale mais d'autant plus significative – le paysan est *cagneux* ; l'autre n'a qu'une marque d'appartenance qui l'associe au premier – l'adjectif possessif *son*, suggérant l'idée d'une unité inséparable, d'un corps commun. Le paysan et son bœuf s'intègrent parfaitement dans le paysage en tant qu'êtres rattachés à la nature par l'essence de leur travail commun. Ils sont, l'un et l'autre, les symboles de l'humilité, du labour dur et acharné, de l'endurance physique, de la force muette, de l'obédience et du sacrifice. Le corps imparfait, déformé du paysan, ses jambes torses sont l'image physique du mal psychologique, de l'accablement – vision analogique, dans la veine de la poésie romantique, elle-même ayant des racines bibliques. L'imperfection du corps est la métonymie de la souffrance psychique, le reflet d'une âme « estropiée ».

La phénoménologie, en tant que discipline philosophique, étudie l'apparence des choses ou les choses telles qu'elles apparaissent dans notre expérience ou dans notre conscience, respectivement les sens que les choses ont dans notre expérience. Elle regarde les choses d'un point de vue subjectif. Apollinaire refuse ici la première personne, se cachant derrière le corps de l'autre, expression de ses craintes et impuissances, idée rendue sensible par l'épithète *cagneux*. Le paysan est le possible héros d'une histoire d'amour malheureux à peine suggérée, *alter ego* du poète lui-même, qui transfère son expérience et sa conscience à un autre, se regardant ainsi de l'extérieur, minimisant de la sorte, par distanciation, sa souffrance.

C'est la strophe centrale qui renferme le vrai thème du poème – la mort de l'amour. Il est traité de manière indirecte, caché sous le prétexte d'une chanson.

¹ v. le poème *Signe* du recueil *Alcools*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p.24.

Tout en s'en allant, le paysan chantonne *Une chanson d'amour et d'infidélité / Qui parle d'une bague et d'un cœur que l'on brise*. Rien dans le texte ne nous dit explicitement qu'il s'agirait du drame amoureux du paysan lui-même, d'autant moins du moi poétique. Il se pourrait, après tout, que ce ne soit qu'une chanson dont le thème est, par hasard, une rupture entre amoureux, causant, au moins unilatéralement, beaucoup de peine. Mais les suggestions du texte vont également dans l'autre sens : le départ du paysan est à mettre en relation avec le drame, la chanson en étant la transcription, matérialisation d'un état d'âme ; le sentiment prend forme et corps dans la chanson, qui est l'image en miroir de ce qui se passe dans l'univers intérieur du protagoniste. Le paysan est lui-même le reflet textuel du moi poétique, qui refuse de prendre la parole en nom propre, par une sorte de discrétion. En même temps, ce double esthétique de la « réalité » douloureuse représenté par la chanson est une modalité de mise à distance, voire de sublimation de cette « réalité » même, devenue floue, décantée de toutes les scories possibles.

Par un mouvement inverse, tandis que la « réalité » (paysage et corps), se dématérialise, le « texte » de la chanson *d'amour et d'infidélité* est porteur d'objets concrets, la *bague* et le *cœur brisé*, en même temps figures métonymiques de la séparation des amoureux. La bague est le symbole matériel de l'union de deux êtres qui s'aiment, alors que le *cœur que l'on brise* nous laisse entrevoir ce que le texte ne dit pas, le fait que l'alliance a été retournée. Ainsi, ce qui y est dit littéralement n'est que la conséquence d'un geste que l'on suppose avoir eu lieu. Le vers associe par la copule *et* la *bague* et le *cœur*, renvoyant au sous-texte l'histoire de la rupture. C'est au lecteur de la reconstituer à partir de quelques indices inscrits sur la surface textuelle.

L'emploi du présent de l'indicatif du verbe *briser* suggère le fait que les événements sont tout récents. Le poète nous y fait participer « en direct », nous impliquant affectivement. D'ailleurs, le texte entier est construit sur ce temps verbal, à une seule exception – *a fait mourir*, sur laquelle nous reviendrons plus bas.

Cependant le présent de *briser* pourrait offrir, comme nous l'avons déjà mentionné, encore une clé de lecture, selon laquelle il s'agirait non pas d'un drame personnel, mais du drame de l'infidélité en général. Cette interprétation semble être renforcée par l'emploi de l'impersonnel *on*, qui dépersonnalise la souffrance, la déplaçant dans la sphère du généralement valable. Mais en même temps, *on* est concevable comme marque de la dépersonnalisation de la femme qui cause le drame personnel, voire comme marque de discrétion, l'infidèle dont il est question n'étant nullement nommé. L'impersonnalité s'inscrit de la

sorte dans cette stratégie poétique de la dissolution des corps qui domine le poème.

Ce qui nous semble bien évident c'est l'ambiguïté voulue, recherchée de la strophe, qui suggère la complémentarité des plans général et individuel, leur coprésence dans le corps du texte.

La dernière strophe reprend le motif de la disparition dans le brouillard, mais tout en apportant quelques variations qui complètent le tableau.

La nouveauté apportée par la fin du poème est justement l'idée de mort, clairement exprimée par *Oh! l'automne l'automne a fait mourir l'été*. Bien qu'il s'agisse littéralement de la mort de l'été, les significations du vers dépassent de loin son sens dénotatif. Il faut signaler tout d'abord la présence de l'interjection *Oh !*, accompagnée d'un signe d'exclamation d'autant plus digne d'attention qu'il contrevient au manque de ponctuation auquel nous sommes habitués la poésie d'Apollinaire. La structure exclamative formée par l'interjection, le signe de ponctuation et la répétition évocatrice du substantif *automne* représente la seule manifestation affective affichée ouvertement, présupposant la présence d'une instance énonciative qui l'assume. C'est l'unique expression de la subjectivité, dans un contexte délibérément objectivant, caractérisé par la discrétion d'un énonciateur effacé. Le monde objectal refait immédiatement surface par le factitif *a fait mourir*, qui attribue à l'automne la capacité d'agir, le rendant responsable pour la mort de l'été. En clé symbolique, la mort de l'été c'est la mort de la joie de vivre, la mort de l'amour. Le passé composé *a fait* place la mort de l'amour dans le passé, tuant tout espoir de résurrection, ce qui justifie la lente disparition du paysage de cet autre mal-aimé qui est le paysan.

Le paysan et son bœuf deviennent *deux silhouettes grises* ; leur effacement s'accompagne de l'assombrissement de l'image. La silhouette est un corps dématérialisé, un contour incertain prêt à se dissiper dans l'obscurité. Le qualificatif *grises* ajoute à l'idée d'obscurcissement des nuances psychiques : banalité, insignifiance, dépersonnalisation, glissement vers la mort.

Le poème est elliptique – signe de dissolution, d'évanouissement, d'effacement, comme si le poète voulait faire disparaître dans le brouillard non seulement les êtres mais aussi son texte. L'ellipse est une porte ouverte vers l'implicite, vers l'interprétation du non dit, vers les sous-entendus. En même temps, elle est une modalité de diminution quantitative du poème, qui se réduit à quelques notations renforcées par la répétition des mots et syntagmes créateurs d'atmosphère et de valeurs symboliques: *dans le brouillard, s'en vont, l'automne*.

Dans le même sens de la diminution formelle du texte va son organisation strophique. Si l'on regarde le schéma des rimes – aba, bcd, cd, on se rend compte facilement qu'il s'agit au fond de rimes croisées – abab, cdcd. Le poème typographiquement organisé en trois strophes – deux tercets et une strophe de deux vers, se compose au niveau des rimes de deux strophes, plus précisément de deux quatrains. Par cet artifice typographique, la lente disparition des corps-objets textuels se double de la diminution du corps du texte, la formule strophique choisie suggérant la perte du dernier vers d'un possible troisième tercet.

Les motifs de l'évanouissement des corps et de l'obscurcissement physique et symbolique du paysage se retrouvent au niveau de l'expression dans le rythme lent des alexandrins et dans les sonorités sombres des voyelles nasales et des voyelles labiales postérieures qui dominent le tissu vocalique du poème. La tonalité automnale, la tristesse et la souffrance de l'être en proie au mal d'amour ne pourraient être mieux exprimées que par cette lente extinction des sons.

Tout dans le poème - thèmes, motifs, symboles, figures, prosodie, concourt donc à créer l'image de la dissolution des corps, superposant les effets, dans une parfaite convergence des idées et des moyens d'expression mis en œuvre par Apollinaire.

Bibliographie

Apollinaire, G., *Alcools*, Editions Gallimard, Paris, 1966.

Goffman, E., *La Mise en scène de la vie quotidienne, t. 1 La Présentation de soi*, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », Paris, 1973.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 1976.

Moles, A., *Psychosociologie de l'espace* (en collaboration avec Élisabeth Rohmer), textes rassemblés, mis en forme et présentés par Victor Schwach, L'Harmattan, Paris, 1998.

Sartre, J.-P., *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Editions Gallimard, Paris, 1968.

**SIMONE OU LE NOUVEL ANTÉE :
LES CORPS DE SIMONE DE BEAUVOIR**

**SIMONE OR THE NEW ANTÉE : SIMONE DE BEAUVOIR'S
BODIES**

**SIMONE O IL NUOVO ANTÉE : I CORPI DI SIMONE DE
BEAUVOIR**

Tiphaine MARTIN¹

Résumé

Dans cet article, nous désirerions montrer que l'image que Simone de Beauvoir construit dans ses volumes autobiographiques, et tout particulièrement lorsqu'elle voyage, est loin des clichés de raideur et de tristesse qu'une certaine critique voudrait attacher à sa personne. Dans un premier temps, nous examinerons son rapport très fort à la terre. Dans un deuxième temps, nous nous demanderons si l'âge change le rapport qu'elle entretient avec les voyages. Dans un troisième temps, nous nous interrogerons sur l'ouverture aux sensations du corps beauvoirien.

Mots-clés : Beauvoir-voyage-récit-autobiographie-corps

Abstract

In this paper, we desire to show that the image constructed in Simone de Beauvoir's autobiographical volumes, especially when she is travelling, is far from the clichés of stiffness and a certain sadness that criticism would attach to her person. As a first step, we will examine its strong relationship to the land. In a second step, we will ask whether age changes the relationship it has with travel. In a third step, we will consider the opening of sensations of Beauvoir's body.

Keywords: Beauvoir-travel-narrative-autobiography-body

Riassunto

In questo articolo, vogliamo dimostrare che l'immagine costruita in volumi autobiografici di Simone de Beauvoir, soprattutto quando si viaggia, è lontano dai "clichés" di rigidità e di certa tristezza che una critica avrebbe attribuito alla sua persona. Come primo passo, si esamina il suo forte legame con la terra. In una seconda fase, ci chiediamo se l'età cambia il rapporto che ha con la corsa. In una terza fase, si prenderà in considerazione l'apertura alle sensazioni del corpo di Beauvoir.

Parole chiave: Beauvoir-viaggio-narrativa-autobiografia-corpo

¹ tiphainemartin6@gmail.com, Université Denis Diderot-Paris 7

Un des nombreux reproches adressés à Simone de Beauvoir tient à son supposé manque d'abandon devant la vie, d'où l'ébaudissement de certains critiques lors de la parution de ses correspondances amoureuses et de ses journaux intimes dans les années quatre-vingt-dix et deux mille¹. Pourtant, une lecture attentive des quatre volumes de ses mémoires, publiées dans les années cinquante et soixante du vingtième siècle (*Mémoires d'une jeune fille rangée* en 1958, *La Force de l'âge* en 1960, *La Force des choses* en 1962, *Tout compte fait* en 1972), révèle une femme heureuse de vivre et de profiter pleinement du monde qui l'entoure. Dans cet article, nous aimerions interroger la dimension corporelle que la mémorialiste met en scène lorsqu'elle parle d'elle-même dans ses voyages : existe-t-il un corps ou des corps multiples dans les récits de voyage beauvoiriens ?

Nous nous pencherons sur son lien très fort à la terre, « coller à la planète », dit-elle². Puis, nous nous demanderons si l'âge change ce lien, ou non. Enfin, nous verrons si le(s) corps beauvoirien(s) est/sont ouvert(s) à toutes les sensations. Notre analyse se concentrera sur les volumes mémoriels, mais nous ne nous interdirons pas des références à la correspondance et aux journaux intimes.

Simone de Beauvoir, voyageuse infatigable, rapporte les émotions qui l'agitent lorsqu'elle se trouve hors de Paris, notamment au contact de la nature et des personnes qui l'entourent, tout particulièrement ses compagnons de route, c'est-à-dire ses amants et ses amantes. Si les scènes de sexualité sont totalement absentes des narrations mémorielles (il faut aller les chercher dans les romans, dans la correspondance et dans les journaux intimes), l'autobiographe signale qui vient avec elle, tant que ce signalement ne met pas en cause la vie privée d'autrui. C'est ainsi qu'elle cache dans ses mémoires ses liaisons avec René Maheu (camarade de la Sorbonne), Pierre Guille (ami de Sartre), avec Jacques-Laurent Bost (élève de Sartre au lycée du Havre), avec Michel Vitold (qui met en scène sa pièce *Les Bouches inutiles*), avec Bianca Lamblin et Nathalie Sorokine (ses élèves au lycée Molière à Paris). Lorsque l'écrivaine mentionne ces compagnons de route, c'est

¹ Cf. l'analyse de ce phénomène in Galster I., « "Une femme machiste et mesquine". La Réception des écrits posthumes dans la presse parisienne », in Galster I., *Beauvoir dans tous ses états*. Paris : Tallandier, 2007, pages 247-266. Cf. aussi Tissot S. « Une midinette aux ongles laqués », *Manière de voir*, août-septembre 2009, N° 106, pages 91-93.

² Beauvoir S. de, *La Force des choses. I*. Collection Folio. Paris : Gallimard, 1999, page 148. Cf. aussi Beauvoir S. de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Collection Folio, Paris : Gallimard, 1999, pages 175, 370.

toujours sur le mode de l'amitié (particulière...), ou, de manière plus ambiguë pour qui sait un peu d'étymologie, sur le mode de la « sympathie ».

Il existe de très nombreuses descriptions d'immersion dans la nature. La terre est l'élément qui a la préférence de Beauvoir, loin devant l'eau et l'air. L'eau lui fait peur, ce qui peut s'expliquer par l'absence de l'apprentissage de la nage, puisque des tabous sociaux entouraient la nudité, ou du moins le dévoilement de la peau par les échancrures du maillot de bain, puis par les noyades auxquelles Simone a échappé¹. Quant à l'avion, elle craint de finir brutalement ses jours², suite à un accident, en cette époque (les années cinquante), où les progrès de l'aviation sont constants mais lents, et où la sécurité des passagers est encore incertaine. Le corps beauvoirien est dans ces occasions un corps tendu. Les sensations éprouvées sont d'ordre esthétique. La mer est contemplée à distance. Les nuages, quant à eux, sont vus depuis l'intérieur de l'avion, sans aucune envie de sauter en parachute à travers eux :

Je suivis au bord de la mer tous les chemins douaniers ; au pied des falaises, le long des côtes tourmentées, la Méditerranée (...) battait avec violence les promontoires (...). Elle était belle aussi, vue du haut des coteaux (...) je suis fascinée par les paysages que les nuages composent sous mes pieds. Ce sont de vastes plaines polaires, creusées de noires crevasses ; ce sont des banquises où moutonnent des congères et où foisonnent de blancs arbustes bourgeonnants.³

L'espace naturel entrevu par le lecteur des mémoires de Beauvoir est composé de plantes, souvent odorantes, de chemins et de monts à gravir avec ou sans skis, sans animaux, et avec le moins d'êtres humains qu'il est possible. Simone est fascinée par la « croûte terrestre » qu'elle voit au bord du Vésuve :

Quel énorme gâteau, cette planète, mal cuit, trop cuit, boursoufflé, crevassé, fendillé, craquelé, tavelé, gonflé de cloques, creusé de poches, fumant, fumeux, encore bouillant et bouillonnant !⁴

¹ Beauvoir S. de, *La Force des choses. I*. Collection Folio, Paris, Gallimard, 1999, page 312.

² Idem., page 190.

³ Idem., pages 106-107; Beauvoir S. de, *Tout compte fait*. Collection Folio, Paris, Gallimard, 1998, page 341.

⁴ Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. Collection Folio. Paris : Gallimard, 1999, page 308.

Cette attirance, qui provient en partie des lectures d'enfance – dont, sans doute, le fameux *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne – et de ses atlas¹, la marque tout au long de son existence de voyageuse² : « Il fallait réveiller le passé, éclairer les cinq continents, descendre au centre de la terre et tourner autour de la lune. » Jusque tard, elle rêve de se poser sur la lune, comme en témoigne sa correspondance avec son amant américain Nelson Algren³ : « Si nous voyageons ensemble encore une fois, au lieu d'Istanbul que diriez-vous d'un tour sur la lune ? » Simone de Beauvoir « réveille le passé » en écrivant ses mémoires, et elle explore tous les continents, à l'exception de l'Australie.

Le plus important pour la marcheuse, qui « aime également le voyage et la discussion, les quarante kilomètres à pied dans la journée et les quarante heures de discussion (...) », selon son ami Boris Vian⁴, est de ne pas manquer un seul endroit au monde⁵ : « J'avais entrepris de tout connaître du monde et le temps m'était mesuré, je ne voulais pas gaspiller un seul instant. » La voyageuse vole de place en place, de monuments en musées, de cafés en collines, de plaines en cinémas, talonnée par la conscience aiguë de sa finitude⁶. Après le périple, comme le souligne Vian, vient le temps de transcrire, à l'oral comme à l'écrit, ce qu'elle a vécu. L'espace autobiographique convient à ce projet de ne rien laisser englober dans le néant de ce que ce « je » a vécu. Le rythme du récit est donné par les nombreux récits de voyage, tandis que l'inscription du corps de la narratrice dans le récit permet une incarnation du texte. Ce corps traverse les différents âges de l'existence de Beauvoir. Ses déplacements très nombreux sont l'occasion d'éprouver des manières de vivre presque inconnues du quotidien parisien.

Simone de Beauvoir utilise différents moyens de transport. Elle voyage à pied, elle voyage à vélo, en bateau, en voiture, en train, en avion, en fiacre et en motocyclette, en camion et en autocar. Ces divers

¹ Beauvoir S. de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Collection Folio, Paris, Gallimard, 1999, pages 33, 70.

² Idem., 1999, page 95.

³ Beauvoir S. de, *Lettres à Nelson Algren : un amour transatlantique, 1947-1964*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 885 (lettre du 14 avril 1961).

⁴ Vian B., Noël Arnaud, et D'ée, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*. Le Livre de poche. Paris : Librairie générale française, 2001, page 142. Cf. aussi Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 106.

⁵ Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. Collection Folio. Paris : Gallimard, 1999, page 103.

⁶ Cf. Levéel É., « Le tout voir beauvoirien, ou pour une philosophie des voyages » in Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort, et Anne Strasser, *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir : du "Deuxième Sexe" à "La Cérémonie des adieux"*. Lormont : Le Bord de l'eau, 2008, pages 202-207.

modes de transport correspondent à des manières différentes de se situer dans le monde. La voyageuse a une vision différente des gens et des paysages, selon le mode de transport qu'elle choisit. La voiture, le vélo, l'avion et le bateau lui permettent de se déplacer plus ou moins lentement, plus ou moins loin. Ils disent une époque et traduisent les fluctuations du statut économique de Beauvoir, mais aussi le rapport qu'elle entretient avec son corps. La marche reste le médiateur privilégié entre Simone et le monde, urbain et naturel, à toutes les époques. Mais il est vrai que l'âge tempèrera les « quarante kilomètres » qu'elle fait dans une journée. La marche permet une vision proche des gens et des plantes, ainsi qu'un rythme facilement modulable pour les visites de sites (monuments, musées, flâneries en tout genre aux terrasses des cafés et dans les sentiers et sur les crêtes). Le vélo va plus vite que la marche. Il constitue un progrès par rapport à la simple marche, même si l'effort physique existe aussi. C'est également le marqueur du progrès technique. Il en est de même pour la voiture, que Beauvoir utilise dès 1930, en compagnie de Raymond Aron, camarade de son compagnon Jean-Paul Sartre¹. Elle en achète une en 1952, ce qui lui est précieux pour « (...) découv[r]ir de petites routes et des sites difficilement accessibles sans auto : Volterra par exemple. C'était agréable de pouvoir disposer, selon notre seul caprice, des lieux et des temps. »² Le corps est aussi fatigué par la voiture que par la marche ou le vélo :

*Bien souvent je suis arrivée (...) à Rome, seule, recrutée de fatigue après avoir roulé toute la journée et j'allais m'asseoir place Navona et je lisais.*³

L'avion est techniquement peu sûr, et provoque des sensations désagréables. Il n'empêche que l'excitation de Simone est à son comble quand elle le prend pour la première fois, au début de l'année 1946, pour se rendre en Tunisie, dans le dessein de faire des conférences sur l'existentialisme⁴ : « A droite, à gauche, devant moi, à l'infini, la Méditerranée brillait, et ça me paraissait un prodige de la regarder du haut du ciel. » Le bateau, à l'instar de la voiture et de l'avion, est

¹ Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 39.

² Beauvoir S. de, *La Force des choses. I*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 353.

³ Beauvoir S. de, *Tout compte fait*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998, page 334.

⁴ Beauvoir S. de, *La Force des choses. I*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 82. Cf. aussi la lettre à Nelson Algren citée ci-dessus pour l'évolution de son rapport à la magie de la technologie aéronautique.

commode pour s'en aller loin. Tout comme l'avion, il suscite des troubles, comme sur le trajet de Mykonos à Délos :

Un caïque nous a menés à Délos ; la mer bougeait, et j'ai commencé à rendre tripes et boyaux. (...) je perdis à moitié conscience.¹

Le corps beauvoirien réagit vivement au changement d'élément. Tous ces moyens de transport évoluent au fil du temps, ils disent le corps voyageur. Les progrès techniques ont coïncidé avec de meilleures conditions économiques pour Beauvoir, ce qui lui a permis de ménager un peu son corps, tout en continuant à voyager sur un rythme soutenu, malgré le sentiment du temps qui passe : « Mais je vieillis. Très nettement mon désir de courir les routes s'est émoussé, celui de travailler grandit (...) ». À cette époque, l'été 1958, la rédaction de *La Force de l'âge*, la passionnée, mais la situation politique (guerre d'Algérie, invasion du Liban par les États-Unis) lui ôte l'envie de partir ailleurs². Le constat de *La Force des choses* est amer³ :

Oui, le moment est venu de dire : jamais plus ! Ce n'est pas moi qui me détache de mes anciens bonheurs, ce sont eux qui se détachent de moi : les chemins de montagne se refusent à mes pieds. Jamais plus je ne m'écroulerais, grisée de fatigue, dans l'odeur du foin ; jamais plus je ne glisserai solitaire sur la neige des matins.

S'il est vrai que les randonnées dans la nature sont finies, elle partira encore en voyage, mais plutôt dans des villes. La campagne n'est plus que traversée en voiture, et non plus vue pas à pas.

Dans sa jeunesse, elle crée son propre corps marcheur, une chair active vêtue de tissus légers. Simone de Beauvoir n'a jamais pris de précautions particulières pour se prémunir contre la chaleur. Elle ne met pas de crèmes protectrices, elle ne prévoit pas de nourriture ou de boissons, d'où soif, foulures⁴, brûlures¹ et enflures². Sans parler des

¹ Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 349.

² Beauvoir S. de, *La Force des choses*. 2. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998, page 209.

³ Idem., page 506-507. Cf. aussi Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 347.

⁴ Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 109 (France, 1931-1932).

accidents de vélo et de voiture³, et de plusieurs tentatives de viol⁴. Quant aux voyages dans les villes, ils nous font voir un corps qui vit sur un mode parisien. Beauvoir habite à l'hôtel (ce qu'elle a fait jusqu'en 1954 à Paris⁵), qu'elle mange au restaurant, et qu'elle écrit beaucoup, penchée sur sa table de travail, jusqu'à ce que, parfois, son visage devienne violet⁶. Seules les visites aux musées et aux monuments font une différence avec la vie dans la capitale, mais peu, puisque l'écrivaine se rend souvent dans les musées et les galeries parisiens. Le corps urbain est moins différent du corps qui se meut dans la nature.

Tant à la ville et à la campagne, le rapport au voyage est avant tout charnel :

*(...) je confrontais les choses, en chair et en os, avec ce que j'en avais pressenti du fond de ma cage, j'en apercevais d'insoupçonnées.*⁷

Une fois la porte de la « cage » familiale ouverte, Simone part en voyage le plus souvent possible, et non plus uniquement pendant l'été, comme pendant son enfance. Mais une incursion dans les séjours enfantins à Meyrignac et à La Grillère, les deux propriétés familiales du côté paternel, nous aidera à mieux comprendre le corps adulte beauvoirien. Le corps de Simone de Beauvoir est un corps ambigu, en proie à des contradictions tout au long de son existence. Ces contradictions sont dues, bien entendu, à son éducation, qui est celle d'une jeune fille catholique née au tout début du vingtième siècle, la « jeune fille rangée » du premier volume mémoriel. Françoise de Beauvoir, mère de Simone et d'Henriette, cadette de deux ans de Simone, se charge principalement de leur éducation, de manière traditionnelle.

¹ Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 349 (Grèce, 1937) ; Beauvoir S. de, *La Force des choses. 1*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 327 (Auron, 1951).

² Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 404 (France, 1936).

³ Beauvoir S. de, *Idem.*, pages 567-568 (France, 1941) ; Beauvoir S. de, *La Force des choses. 2*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998, pages 36, 37 (Algérie, 1954) ; Beauvoir S. de, *Tout compte fait*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998, pages 338-340 (France, 1965).

⁴ Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. 1 vol. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 110 ; Beauvoir S. de, *La Force des choses. 1*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 83.

⁵ Beauvoir S. de, *La Force des choses. 2*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998, page 93.

⁶ Beauvoir S. de, *Idem.*, page 13.

⁷ Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 410.

Les tabous pesants sur la chair sont forts. Lorsque sa bonne Louise la lave, puis lorsqu'elle fait elle-même sa toilette, Simone ne se regarde pas, et elle conserve sa chemise¹, afin d'éviter l'« inconvenance »², c'est-à-dire les attitudes corporelles qu'une femme ne doit pas avoir. Cependant, ses parents la laissent courir dans les champs et dans les prés à la campagne, sans aucune surveillance. Elle apprend à Meyrignac le nom des plantes et des animaux³, elle quitte la prison alors de l'appartement parental rue de Rennes. Son corps est à la fois contenu dans des tabous et libre de faire ce qu'il lui plaît. Cette contradiction s'explique peut-être par le fait que les échappées dans la nature sont solitaires, les parents Beauvoir sont uniquement attentifs à ce que leur fille assiste aux repas⁴. Ce n'est donc pas par hasard que la jeune adolescente s'y masturbe (si nous prenons comme autobiographiques les premiers chapitres de *L'Invitée*), ni qu'elle y a des expériences métaphysiques⁵ : « Je me perdais dans l'infini tout en restant moi-même ». Elle sort de son enveloppe charnelle, mais c'est pour mieux prendre corps autre part. Elle s'échappe de sa « cage » familiale en utilisant son corps pour un bref instant, mais elle doit tout de même retourner auprès de ses parents. À partir de sa majorité, elle part en voyage seule, elle n'est plus contrainte à des convenances sociales.

Adulte, son goût prononcé pour une nature sans présence humaine se confirme, mais nous trouvons également des traces de l'empreinte des tabous intégrés pendant l'enfance, non pas dans sa manière de voyager, mais dans sa manière de raconter ses déplacements. Nous avons noté qu'elle réservait aux documents intimes (journaux et correspondance), ou, parfois, aux romans, la description de ses aventures extra-sartriennes. Il s'agit non seulement de respecter les vies de ses amants, pour ceux qui sont mariés, mais également d'établir la prédominance de Jean-Paul Sartre, construisant ainsi la légende d'un Sartre premier et - jusqu'à Nelson Algren en 1947 - seul amant. Pas un mot de ses passions homosexuelles avec ses élèves non plus.

Cependant le corps beauvoirien n'est pas tendu, comme le lecteur peut s'en rendre compte. L'écrivaine note dans son dernier volume

¹ Beauvoir S. de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Collection Folio, Paris, Gallimard, 1999, page 81.

² Beauvoir S. de, *Idem.*, page 113.

³ Beauvoir S. de, *Idem.*, page 36.

⁴ Beauvoir S. de, *Idem.*, page 176.

⁵ Beauvoir S. de, *Idem.*, pages 173. Cf. aussi pages 175-176.

mémoriel son plaisir de lire allongée sur un divan¹ ou au lit², relâchement corporel qu'elle lie au fait d'« (...) abandonner son corps, mettons dans l'herbe, sur le sable. »³. Elle oppose explicitement son goût de se blottir dans un espace confortable, canapé ou lit⁴, à celui de Sartre, rigidement rivié à une chaise à dossier droit⁵. Cette posture beauvoirienne est à rapprocher de photographies que le lecteur pouvait connaître à l'époque de la publication des volumes mémoriels, où nous la voyons, mi-allongée sur un divan, habillée avec élégance⁶.

La mémorialiste construit au fil des volumes un véritable guide du voyage avant le voyage : elle note ce qu'elle lit, ce qu'elle mange, ce qu'elle boit, la musique qu'elle écoute, les lieux où elle va, et qui la prépare à voyager dans tel ou tel pays, et qui prépare narrativement le lecteur au récit de voyage. Elle peut faire sienne l'opinion de Jean-Jacques Rousseau⁷ : « J'aime à manger, sans être avide : je suis sensuel, et non gourmand. » Nous retrouvons le rapport à ce qu'il y a de plus tangible dans le rapport de soi au monde : ingérer l'univers passe par la dégustation de mets. Ce n'est pas que Rousseau et Beauvoir veuillent dévorer jusqu'à se rendre malades, c'est au contraire qu'ils désirent déguster de manières différentes cet univers qui est le leur.

Une fois en voyage, la manière d'aborder la contrée est identique : tout d'abord, marcher encore et encore, puis parler encore et encore avec les autochtones. Et manger, et boire, si possible des produits régionaux, même si leur ingestion provoque parfois de vives protestations de la part de son estomac⁸ : « Le repas a duré trois heures. Nous [Sartre et elle] nous sommes retrouvés à l'hôtel, épuisés d'avoir absorbés tant d'aliments bizarres (...) ». Les bains de soleil font parfois partie du programme, comme en 1937 en Grèce :

¹ Beauvoir S. de, *Tout compte fait*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998, page 296 (Italie, 1964).

² Beauvoir S. de, *La Force des choses*. 2. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998, page 252 (Paris).

³ Beauvoir S. de, *La Cérémonie des adieux ; suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre : août-septembre 1974*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998, page 442.

⁴ Beauvoir S. de, *Idem.*, page 455.

⁵ Beauvoir S. de, *Idem.*, page 455.

⁶ Beauvoir S. de, Claude Francis, et Janine Niepce, *Simone de Beauvoir et le cours du monde*. Paris, Klincksieck, 1978, page 29.

⁷ Rousseau J.-J., Jacques Berchtold, et Yannick Séité, *Les Confessions*. Édité par Jacques Voisine. Classiques Garnier. Poche Littérature. Paris, Classiques Garnier, 2011, page 37.

⁸ Beauvoir S. de, *Tout compte fait*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998, page 349 (Japon, 1966).

(...) j'allai avec Bost prendre un bain de mer qui calma mes nausées, un bain de soleil qui m'endommagea cruellement le dos. Mais je supportai mon mal avec stoïcisme, tant j'étais contente.¹

Le corps beauvoirien s'expose au regard du public. Il se donne à voir en train de dévorer le monde, et aussi en train d'en profiter. Nous avons insisté sur l'appétit de vivre de Beauvoir, sur sa volonté de ne rien manquer. Elle prend également plaisir à s'arrêter et à regarder le spectacle qui s'offre à sa vue :

J'aimai Santiago aux foules noires et Trinidad, austèrement embaumée dans son passé colonial, fraîche pourtant de toute l'exubérance de ses fleurs. J'aimai La Havane (...) dont la pointe était furieusement battue par de hautes lames.²

Ce n'est pas par hasard que Beauvoir emploie à plusieurs reprises le terme « racines »³, lorsqu'elle évoque le lien qui l'attache à la France. C'est un mot qui renvoie au monde naturel, mais aussi au fait d'avoir les pieds solidement attachés au sol. Simone tire sa force de la solidité avec laquelle elle est fixée à la planète. Elle arpente le monde, ce que souligne l'importance de la marche dans son existence. Importance également des temps de pause, de plaisir à contempler le paysage, ou plus simplement plaisir à profiter de l'espace-temps où elle se trouve, les épaules au sol et le nez dans le soleil ou dans les étoiles.

Il existe bien des corps beauvoiriens, multiples et changeants. Ces changements s'opèrent au fil du temps, mais également au sein d'une même période, selon le mode de transport utilisé. L'image que la mémorialiste présente à son lectorat est celle d'une femme heureuse de profiter de l'existence, malgré ou à cause de son angoisse de la mort et de la conscience aiguë qu'elle a de la brièveté du temps qui passe. Simone de Beauvoir n'insiste pas sur son statut de femme, sauf en cas de tentatives de viol. Même dans les voyages amoureux, elle ne s'attarde pas sur les scènes de sexualité, non seulement par pudeur (tabous de son éducation, mais aussi tabous de la sexualité féminine aux époques de la parution de la somme autobiographique), mais aussi pour que Sartre

¹ Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 349.

² Beauvoir S. de, *La Force des choses. 2*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998, page 283.

³ Cf. par exemple Beauvoir S. de, *Tout compte fait*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998, page 309.

conserve la prééminence aussi dans ce domaine-là (plusieurs allusions à leur vie de couple dans les quatre volumes, plus que pour Algren et Lanzmann). Il s'agit, pour l'écrivaine, de se situer au-delà des catégories du « féminin » et du « masculin ». Des descriptions trop précises et étendues de sa sexualité auraient alourdies le rythme de la narration, et elles auraient brisé l'élan vers le « singulier universel » que Beauvoir souhaitait atteindre en s'écrivant. L'identification d'un lectorat très large, tant féminin que masculin, est aujourd'hui possible. Si l'auteure de mémoires n'oublie pas qu'elle a écrit un essai sur la condition des femmes en 1949, *Le Deuxième Sexe*, elle masque son appartenance au sexe féminin lorsqu'elle rapporte ses déplacements. Ces corps sont à la fois tendus par l'effort, et relâchés dans la jouissance de se trouver en voyage. C'est le plaisir de vivre ses corps qui domine chez Simone de Beauvoir. L'amour de la vie l'emporte sur la peur de mourir.

Bibliographie

- Beauvoir S. de, Claude Francis, et Janine Niepce, *Simone de Beauvoir et le cours du monde*. Paris, Klincksieck, 1978.
- Beauvoir S. de, *La Cérémonie des adieux ; suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre : août-septembre 1974*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998, page 455.
- Beauvoir S. de, *La Force des choses*. 2. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1998.
- Beauvoir S. de, *Tout compte fait*. Collection Folio. Paris : Gallimard, 1998.
- Beauvoir S. de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Collection Folio, Paris, Gallimard, 1999.
- Beauvoir S. de, *La Force de l'âge*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999.
- Beauvoir S. de, *La Force des choses*. 1. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999.
- Beauvoir S. de, *Lettres à Nelson Algren : un amour transatlantique, 1947-1964*. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1999, page 885 (lettre du 14 avril 1961).
- Beauvoir S. de et Sylvie Le Bon de Beauvoir, *Cahiers de jeunesse : 1926-1930*. Paris, Gallimard, 2008.
- Galster I., *Beauvoir dans tous ses états*. Paris, Tallandier, 2007.
- Gérassi J., et Jean-Paul Sartre, *Entretiens avec Sartre*. Paris, Grasset, 2011.
- Levéel É., « Le tout voir beauvoirien, ou pour une philosophie des voyages » in Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort, et Anne Strasser, *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir : du "Deuxième Sexe" à "La Cérémonie des adieux"*. Lormont, Le Bord de l'eau, 2008, pages 202-207.
- Rousseau J.-J., Jacques Berchtold, et Yannick Séité, *Les Confessions*. Édité par Jacques Voisine. Classiques Garnier. Poche Littérature. Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Tissot S. « Une midinette aux ongles laqués », *Manière de voir*, août-septembre 2009, N° 106, pages 91-93.
- Vian B., Noël Arnaud, et D'dee, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*. Le Livre de poche. Paris, Librairie générale française, 2001.

**LE SUPPLICE CORPOREL ET VERBAL DANS HARROUDA
DE TAHAR BEN-JELLOUN**

**THE PHYSICAL AND VERBAL PUNISHMENT IN HARROUDA
OF TAHAR BEN-JELLOUN**

**EL CASTIGO FISICO Y VERBAL EN HARROUDA DE TAHAR
BEN-JELLOUN**

Nakpohapédja Hervé COULIBALY¹

Résumé

Le corps féminin, matérialisation physique de l'être humain, ne bénéficie pas de la même considération par tous les hommes d'une sphère à une autre. Puisque les Livres Saints s'accordent à établir une supériorité divine de l'homme sur la femme, alors, les réalités sociales ont admis cette situation. C'est en cela que le traitement de la femme marocaine demeure un cas social. Tahar Ben-Jelloun l'expose dans Harrouda de façon véhémente et choquante au point où l'on perçoit le tableau compartimenté qui (re) présente le corps féminin. Cette corporéisation si bien peinte s'élève jusqu'à pénétrer l'esprit de l'être décrit pour en conditionner les dire et le faire. Alors, en quoi la corporéisation discursive concourt-elle à l'émancipation féminine ?

Mots clés : corps, chose, verbe, écriture, universalisation.

Abstract

The female body, that is the physical materialization of Mankind, is not considered the same way by all men from one part of the world to another. The Holy Books' agreement on the divine superiority of man over woman has led society to abide by these realities. That is why the predicament of the Moroccan women remains a social preoccupation. Tahar Ben Jelloun exhibits the female body in Harrouda to the extent that one perceives the divided parts of the same. This so well painted corporeisation is deepened in such a way as to infuse the spirit of the being that is described with the intention of reflecting her words and actions. In this paper, we intend to demonstrate that Benjellounian writing, through discursive corporeisation, suggests an obvious violent emancipation of the Maghrebian woman in the future.

Keywords: bodies, being, word, writing, universalizing.

Resumen

El cuerpo femenino, materialización física del ser humano, no saca provecho de la misma consideración por todos los hombres de una esfera a otro. Dado que los Libros Santos se ponen de acuerdo para establecer una superioridad divina del hombre sobre la mujer, entonces las realidades sociales han admitido esta situación. En eso es

¹ hervcoulibaly@gmail.com, Université Félix Houphouët Boigny Abidjan-Cocody, Côte d'Ivoire

como el trato de la mujer marroquí permanece un caso social. Tahar Ben-Jelloun lo expone en Harrouda de modo vehemente y chocante de tal modo que se percibe el cuadro dividido en compartimentos que (re) presenta el cuerpo femenino. Esta cuerporeización tan bien pintada se enaltece hasta penetrar el espíritu del ser descrito para acondicionar en él las palabras y hacerlo. Entonces, ¿en qué la cuerporeización del discurso participa en la emancipación femenina ?

Palabras clave : cuerpo, cosa, verbo, escritura, universalización.

Le corps est l'objet physique qui permet d'identifier une chose ou un être. La présente réflexion porte sur le corps humain, singulièrement celui de la femme dans *Harrouda* de Tahar Ben-Jelloun. Cet auteur est issu de la culture musulmane même si sa longue présence en France a certainement influencé ses approches des pratiques culturelles de sa sphère d'origine. En principe, le corps, dans la culture musulmane, notamment celui d'une femme, revêt une importance sacrée qui en fait une denrée à protéger. Pourtant, la réalité existentielle des peuples maghrébins expose les supplices que subissent certaines femmes du fait de leur genre.

Ainsi, le corps, matérialisation de l'existence humaine, ne bénéficie pas de la même considération par tous les hommes, du moins pour ce qui est du corps féminin. Si les Livres Saints s'accordent à établir une supériorité divine qui place l'homme au-dessus de la femme, les réalités sociales ont, alors, empiré cette situation de « sous-homme » qu'est la femme dans la sphère maghrébine, singulièrement, au Maroc. Le traitement de la femme marocaine demeure un cas social sur lequel il convient de mener une réflexion. Tahar Ben-Jelloun l'a compris à telle enseigne que sa plume, véhémement et choquante, expose le corps de la femme telle qu'elle vit au Maghreb. *Harrouda* est, en effet, un tableau compartimenté qui (re) présente le corps féminin. Cette corporéisation si bien peinte s'élève jusqu'à pénétrer l'esprit de l'être décrit pour en conditionner les dire et les faire. Dès lors, en quoi le corps martyrisé linguistiquement du personnage reflète-t-il un imaginaire culturel ? Quelle visée idéologique motive et sous-tend l'écriture de Tahar Ben-Jelloun ?

Nous examinerons, concomitamment, l'exposition du corps physique et celle de l'esprit pour en ressortir la damnation que l'on en fait au Maghreb. Nous nous appuyons sur la linguistique énonciative telle qu'énoncée par Dominique Maingueneau, Catherine Kerbrat Orecchioni et Alain Rabatel. Les deux premiers proposent les indices textuels qui permettent d'identifier les énonciateurs afin de cerner les dire de chaque instance énonciative tandis que le troisième met l'accent sur les questions de point de vue en rapport avec le contenu des énoncés. Puis, nous

montrons comment l'écriture benjellounienne, à travers la corporéisation discursive, laisse entrevoir une violente émancipation évidente à venir de la femme maghrébine au regard des travaux de Dorrit Cohn et de Philippe Willemart. Ces deux critiques étudient la psychologie des énonciateurs en vue de faire comprendre l'opportunité des propos énoncés.

La négation du corps féminin

La considération que l'on accorde à la femme est fonction des projets visés dans le processus de collaboration qui la rapproche de l'homme. La subversion culturelle présente la femme maghrébine comme étant naturellement un être dont l'existence n'a de sens que parce que l'homme le veut. En effet, la femme est sous-classée dans le monde arabe au point où l'on doit mener une réflexion sur sa place dans ce milieu d'autant plus que, jouissant de tous les pouvoirs masculins exorbitants, l'homme l'utilise comme si elle était une chose ou simplement un objet de plaisir. Loin d'être une somme d'accusations fortuites, c'est, malheureusement le constat que nous offre la lecture de divers ouvrages notamment *Harrouda* de Tahar Ben-Jelloun.

La chosification du corps

La femme est chosifiée du début à la fin du texte de Tahar Ben-Jelloun. Chosifiée par qui ? Pourrait-on s'interroger dans la mesure où la construction des énoncés qui l'évoquent convoque divers énonciateurs. Cela est apparent par l'usage massif du pronom personnel indéfini « *on* » qui a tendance à généraliser l'usage que l'on fait du corps féminin. Face à ce corps, les projets sont l'œuvre de toutes les composantes de la société. Même si, sur ce corps, c'est le « *sexe* » qui fascine de prime abord, l'« *on* rêve de [le] faire et de [le] réinventer »¹ en vue d'y retirer des joies certaines. Le verbe d'action « *faire* » et celui de conception « *réinventer* » traduisent l'idée selon laquelle le corps féminin est sujet à toutes sortes de manipulations visant à satisfaire le genre masculin. Par le même procédé énonciatif, le pronom personnel indéfini « *on* » implique la généralisation de cet usage exorbitant vu que ce pronom « s'interprète comme les hommes en général »², pour reprendre les mots de Dominique Maingueneau. C'est pourquoi, même les enfants participent à la

¹ Tahar B.-J, *Harrouda*, Denoel, Saint-Amant, 1973, p. 13.

² Maingueneau D, *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2003, p. 18.

dévalorisation du corps féminin. Cela est observable à travers la joie du narrateur qui affirme que : « voir un sexe fut la préoccupation de notre enfance. Pas n'importe quel sexe. Pas un sexe innocent et imberbe. Mais celui d'une femme »¹. Le tabou est, dès lors, brisé quand on sait que le sexe, en général, est considéré comme tel et que les enfants sont sensés ne pas voir celui d'un adulte. Et pourtant, la préoccupation des enfants se résume à la conquête d'un sexe féminin que Harrouda leur offre comme un cadeau ordinaire. Le narrateur, devenant acteur de la manipulation du sexe, trouve en lui un espace d'écriture d'autant plus que « sur l'effigie de ce sexe nous éjaculons des mots »². Comme on peut le constater, le sexe devient progressivement un objet sur lequel chacun y met ses traces selon qu'il l'entend. C'est ce qui justifie le choix des adjectifs qualificatifs « innocent, imberbe » associé à la négation « pas n'importe quel sexe ». Cette précision infère que les enfants ne choisissent pas le sexe au hasard ; mais en revanche, il s'agit, pour eux, d'exister à travers la vue d'un organe qui les affranchit de leur enfance.

Par ailleurs, le corps est, selon les dires du narrateur, insensible à l'image d'un objet. Ce sont, les autres, notamment les hommes qui en sont absorbés puisqu' « ils sont avalés par cette chair qui ne tressaille jamais »³. Le caractère insensible de la chair féminine recouvre tous les aspects d'une chose dont l'utilité dépend du bon vouloir masculin. En effet, « les adultes rient, la provoquent, lui enfonce le poing dans le vagin, le retirent ensanglanté puis s'en vont. Ils la font pleurer »⁴. Même si la dernière proposition de cet extrait donne à la femme un caractère humain, il convient tout de même, d'indiquer le traitement dont elle est victime de la part des adultes. Ils la vilipendent et font d'elle un objet malléable à souhait. Ainsi, est-elle exposée aux railleries et à la violence physique des adultes qui en tirent un véritable plaisir d'autant plus qu'ils en « rient ». Leurs actions s'opposent à celles des enfants qui, eux, apportent quelque plaisir à Harrouda, la maltraitée. La rupture énonciative faite par le truchement du pronom personnel « nous », indique que le narrateur, à ce moment précis, est un enfant dans la mesure où il affirme que : « Nous au moins, nous lui donnons des oranges et du sucre. Elle dit que nous sommes tous ses enfants et que nous pouvons dormir entre ses jambes »⁵. L'opposition entre les actes des

¹ Tahar B.-J., *Harrouda*, Denoel, Saint-Amant, 1973, p. 13.

² *Ibid.* p. 13

³ *Op. cit.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

adultes et ceux des enfants montre combien Harrouda est victime des fantasmes des premiers acteurs cités. Considérés comme matures et donc plus réfléchis, les adultes devraient avoir un traitement plus humain vis-à-vis de la femme. Malheureusement, ils s'illustrent en bourreaux et traumatisent celle qui leur permet de satisfaire leur libido. Cela constitue une ingratitude évidente de leur part.

C'est en cela que la concupiscence devient l'unique dessein à assouvir suite au « traumatisme qui a fait son chemin sur un corps qui n'a jamais connu l'amour »¹. Harrouda n'est qu'un corps dont l'importance ne se résume qu'en la satisfaction charnelle des adultes.

La concupiscence corporelle

Lire *Harrouda*, c'est comme prendre attache avec un corps que l'on manipule à souhait. Ce corps, sans être une pâte à modeler, ressemble tout de même à une chose que l'homme valorise selon le rythme de ses désirs et des ses envies sexuelles. A en croire l'aveu de la concernée, son corps est juste bon pour faire éjaculer puisqu'elle révèle ceci : « la nuit, après m'avoir pénétrée, il me tournait le dos et reprenait son chapelet »². Remplaçons les pronoms réfléchis « m' » et « me » par « lui » ou par « la » et l'on obtient, « après l'avoir pénétrée, il **lui** tournait le dos ». La narration, devenant alors extradiégétique, donnerait plus d'objectivité au discours de Harrouda, mais elle ne rendrait pas expressive sa douleur dans la mesure où les pronoms personnels réfléchis de la première personne traduisent mieux les sentiments de l'énonciateur. L'acte sexuel ne dure que le temps dont l'homme a besoin pour jouir et, ensuite, il passe à autre chose en tournant le dos. Il s'agit pour lui d'assouvir une envie sans proférer le moindre mot plaisant ou encourageant à l'endroit de Harrouda. Cela est la manifestation d'un égoïsme masculin avéré.

De plus, par le même jeu narratif consistant à employer le pronom personnel « nous », l'auteur confère un statut généralisant à l'instance énonciatrice puisqu'il tend à avoir la valeur du pronom indéfini « on ». Cela confère une dimension plus vaste faisant que Harrouda n'est plus simplement une conjointe réservée à un seul individu, mais au contraire, elle est la proie de tout le monde. Le passage suivant illustre bien l'appartenance de ce corps à tous :

¹ *Op. cit.*, p. 66.

² *Op. cit.*, p. 68.

La nuit nous dormions sans rêver. Harrouda ne faisait plus les toits. Nous étions déjà orphelin. Notre première éjaculation tremblante remplissait notre main. Nous versions le liquide dans un petit flacon. Le flacon ne suffisait plus. Nous primes une bouteille. La bouteille ne suffisait plus. Nous primes une jarre, jusqu'au jour où nous décidâmes de disparaître dans la jarre. »

Les objets utilisés pour recueillir le sperme se présentent sous une gradation ascendante. De la « main », l'on passe par le « flacon », la « bouteille » puis la « jarre ». Cette image traduit le nombre de personnes qui s'accouplent avec Harrouda. Cette gradation est doublée d'une exagération révélant l'exploitation abusive dont est victime ce personnage. Véritable objet de plaisir, Harrouda n'existe que pour faire éjaculer et faire jouir tous ceux qui en ont envie. Elle le dit sans ambages en ces termes, quand elle raconte sa vie à son fils :

Quand il éteignait la lampe, il me prenait les jambes, les déposait sur ses épaules et me pénétrait en silence. Pas un souffle. Pas un cri. L'obscurité totale me faisait peur. Ni plaisir ni extase. Seule une certaine angoisse. Quand il avait fini, il me tournait le dos, et entamait son sommeil tranquille dans la satisfaction de son désir, son devoir, le chapelet entre les doigts. Je restais dans le lit tiède m'efforçant de dissiper l'approche de l'inquiétude¹.

A travers cette séquence, le but de l'existence de Harrouda est décliné. Elle est source de plaisir, mais elle n'en a pas droit. Elle vit pour contenter l'homme à tous les niveaux. Pourtant, le monde maghrébin ne peut continuer de fonctionner de la sorte. C'est pourquoi, le corps féminin s'élançait dans une farouche quête de la parole afin de rompre avec un tabou longtemps avilissant.

Le corps à l'épreuve verbale

La prise de parole est synonyme de pluralité d'idées. Elle constitue une liberté d'expression caractéristique de toute société soucieuse de développement harmonieux et exemplaire. En dépit de l'évolution du monde, certains hommes conditionnent cet indice de développement à leur unique volonté de décision. C'est vraisemblablement le cas dans la sphère Maghreb où, la liberté d'opinion est un tabou dans l'existence de la femme. Cette situation prend appui sur

¹ *Op. cit.*, pp. 68-69

le prétexte culturel et les bribes de paroles énoncées rarement par le genre féminin.

Le prétexte culturel

La religion semble être un prétexte culturel qui expose la femme maghrébine à toutes sortes de traitements dévalorisants. L'Islam est la religion dominante dans le monde maghrébin. L'un de ses principes est la soumission obligatoire de la femme à son homme. Se fondant sur des considérations religieuses, l'on impose donc, à la femme, une conduite tendant à la déshumaniser en l'exposant constamment à des épreuves de force pour obtenir un temps de parole. Il n'est pas étonnant de la voir observer le regard ou les gestes de son époux pour deviner ce que voudrait ce dernier. Elle ne peut pas regarder fixement son homme. Elle ne peut prendre la parole quand on ne la lui donne pas. En plus d'être très souvent « masquée » corporellement comme Harrouda, elle est également aphone. Ce mutisme frise l'absence de volonté et se justifie toujours par le fait qu'elle est du genre féminin. Elle le souligne d'ailleurs en indiquant que « la tradition me dictait le devoir que j'accomplissais dans le silence »¹. La tradition renvoie, dans ce contexte, à la culture musulmane. Celle-ci dénie toute possibilité de s'exprimer librement à la femme sans permission venant de l'homme d'autant plus que « la femme est née à la source du malentendu. Une femme dans un café ne peut prétendre qu'à deux statuts : femme de ménage ; prostituée déchue »². Ces préjugés culturels avilissent et asservissent la femme maghrébine au point où sa présence est identique à son absence ; excepté pour toutes les questions liées à la libido.

Même à ce niveau, il convient d'être prudent dans la mesure où les époux musulmans, s'éloignent de leurs épouses quand celles-ci se trouvent dans leur période de menstruation. A cette période, la femme est « considérée impure pendant la durée des règles ». Elle « devient interdite » et pour le signifier, elle observe le silence pourtant on lui avait enseigné à travers la parole du prophète, qu' « en religion, point de honte à parler de certaines choses »³. Ce contraste comportemental est choquant pour le lecteur et désobligeant pour le personnage. Celui-ci en est la victime. Ainsi, l'on s'appuie-t-il sur des notions religieuses pour asservir davantage la femme puisque durant les menstrues, Harrouda

¹ Op. cit., p. 68.

² Op. cit., p. 148.

³ Op. cit., p. 69

devait se couvrir d'un foulard « rouge » pour signifier que son homme ne pouvait l'approcher. En effet, sa « condition de femme ne pouvait être dite. Oser la parole, c'était provoquer le diable et la malédiction »¹. Communiquer par des gestes avec son époux est, somme toute, une pratique honteuse et déshonorante pour Harrouda. Mais elle connaîtra une situation plus avilissante dans son second mariage.

Son deuxième mariage confirme son statut d'esclave culturelle. Non seulement, il lui était interdit de se présenter sans voile devant un certain nombre de parents, notamment ses cousins germains, mais son mari l'enfermait « souvent à clé dans la maison »² pour éviter qu'elle soit vue par d'autres hommes. Devenue, prisonnière dans son foyer, elle n'est plus libre de ses mouvements. Naturellement, ses pensées en sont affectées et, par extension, son être tout entier. La relation entre sa pensée et son discours est empreinte de douleurs intérieures. L'« univers de sa vie intérieure »³ est visiblement celui d'une cachottière dont l'existence est régie par des principes religieux mal appliqués ou, à tout le moins, appliqués à dessein. Harrouda, par l'échange qu'elle tient avec son fils, opère une rupture prémonitoire d'une liberté d'expression imminente. C'est en cela qu'elle saisit cette opportunité en dévalant plusieurs pages contenant le récit de sa vie d'épouse.

La parole à l'arrachée

En prenant la parole dans l'œuvre, Harrouda brave un interdit : celui selon lequel la femme n'a rien à dire dans la société maghrébine tant que l'homme ne lui en donne pas l'occasion. Harrouda fait preuve d'un courage extraordinaire bien que ce soit en face d'un enfant. Cela ne constitue qu'une première étape, ébauche de son désir de libération. Ce désir trouve sa source d'inspiration dans la torture dont elle est victime puisque « des hommes masqués [la] torturaient pour lui soutirer des aveux. Impassible, elle les laissaient faire »⁴. Accusée d'être une sorcière, elle vit le supplice corporel injustifié puisque, nulle part dans le texte, l'on ne lit une preuve l'incriminant pour mauvaise conduite. Est-ce donc son aspect d'hussarde qui la condamne ou est-ce simplement une forme d'impuissance des hommes de pouvoir justifier leurs ratées ? Tout

¹ *Op. cit.*, p. 69.

² *Op. cit.*, p. 77.

³ Cohn D, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, Collection Poétique, Paris, 1981, p. 25.

⁴ *Op. cit.*, p. 104.

compte fait, la dame est cruellement soumise à une torture et s'efforce de répondre aux nombreuses questions que ses bourreaux lui posent. Elle subit les coups, mais restant digne dans la douleur, elle répond comme elle peut aux questions. Ses réponses sont succinctes et connotent un souci d'échapper aux sévices injustifiés. A tout point de vue, cette étape de l'existence de Harrouda est le symbole d'une victoire dont la lutte a été âpre et rude. Mais derrière cette prise de parole, le texte se présente comme une opportunité pour Tahar Ben-Jelloun de donner son point de vue sur la situation de toutes les femmes à travers le jeu énonciatif. Derrière les dires du personnage, l'on perçoit la voix de l'auteur par le truchement d'une sorte d'« effacement énonciatif » pour dire comme Alain Rabatel. Ce dernier définit son concept comme :

une stratégie par laquelle le locuteur "objectivise" son discours en "gommant" non seulement les marques les plus manifestes de sa présence mais également le marquage de toute source énonciative identifiable »¹ comme s'il n'avait rien à voir avec l'énonciation.

Par ce procédé linguistique, l'auteur confère ses idées au personnage en les contextualisant pour leur donner une valeur objective relative aux souffrances endurées. Pourtant, si l'on considère la fiction comme une voie que tout critique utilise pour stigmatiser sa société, Tahar Ben-Jelloun pourrait adjoindre le prénom Harrouda au sien pour épouser les mêmes avis. En effet, le jeu d'écriture permet à l'auteur de s'effacer pour laisser la place à sa créature. Le dessein dans un tel contexte est double : *primo*, l'auteur tente d'éviter la censure en utilisant l'imagination comme une échappatoire lui concédant toutes les prérogatives susceptibles de relever les tares d'une société en proie à une mauvaise application des principes religieux. *Secundo*, le choix du genre féminin est une invite à toutes les femmes. Il est impérieux que ce genre, bien qu'oppressé par l'homme dans son univers, s'élève contre tout ce qui peut enfreindre son épanouissement sans craindre de choquer son entourage. Il y va de la liberté d'expression égale pour tous, et ce, dans tous les secteurs d'activités à commencer par les ménages. Visiblement, l'auteur s'attribue ce rôle tout au long de son roman. La troisième partie du présent article est consacrée à l'élaboration de l'écriture de Tahar Ben-Jelloun ancrée fondamentalement sur l'exploitation du corps féminin.

¹ Rabatel A, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Tome II *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Lambert-Lucas, Limoges, 2008, p. 577.

L'écriture benjellounienne au secours du corps

L'écriture, selon Philippe Willemart,

*n'est pas le fruit de la transmission d'une pensée utilisant le langage comme instrument. Au contraire, elle signifie l'engagement d'un sujet, corps et âme, corps et esprit, dira-t-on aujourd'hui dans la langue. L'engagement suppose amour et haine, sensations et intelligence, manifestes dans le double mouvement qui fait avancer l'écriture, la soumission d'un côté et la domination de l'autre, l'obéissance aux tiers et à la tradition, d'une part, la revendication de l'originalité par la rature et l'ajout, d'autre part*¹.

Relativement à une telle approche, l'on relève sous la plume de Tahar Ben-Jelloun, le souci d'exposer le cloisonnement dont est victime le genre féminin dans la sphère maghrébine. Cette cloison verbale de la femme n'est qu'une bombe à retardement dans la mesure où, l'émancipation, et surtout le contexte de mondialisation rapprochent les peuples, préparent le lit à une violente révolution aboutissant certainement à l'exploitation de l'espace graphique comme lieu d'expression universel inévitable.

Le décloisonnement verbal en marche

La femme maghrébine est une prisonnière qui traverse l'existence. Elle ne parle presque pas. Elle ne met pas à l'œuvre ses réflexions. Elle n'entreprend rien. Elle est cloisonnée dans un silence contraignant dans lequel elle subit les desiderata de son homme. Pour elle, la prise de parole est conditionnée par la volonté du mari qu'elle doit satisfaire. Ce dernier est un maître et elle, une esclave. Le mutisme de Harrouda semble provenir de fallacieux principes religieux tels que nous l'énonçons plus haut.

En effet, Harrouda est couverte des pieds à la tête. Elle porte pratiquement un masque qui ne laisse voir aucune partie de son corps. Aucune description n'est faite ni de son visage ni de son corps. Vêtue de noir, son époux ne la dénude que pour la « pénétrer ». Il n'a pas le temps de la regarder, encore moins de lui faire des câlins. Pis encore, il ne lui adresse aucun mot. L'objectif est la pénétration jusqu'à l'éjaculation et après, c'est la nuit noire pleine de frayeur et de douleur. Comme telle, Harrouda est moralement stigmatisée. Elle subit la présence de son époux

¹ Willemart P, *De l'inconscient en littérature*, Liber, Montréal, 2008, p. 8.

tout comme elle en subit l'absence. Le martyr que connaît son corps atteint le moral et le mental. Il n'y a que l'entretien avec son fils qui la libère quelque peu en constituant pour le lecteur une porte d'entrée dans sa psychologie pour comprendre qu'elle est victime d'une cloison verbale. Ce cloisonnement l'affecte et justifie le choix du nom (?) qu'elle porte. Peut-être est-ce un prénom. Son fils, devenu momentanément, narrateur prépare le lecteur à la découverte de la conscience de sa mère en ces termes :

*J'ai lu les détours d'un silence dans l'abîme d'une mère que la fatalité avait habitée. Au lieu de nous parler, elle nous portait sur son dos et murmurait l'amour de Dieu.*¹

Echanger avec ses enfants semble être une interdiction que Harrouda respecte scrupuleusement. Elle préfère murmurer des prières à l'endroit de Dieu pour éviter toute surprise désagréable sans doute. Quand elle évoque le récit de sa vie, l'on découvre une femme dont le premier époux lui « *parlait peu* ». Elle préfère affirmer que : « On ne se parlait presque jamais » car « tout se passait dans le geste et le regard »². En révélant cela, le personnage montre combien la parole lui a longtemps été arrachée. L'occasion qu'il a d'échanger avec son fils est un moment propice pour en jouir abondamment. C'est pourquoi, Harrouda se montre très prolix. Ce procédé de communication relevant du discours, procède par la même occasion d'une volonté de convaincre le lecteur des souffrances vécues. Son discours prend une tournure argumentative et permet de dire avec Ruth Amossy que : « l'usage de la parole est nécessairement lié à la question de l'efficacité »³. Cette efficacité s'observe d'ailleurs dans la méthode discursive que Harrouda emploie. En effet, elle remonte à son premier mariage pour retracer la durée du cloisonnement verbal dont elle est victime.

Harrouda désigne la prostituée, la rebelle, selon la langue arabe marocaine. On pourrait dire la recluse pour compléter les dénominatifs qui peuvent la caractériser. Une rebelle dans une communauté où la femme n'a pas droit de parole, cela paraît paradoxal. Une prostituée dans une communauté où le respect des principes religieux caractérise les couples, cela est choquant et intrigant. La prostitution s'exerce en vue d'une satisfaction pécuniaire ou, à tout le moins, dans le but de combler

¹ *Op. cit.*, p. 65.

² *Op. cit.*, p. 68.

³ R. Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Armand-Colin, Paris, 2010, p. 5.

un vide moral ou matériel. Pourtant, le personnage que nous étudions, ne perçoit jamais rien après s'être livrée sexuellement. Là encore, son corps est usé inutilement. Alors, quand elle parvient à proférer des paroles, l'auteur choisit ce moment pour évoquer ces propos de Roland Barthes : « Rien à faire : le langage c'est toujours de la puissance, parler, c'est exercer une volonté de pouvoir : dans l'espace de la parole, aucune importance, aucune sécurité »¹. Le décloisonnement verbal du personnage s'opère alors violemment et lui confère une force motrice incarnant son émancipation dans une sphère où la masculinité est encore une voie à laquelle la féminité doit constamment soumission. Tahar Ben-Jelloun propose alors l'écriture comme une voix/voie d'expression universelle que, même la censure ne peut étouffer.

L'espace graphique : lieu d'expression universelle

Le lieu par excellence où débute l'émancipation de la femme maghrébine est la feuille sur laquelle elle se surprend en train de prendre la parole. Cet espace universel universalise sa volonté de s'exprimer et constitue un cadre que l'on ne peut lui arracher d'autant plus que même la censure ne saurait la contraindre au silence. Tahar Ben-Jelloun se fait alors « la voix des sans voix » dont parlait Aimé Césaire mais cette fois dans un contexte différent. En effet, la création littéraire du personnage féminin Harrouda est non seulement une incitation de la gente féminine à plus de responsabilités, mais beaucoup plus une invitation au genre, d'explorer cette voie/voie comme une solution majeure dans l'expression plurielle que suggère le millénaire. C'est sans doute ce pourquoi, l'auteur consacre plusieurs pages à la prise de parole de Harrouda. Devenant alors l'avocat des femmes, Ben-Jelloun donne un exemple palpable de l'exploitation du support qu'il préconise. Ainsi, pour lui, l'espace graphique devient-il le

« Lieu de l'écriture.

Non.

Pas tout à fait.

Lieu de la parole. Mais quelle parole ?

La parole est rare. La parole est inutile.

La violence faite quotidiennement à tout un peuple rend la parole rare et inutile. Ce qui se dit est apparence. Les mots qui peuvent être dits sont en fait incapables de contenir l'autre violence, celle qui

¹ Propos de Roland Barthes repris par Tahar Ben-Jelloun à la page 174 du texte que nous exploitons.

accumule accumule jusqu'au jour où elle éclate dans la rue face au ciel paisible jusqu'au jour où des enfants ou des oiseaux saignent l'arc-en-ciel alors on réunit les arbres on entasse les mosquées on ouvre les livres on colore le sable et on mange l'algue ce jour-là on fait des discours on baise des gazelles et on creuse la terre. »¹

L'auteur ironise en évoquant la rareté de la parole et son inutilité d'autant plus que parler devient une nécessité que la femme arrache au forceps. La force de vouloir s'exprimer rend la parole plus utile et omniprésente au quotidien. C'est pourquoi, la violence prend le dessus. Les espaces blancs que laisse Ben-Jelloun, entre les mots, traduisent les efforts des femmes et par ricochet, les efforts de tous ceux à qui la parole a été interdite pour quelque raison que ce soit. Progressivement et sûrement, la femme organise sa prise de parole et prépare la révolution qui la soutiendra. L'espace graphique est non seulement un début, mais il est davantage une forme de sensibilisation plus grande qui prend l'allure d'une propagande prémonitoire de tous les actes à venir que les femmes auront à exprimer. C'est dans ce sens que John Barth stipule que : « Harrouda, la femme érotique, est tout le processus de l'écriture et de la parole, depuis le réveil du langage et jusqu'à l'écriture sur la page, forme « d'éjaculation de mots »². L'exploitation sexuelle du corps de Harrouda correspond à l'éjaculation dont parle Ben-Jelloun. L'abondance de cette éjaculation sera ce que voudront toutes les femmes maghrébines qui épouseront la voie de la Révolution à tous les niveaux socio-politiques. Cette révolution est intellectuelle, culturelle, psychologique et mentale dans la mesure où les femmes auront toujours en face d'elles des hommes peu disposés à leur concéder un quelconque pouvoir de décision malgré l'avancée des temps.

Les interrogations relatives à la nature de la parole sont, en réalité, des questions que Ben-Jelloun propose au genre féminin afin que chaque femme s'interroge sur son existence et le but de celle-ci. Si « les mots qui peuvent être dits sont incapables de contenir l'autre violence », il est bon de s'interroger sur la nature de ladite violence d'autant plus que dans le processus d'argumentation dans le discours, Ruth Amossy estime que l'on « parle toujours et en fonction de quelqu'un »³. Le critique soulève alors le problème de l'auditoire. La violence décrite dans les

¹ *Op. cit.*, p. 149.

² J. Barth, *Harrouda : le postmodernisme de Tahar Ben-Jelloun*, www.limag.refer.org/Textes/Amar/BenJelloun, consulté le 27 mai 2011.

³ *Op. cit.*, p. 39.

propos tirés du roman est sous-jacente à la pertinence et à la véhémence des dires que devront s'attribuer les femmes.

Au total, le corps féminin subit longuement les désirs et les envies des hommes au fil du texte éponyme étudié. En circonscrivant son statut, elle est désormais soumise à une vie qu'elle n'a pas désirée encore moins rêvée. Pourtant, la prise de parole par Harrouda laisse entrevoir une émancipation évidente que l'homme ne pourra pas empêcher. L'école, la technologie et les valeurs prônées par la mondialisation constituent des alliés sûrs qui lui permettront un affranchissement qui pourrait être plus violent que l'on ne l'imagine.

La voie que propose Tahar Ben-Jelloun est certes lente, mais elle est fiable et viable dans la mesure où l'écriture traverse les frontières plus rapidement qu'une parole prononcée dans une contrée sans organe de propagande. La rencontre des cultures pourrait être un élément catalyseur pour lutter contre toutes les formes d'asservissement de la femme dans ce contexte de communautarisme. C'est l'une des raisons qui doit motiver les écrivaines à multiplier leurs points de vue à travers leur plume en vue d'endiguer certains comportements rétrogrades relevant d'un autre âge.

Corpus

Tahar B-J, *Harrouda*, Denoël, Saint-Amand, 1973

Références bibliographiques

Amossy R, *L'argumentation dans le discours*, Armand-Colin (3^e édition), Paris, 2010.

Cohn D, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, Paris, collection Poétique, 1981.

Kerbrat-Orecchioni C, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand-Colin, Paris, 1980.

Maingueneau D, *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1999.

Maingueneau D, *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2003.

Milly J, *Poétique des textes*, Nathan, Paris, 1992.

Moeschler J, Auchlin A., *Introduction à la linguistique contemporain*, Armand Colin (2^e édition), Paris, 2006.

Natij S, « Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l'œuvre de Tahar Ben-Jelloun » in *Itinéraires et contacts de culture*, vol. 14, Bordeaux, 1991.

Patron S, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Armand-Colin, Paris, 2009.

Rabatel A, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Tome II, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Lambert-Lucas, Limoges, 2008.

Rivara R, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, L'Harmattan, Paris, 2000.

Valette B, *Esthétique du roman moderne*, Nathan, Paris, 1993.

Willemart P, *De l'inconscient en littérature*, Liber, Montréal, 2008.

**TEXTES ET IMAGES DANS OPIUM OU LES IMAGINAIRES
CORPORELS D'UN DÉSINTOXIQUÉ**

**TEXT AND IMAGE IN OPIUM OR THE IMAGINED BODY OF AN
ADDICT**

**TESTI E IMMAGINI IN OPIUM O GLI IMMAGINARI CORPOREI
DI UN DISINTOSSICATO**

Rana EL GHARBIE¹

Résumé

Opium est le journal de la deuxième cure de désintoxication de Jean Cocteau. Dans ce journal personnel, le diariste associe notes et dessins. Le corps est le sujet principal de cette œuvre. L'imaginaire corporel déployé dans Opium varie en fonction des deux modes d'expression utilisés par le diariste. Les inscriptions journalières décrivent le sommeil et le réveil d'un dormeur opiomane. Elles soulignent les caractéristiques spatio-temporelles dans lesquelles le corps intoxiqué et désintoxiqué est ancré. Les dessins représentent les cris de souffrance du poète et marquent un arrêt sur le corps lors du processus de désintoxication. Dans cet article, il s'agit d'étudier la dualité de l'imaginaire corporel coctalien. Le continuel changement de la représentation corporelle définit le corps de l'auteur comme un lieu de passage.

Mots-clés : corps, intoxication, désintoxication, dessin, souffrance

Abstract

Opium is Jean Cocteau's second detoxification journal. The author combines writing and drawing in this diary where "the body" plays the central subject and the imagined body varies according to the diarists two modes of expression. Daily entries describe the sleeping patterns of an opium addict, outlining the spatial/temporal conditions in which the dependent or clean body is anchored. The drawings center on the recovering body and represent the poet's cries of agony. In this article, the Cocteau-esque duality of the imaginary body is investigated and the constant switch in representation is seen to define the author's body as a point of crossing.

Keywords: body, intoxication, detoxification, drawing, suffering

Riassunto

Opium è il diario della seconda cura disintossicante di Jean Cocteau. In questo giornale personale, il diarista associa note e disegni. Il soggetto principale dell'opera è il corpo. L'immaginario corporeo sviluppato in Opium varia in funzione di due modi di espressione impiegati dal diarista. Le iscrizioni quotidiane descrivono il sonno e il risveglio di un oppiomane. Esse sottolineano le caratteristiche

¹ ranaelgharbie@gmail.com, chercheur indépendant, Canada

spaziotemporali nelle quali è ancorato il corpo intossicato e disintossicato. I disegni rappresentano i gridi di sofferenza del poeta, e segnano una sosta sul corpo nel processo di desintossicazione. In questo articolo, si tratta di studiare la dualità dell'immaginario corporeo di Cocteau. Il continuo cambiamento della rappresentazione corporea definisce il corpo dell'autore come un luogo di passaggio.

Parole chiave : corpo, intossicazione, disintossicazione, disegno, sofferenza

*Opium*¹ est le journal personnel de la deuxième cure de désintoxication de Jean Cocteau. Ce texte témoigne de son séjour à la clinique de Saint-Cloud de décembre à avril 1929. Dans cette œuvre, les notes et les dessins se succèdent pour former un reportage sur l'intoxication et la désintoxication, une brochure scientifique sur l'opium, un mode d'emploi pour les débutants et une œuvre qui appartient à la littérature de l'opium. « Journal d'une désintoxication » - comme le rappelle le sous-titre -, *Opium* est aussi un journal d'une intoxication, un essai sur l'art et la création, un livre critique sur la littérature, la peinture et le cinéma et finalement, un cahier de portraits-souvenir.

Le corps est le sujet principal des notes et des dessins d'*Opium*. L'imaginaire corporel déployé dans ce journal varie en fonction des différents modes d'expression utilisés par le diariste². Ainsi, les inscriptions journalières décrivent « les étapes du passage d'un état considéré comme anormal à un état considéré comme normal » et les dessins représentent des « cris de souffrance au ralenti »³. L'imaginaire corporel coctatien est donc équivoque. D'une part, l'auteur développe dans ses entrées⁴ les caractéristiques de son corps avant et après la cure de désintoxication. Ainsi, le corps est conçu en fonction de la forte présence ou de l'absence totale de la drogue. D'autre part, les dessins du poète sont un arrêt sur le corps se désintoxiquant. L'auteur exprime alors le rapport étroit entre la douleur et la conscience existentielle de sa personne.

L'imaginaire corporel de Cocteau, tel qu'il est peint dans les notes de son journal, fait référence aux épisodes encadrant son

¹ Jean Cocteau, *Opium. Journal d'une désintoxication*, Stock, 1930.

² Nous appelons « diariste » tout auteur d'un journal personnel. Il s'agit d'un emprunt à l'anglais introduit en France dans l'ouvrage de Michèle Leleu en 1952. Voir, Michèle Leleu, *Les journaux intimes*, PUF, 1952, p. 28-29.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ Nous recourons au terme « entrée », défini par Françoise Simonet-Tenant comme « l'ensemble de lignes écrites sous une même date », pour nommer une inscription journalière et par extension, une section bien délimitée dans *Opium* - puisqu'il s'agit d'un journal non daté. Voir, Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, Nathan, 2001, p. 19.

expérience de désintoxication, notamment la période d'intoxication. Dans *Opium*, Cocteau évoque longuement ses usages de la drogue. Le corps du diariste est alors celui d'un intoxiqué.

Le poète représente son corps ancré dans les circonstances propres à l'intoxication. Son corps d'opiomane est inscrit dans un monde régi par des règles spatio-temporelles distinctes. En effet, « l'opium brasse le passé, l'avenir » et « en forme un tout actuel »¹. Cette drogue accorde au poète la possibilité de dépasser la conscience insupportable de la rapidité et de la finitude de la vie. L'auteur note dans son journal :

*Vivre est une chute horizontale. Sans ce fixatif, une vie parfaitement - et continuellement - consciente de sa vitesse deviendrait intolérable. Il permet au condamné à mort de dormir*².

L'opium invite le fumeur à quitter « le train express qui roule vers la mort » et de « s'occuper d'autre chose que de la vie, de la mort »³. Selon Cocteau, le temps dans lequel évolue le fumeur est celui de la « vitesse immobile⁴ ». Afin d'illustrer cette temporalité spécifique, l'auteur explique que l'opium communique « l'état végétal » et permet au fumeur d'expérimenter « cette autre vitesse des plantes »⁵. Le diariste insiste dans son journal sur cette force que possède l'opium à distordre le temps. Par exemple, cette substance a le pouvoir fabuleux d'effacer l'existence de toute une matinée ou encore de masquer l'écoulement de six heures en les concentrant en une sensation de cinq minutes⁶. Elle promulgue le règne des « lenteurs, paresse, rêves inactifs⁷ ». À l'image de cette drogue fatale, le diariste ne date pas ses entrées. La distorsion de la temporalité ne caractérise pas seulement les rêveries du fumeur, mais aussi l'organisation même d'*Opium*. Si la temporalité d'un opiomane n'est pas conventionnelle, son journal personnel ne suit pas les règles classiques du genre.

¹ *Opium, op. cit.*, p. 123

² *Ibid.*, p. 39-40.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 151. Voir aussi p.85, p. 118 et p.163.

⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁶ *Ibid.*, p. 31 : « Avec l'opium, avant onze heures, rien n'existe. » ; p. 105 « Il est onze heures du soir. On fume depuis cinq minutes ; on consulte sa montre : il est cinq heures du matin. »

⁷ *Ibid.*, p. 85.

Par ailleurs, dans son journal de désintoxication, Cocteau rappelle que l'opium est « anti-mondain¹ » : cette drogue désocialise le fumeur et l'éloigne de son entourage. L'auteur considère cette faculté de l'opium comme une véritable « libération² » qui le dispense des exigences mondaines futiles. Ainsi, cette substance, à l'image d'un « tapis volant³ », permet au fumeur de quitter un univers ignoble et cruel et d'accéder à « un autre monde⁴ ». Ce processus d'évasion est souvent décrit dans *Opium* comme un voyage unique vers un lieu étrange.

Le fumeur monte lentement comme une montgolfière, lentement se retourne et retombe lentement sur une lune morte dont la faible attraction l'empêche de repartir. Qu'il se lève, qu'il parle, qu'il agisse, qu'il soit sociable, qu'il vive en apparence, gestes, démarche, peau, regard, parole n'en reflètent pas moins une vie soumise à d'autres lois de pâleur et de pesanteur⁵.

Cependant, cette évasion ne procure pas d'hallucinations. En effet, tout au long de son journal, Cocteau s'oppose à l'opiophilie romantique. Dès lors, il insiste sur la nécessité d'« en finir avec la légende des visions de l'opium⁶ ». Si dans l'univers coctalien, l'opium ne provoque pas de délires, il alimente un « demi-rêve⁷ », c'est-à-dire « d'interminables sommeils d'une demi-seconde⁸ ». Ces voyages oniriques invitent l'auteur à « tourner des couloirs et traverser des vestibules et pousser des portes et [se] perdre⁹ ». Le rêveur opiomanes erre dans un no man's land, à l'image d'Enrique Rivero dans *Le Sang d'un poète*¹⁰ parcourant aux flux de ses curieux mouvements corporels, les couloirs de l'hôtel des Folies dramatiques. Ce voyage intérieur adoucit la réalité quotidienne du fumeur. Aux escapades assurées par l'opium s'ajoute le pouvoir de cette drogue de transformer l'espace même où se trouve l'intoxiqué. Ainsi, nous passons d'espaces irréels rêvés aux espaces réels métamorphosés.

¹ *Opium, op. cit.*, p. 231.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁶ *Ibid.*, p.111.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p.57.

⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰ Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète*, 1930.

En quittant Saint-Cloud je me répétais : C'est avril. Je suis fort. J'ai un livre auquel je ne m'attendais pas. N'importe quelle chambre de n'importe quel hôtel sera bonne. Or ma chambre de pendu, rue Bonaparte, devint chambre à se pendre. J'avais oublié que l'opium transfigure le monde et que, sans l'opium, une chambre sinistre reste une chambre sinistre. Un des prodiges de l'opium est de changer instantanément une chambre inconnue en une chambre si familière, si pleine de souvenirs, qu'on pense l'avoir occupée toujours¹.

L'opium revêtait tout lieu d'un voile de familiarité et d'intimité. L'espace où le fumeur consomme l'opium devient aussitôt chaleureux et accueillant. Ce stupéfiant crée un univers harmonieux où le corps de l'opiomane est en symbiose absolue avec l'espace occupé². À l'exemple de la distorsion de la temporalité, celle de l'espace ne caractérise pas seulement la fumerie. Elle concerne également le journal personnel. En effet, Cocteau poursuit la rédaction de son journal à la sortie de la clinique, jusqu'en 1930. Lors de la relecture de son texte, il ajoute quelques notes, notamment celle citée ci-dessus. Ces remarques sont réparties dans le texte sans aucun lien chronologique. Encore une fois, l'auteur imite l'opium et tente de modifier l'espace interne de son œuvre. La métamorphose des lois spatio-temporelles causée par l'opium cède la place à la transgression des règles génériques inhérentes au journal.

Dans *Opium*, si le diariste privilégie l'évocation de l'intoxication, il n'omet pas de mentionner la désintoxication. D'abord, le corps désintoxiqué s'oppose nettement au corps intoxiqué. À plusieurs reprises, Cocteau rappelle que son corps drogué est en bonne santé, alors que le corps sevré est souvent malade³. Néanmoins, le corps désintoxiqué se réveille et découvre à nouveau l'étendue de ses sens. Ainsi, la désintoxication s'accompagne d'un retour de la sensualité. Au début de son journal, le poète ne s'attarde pas sur ce sujet et définit le réveil de ses sens comme « le premier symptôme net de la désintoxication⁴ ». Ce bref rappel témoigne sans aucun doute de la violence des premiers jours de cure où le retour des sens prédit la douleur indescriptible à venir. Toutefois, à la fin d'*Opium*, le poète décrit longuement la renaissance magique de son corps, désormais sensible à la beauté des gazouillements matinaux des oiseaux, par exemple⁵. La transcription du chant des

¹ *Opium, op. cit.*, p. 65-66.

² Voir *Ibid.*, p. 105 : « Le fumeur fait corps avec les objets qui l'environnent. Sa cigarette, un doigt tombent de sa main. »

³ Voir *Ibid.*, p. 88 et 93.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ *Opium, op. cit.*, p. 217-218.

oiseaux, « huit, huit, huit », onze fois dans une même entrée, exprime l'émerveillement du poète devant le charme oublié de ce simple son. En outre, au retour des sens s'ajoute celui des rêves. Ainsi, le vague souvenir d'un rêve « fantôme » est remplacé par le souvenir précis d'un rêve « long, colorié, [...] avec des volumes et une atmosphère générale »¹. Enfin, le réveil du désintoxiqué est marqué par la résurrection de la mémoire et de la notion de temporalité.

*L'opium, qui écarte un peu les plis serrés grâce auxquels nous croyons vivre longtemps, par minutes, par épisode, nous enlève d'abord la mémoire. Retour de la mémoire et du sentiment du temps (même chez moi où ils existent très peu à l'état normal)*².

Toutefois, si dans l'entrée citée ci-dessus Cocteau oppose les conceptions de la temporalité de l'intoxiqué à celles du désintoxiqué, dans d'autres passages d'*Opium* il marque les limites de cette distinction. Par exemple, il les compare toutes les deux à la vitesse des plantes. Dès lors, le diariste rappelle que « rien n'illustre mieux le drame d'une désintoxication que ces films accélérés qui dénoncent [...] les contorsions du règne végétal³ ». Plus qu'une opposition entre ces deux états, il s'agirait plutôt de la perception intime coctalienne de la temporalité.

L'imaginaire corporel du diariste oscille entre sa toxicomanie et son sevrage. Opiomane, le corps de l'auteur fusionne avec l'espace métamorphosé en un lieu intime puis, s'envole pour parcourir les labyrinthes imaginaires d'un espace fabuleux. Fumeur, le corps de l'auteur est ancré dans un éternel présent marqué par d'étranges rythmes. Désintoxiqué, le corps du poète, fragile parce qu'attentif à ses sens et à son inconscient, déambule dans monde sévère menant à la finitude. Cocteau focalise sur les caractéristiques de son corps d'opiomane en les transposant à son écriture diaristique. Cette réflexion approfondie sur les particularités de son corps intoxiqué met en évidence sa passion pour l'effet de l'opium sur son organisme, sûrement parce que cette expérience se rapproche de sa conception de la vie. Le corps intoxiqué, se confondant avec le corps même du journal personnel, est donc celui qui représente par excellence le poète.

¹ *Ibid.*, p. 218

² *Ibid.*, p. 162-163

³ *Ibid.*, p. 24.

Dans les diverses notes d'*Opium*, le corps de l'opiomane est célébré et vénéré. Or, dans les dessins de ce journal personnel, le corps se désintoxiquant est représenté dans toute sa déchéance.

Les dessins d'*Opium* expriment la souffrance du désintoxiqué. D'abord, les images illustrent la perte d'identité du diariste et affichent une solitude extrême. La série des portraits de l'homme-pipes témoigne de cette déshumanisation. La pipe d'opium exclut l'être, le dévore de l'intérieur et s'empare de sa consubstantialité. Cette série de portraits est marquée par une nette évolution. D'abord, le premier dessin, intitulé « Oiseau¹ », est la trace d'une tête avec des yeux en forme de pipes. Dès lors, l'identité du poète est pour l'instant préservée et seul, le regard du diariste est déformé par l'opium. Ainsi, Cocteau note un changement important dans sa perception du monde, voilée désormais par la fumée dense d'une drogue adorée. Ensuite, les pipes conquièrent les autres organes de son visage. Le portrait daté de 1928 à Saint Cloud est exemplaire de ce point de vue². Les yeux, la bouche et l'oreille du poète sont des pipes en forme de ces organes. Les pipes ressortent en relief du visage, créant de la sorte une double perspective. Indépendantes de son visage, elles accentuent l'aveuglement, le mutisme et la surdité du poète. Dans les portraits suivants, les pipes envahissent l'ensemble du visage et du corps, jusqu'à la disparition presque totale des traits humains du diariste³. L'homme n'est plus : il est l'homme-pipes. Dès lors, la représentation physique de Cocteau est réduite à une présence massive de pipes prolifiques et puissantes. L'identité du poète est menacée par la torture et la terreur de la désintoxication. Le comportement du diariste face à la souveraineté de l'opium est également changeant. Cocteau, homme-pipes asservi, souffrant, allongé et utilisant des pilules pour remplacer sa muse, devient l'homme-pipes libre, solennel, au corps droit et imposant⁴. Cocteau est tellement soumis à l'influence de l'opium, que même lorsqu'il est désintoxiqué et qu'il ne souffre plus, il reste l'homme-pipes. La crise identitaire, parfaitement illustrée dans ce journal, dépasse le simple cadre de la cure. La présence de cette drogue est éternelle.

Ensuite, certaines images d'*Opium* évoquent explicitement la violence de la douleur. Ces croquis retranscrivent deux attitudes du désintoxiqué. Ils mettent en scène le mutisme ou le hurlement du corps du poète. Deux dessins révèlent par excellence ces différentes démarches

¹ *Opium, op. cit.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 203.

⁴ *Ibid.*, p.197 et 259.

corporelles¹. Le premier représente un homme de dos, assis sur un lit, les bras serrés sur le ventre, la tête courbée à droite. La colonne vertébrale est surdéterminée par un tracé noir qui s'étend tout au long du dos. Cette zone du corps est la source du supplice du poète : les douleurs sévères du dos sont un des symptômes courants de la désintoxication. Le diariste est ainsi entièrement absorbé par la souffrance. Le mal physique le dépeint plus que son visage, invisible dans ce dessin. La maladie du poète, qui l'occupe à chaque seconde durant son séjour à la clinique de Saint-Cloud, « [le] tenait lieu de contact » et « [l]'humanisait »². La souffrance physique se confond alors avec la conscience de l'existence. Cette représentation d'un corps silencieux qui sombre dans la torture est à la fois l'expression de l'aliénation du diariste aux malheurs de la désintoxication et le témoignage d'une présence à soi-même dans et par l'épuisement du corps. Le deuxième dessin illustre un homme-monstre qui hurle et gémit sa souffrance. Deux pipes, symboles de couteaux tranchants, sont plantées dans l'oreille et la poitrine du personnage. D'une blessure en forme de bouche se déverse un flot de traits informes. Le graphisme de sa jambe droite ressemble au débordement des gribouillis de lèvres. Et sa jambe gauche, amputée, est entourée par les mêmes traces chaotiques. Ce croquis se distingue nettement du premier. L'image de l'homme silencieux fait valoir la présence envahissante et paralysante de la souffrance, tandis que l'image de l'homme-monstre met en évidence la nécessité d'exprimer cette même souffrance. Le poète s'engage alors à traduire l'intraduisible. En d'autres termes, ces deux dessins d'*Opium* soulignent à la fois la difficulté et la nécessité de témoigner de l'obscurité du gouffre vertigineux dans lequel est absorbé le désintoxiqué.

Enfin, à ces séries de dessins citées ci-dessus s'ajoutent des images qui représentent le corps de Cocteau sans exprimer les souffrances et les angoisses de ce dernier. Les trois images illustrant les mains du poète³ symbolisent l'acte de création coctalienne. Ainsi, la représentation du corps ne témoigne plus de la souffrance physique du diariste, mais de son pouvoir démiurgique. Le croquis de la première main tenant un feuillet où le poète marque « LES DESSINS OBSCURS DE LA PROVIDENCE » fait valoir la primordialité de l'image sur les inscriptions diaristiques. L'adjectif « obscurs », décrivant les esquisses du diariste, souligne à la fois le caractère ténébreux de ces compositions

¹ *Opium*, op. cit., p. 147.

² *Entretiens Jean Cocteau*, André Fraigneau, Éditions du Rocher, 1988, p. 97.

³ *Opium*, op. cit., p. 15, 21 et 265.

révélant une douleur inconcevable et la profondeur de la source inconnue d'où elles surgissent. L'utilisation du terme « providence » renvoie à la suprématie de l'opium qui gouverne son être et au pouvoir de la création qui transcende cette drogue. Ces deux mots soulignent alors la nature équivoque de ces graphiques qui jonglent entre deux univers distincts : la pesanteur d'une réalité écrasante et la prééminence du monde invisible du poète. En d'autres termes, cette main permet l'expression de la souffrance et par conséquent, symbolise la puissance de l'acte créateur. La deuxième main tient un stylo et une cigarette. Ce dessin révèle la réussite de l'entreprise diaristique d'*Opium*. Le crayon est le signe du triomphe de l'auteur et la cigarette celui du retour de la notion de plaisir. Dès lors, à l'ouverture de son journal de désintoxication, Cocteau rappelle le succès de cette activité diaristique et justifie le recours à cette forme d'écriture. Enfin, l'image qui clôt son premier journal personnel est paradoxale. « La destinée de l'oiseleur » représente la main nue du diariste. À la présence du feuillet, du crayon et de la cigarette dans les deux premiers croquis s'oppose une absence de tout support de création et de divertissement dans cette troisième esquisse. Si les deux premières mains soulignent l'urgence et la difficulté d'écrire et de dessiner, la nudité de la dernière met en valeur la libération du poète. « La destinée de l'oiseleur » est accomplie et l'indépendance du poète est célébrée¹.

Les dessins de l'homme-pipes, de l'homme-muet et de l'homme-monstre traduisent les supplices psychiques et physiques du désintoxiqué. Les mains du poète marquent la réussite de l'« expiration² » de son souffle créateur. Les croquis d'*Opium* sont des preuves de l'« état inconcevable³ » vécu par le poète et des documents qui attestent du succès de la canalisation de cet état en « lui prêtant volume et contour⁴ ». L'illustration du corps marque donc le passage d'un désintoxiqué dans les labyrinthes de la douleur, la résistance d'un malade torturé et le réveil irrévocable d'un créateur.

Dans *Opium*, le texte et l'image illustrent le corps du diariste en fonction de l'opium. Cocteau décrit son corps avant le recourt à la drogue, durant l'intoxication, durant la désintoxication et de nouveau, en l'absence de cette « maîtresse⁵ ». Le discours sur soi s'articule autour de

¹ Toutefois, cette émancipation est illusoire, puisque Cocteau fumera à nouveau.

² Quand Cocteau décrit le processus de création poétique, il remplace le terme d'« inspiration » par celui d'« expiration ».

³ *Opium, op. cit.*, p. 255.

⁴ *Ibid.*, p. 250.

⁵ *Opium, op. cit.*, p. 87.

l'opium et l'identité du poète est assujettie à cette drogue. Toutefois, la multiplicité et la diversité des images corporelles l'emportent sur cette subordination constante. Dans *Opium*, le corps est en continuel changement et sa représentation n'est aucunement stable. Les différents imaginaires corporels définissent le corps du diariste comme un lieu de passage. L'illustration du corps ne reflète pas seulement l'état d'âme du poète. À l'exemple des miroirs dans les films de Cocteau, le corps permet au lecteur de passer d'un univers à un autre. Le lecteur d'*Opium*, dont les mains se confondent à celles de l'auteur encadrant le livre, découvre les représentations corporelles de l'écrivain et accède à une autre réalité. Le corps du poète assure donc le passage du lecteur de l'espace textuel et pictural à la « zone », cette « frange de la vie » où le diariste « n'[...] est ni tout à fait mort ni tout à fait vivant »¹.

Bibliographie

Cette bibliographie reprend uniquement les ouvrages cités dans l'article. Pour une bibliographie complète des œuvres de Jean Cocteau, nous renvoyons au site officiel du comité Jean Cocteau : http://www.jeancocteau.net/oeuvre_bibliographie_fr.php. Pour une bibliographie complète des études en langue française sur le journal personnel, nous renvoyons à Autopacte, site proposé par Philippe Lejeune : http://www.autopacte.org/biblio_journaux.html.

Cocteau Jean, *Entretiens Jean Cocteau*, André Fraigneau, Éditions du Rocher, coll. Alphée, Monaco, 1988.

Cocteau Jean, *Le Sang d'un poète*, 1930/1932, France, 42 mn, réalisation : Jean Cocteau, production : Vicomte de Noailles. ; → *Le sang d'un poète*, Éditions du Rocher, Monaco, 2003.

Cocteau Jean, *Opium. Journal de désintoxication*, Stock, Paris, 1930.

Cocteau Jean, *Orphée*, 1949/1950, France, 112 mn, réalisation : Jean Cocteau, production : André Paulvé et Films du Palais-Royal. → *Orphée. Film*, Éditions j'ai lu, Paris, 1987.

Leleu Michèle, *Les journaux intimes*, PUF, coll. Caractères, Paris, 1952.

Simonet-Tenant Françoise, *Le journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, Nathan, coll. 128. Littérature, Paris, 2001.

¹ *Orphée. Film*, Éditions j'ai lu, 1987, p. 10.

**L'ACTEUR : LE CORPS D'UN MORT.
SYMBOLISME CORPOREL DANS L'ŒUVRE D'ANTONIN
ARTAUD ET DE VALERE NOVARINA**

**THE ACTOR: THE BODY OF A DEAD.
BODILY SYMBOLISM IN THE CREATION OF ANTONIN
ARTAUD AND VALERE NOVARINA**

**EL ACTOR: EL CUERPO DE UNA MUERTE.
SIMBOLISMO CORPORAL EN LA OBRA DE ANTONIN ARTAUD
Y DE VALERE NOVARINA**

Coralia COSTAS¹

Résumé

Les visions audacieuses des metteurs en scène avant-gardistes ont graduellement imposé une nouvelle interprétation du corps de l'acteur, Antonin Artaud, dans son élan anti-mimétique étant l'un des plus fervents adeptes d'une telle attitude de (dé)construction symbolique.

Plus récemment, Valère Novarina est l'adepte d'un acteur qui sacrifie son corps physique, pour la durée de la représentation, pour faire place à l'autre. Cette « mort » est nécessaire pour le réinvestissement symbolique du corps.

Par cet article, nous nous proposons d'investiguer quelques-unes des voies de manifestation et d'illustration du corps de l'acteur dans l'univers dramatique.

Mots-clés : corps, acteur, sacrifice, ange, organes

Abstract

The audacious visions of avant-gardist stage directors gradually imposed a new interpretation of the actor's body, Antonin Artaud, in his anti-mimetic impetus being one of the most fervent adepts of such an attitude of symbolic (de)construction.

More recently, Valère Novarina has been the adept of an actor who sacrifices his physical body, for the duration of the performance, in order to provide space to the other. This "death" is necessary for the symbolic reinvestment of the body.

In this paper, our aim is to investigate some of the ways of manifestation and illustration of the actor's body in the dramatic universe.

Keywords: body, actor, sacrifice, angel, organs

Resumen

Las visiones audaces de los directores de escena de la vanguardia impusieron poco a poco una nueva interpretación del cuerpo del actor, Antonin Artaud, en su

¹ coralia.costas@gmail.com, Complexe National de Musées "Moldova", Iasi, Roumanie

impulso antimimético siendo uno de los más entusiastas adeptos de tal actitud de (de)construcción simbólica.

Más recientemente, Valère Novarina es el adepto de un actor que sacrifica su cuerpo físico, por el período de tiempo de la representación, para al otro . Esta “muerte” es necesaria para la reinversión simbólica del cuerpo.

Por este artículo, nos proponemos de investigar algunos de las vías de manifestación e ilustración del cuerpo del protagonista en el universo dramático.

Palabras claves: cuerpo, actor, sacrificio, ángel, órganos

La fin du XIXe et surtout le début du XXe siècle marquent une période de grands bouleversements dans la vie artistique européenne et même mondiale, une époque où la représentation théâtrale fut le sujet des plus ardentes controverses et luttes spirituelles. Artaud eut la malchance d'affirmer sa personnalité à cette époque-là. Nom très controversé, signant (ou non!) des pages souvent incompréhensibles, Artaud reste parmi les représentants les plus remarquables de la révolution théâtrale dont les bases ont été mises pendant la première moitié du XXe siècle et qui allait s'accomplir pleinement après 1960.

Si on a pu caractériser le XXe siècle théâtral comme se trouvant sous « le sacre du metteur en scène », on y est parvenu progressivement, après avoir assisté au « sacre de l'écrivain » caractérisant le théâtre du XIXe siècle et respectivement au « sacre de l'acteur » représentatif du crépuscule romantique et de l'esprit « fin de siècle »¹. En France, « le représentant le plus incontestable de la première modernité théâtrale », celui qui « a compris que le théâtre consiste en toute autre chose qu'en la représentation d'un texte à plusieurs voix », sur un espace conventionnel, devant des gens passifs, qui regardent et écoutent fut André Antoine². Bien que son Théâtre Libre marque le « degré zéro du théâtre moderne »,³ son « ambition novatrice » ne réussit qu'à « se limiter aux aspects les plus extérieurs du naturalisme »,⁴ comme le fait Stanislavski en Russie, à peu près à la même époque. Il faut pourtant reconnaître à Antoine un effet de « regestualisation » du théâtre, grâce à ses efforts de rendre une signification à chaque geste de l'acteur.⁵

¹ Deshoulières, C., *Le Théâtre au XXe siècle en toutes lettres*, Bordas, Paris, 1989, p. 5

² Jean, G., *Le Théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 1977, pp. 99-100.

³ J.-P. Sarrazac, « L'Avènement de la mise en scène », dans *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de J. de Jomaron, Armand Colin Editeur, collection « Encyclopédies d'aujourd'hui », Paris, 1992, p. 714.

⁴ Deshoulières, *op.cit.*, p. 20.

⁵ Sarrazac, *loc. cit.*, p. 717-718.

Au-delà des initiatives de Paul Fort et de son Théâtre d'Art - expérience manquée, mais féconde, dont le principal mérite fut celui d'avoir engendré l'Œuvre¹ - et aussi de celles des Escholiers, il faut reconnaître le rôle de Lugné-Poe, de Jarry et de Maeterlinck dans la sublimation du rôle de l'acteur et de son corps. Un aspect qui rapproche Maeterlinck et Jarry est le fait que les deux prétendent écrire leurs œuvres pour les marionnettes, à savoir pour des acteurs qui jouent en marionnettes. Leurs personnages sont dénués de toute psychologie, en devenant des marionnettes, c'est-à-dire les instruments des forces obscures du macrocosme, telles : l'amour inexprimé (Pelléas dans *Pelléas et Mélisande*), la volonté du pouvoir absolu (Ubu, dans *Ubu Roi*).² Pourtant, ce rapprochement n'est qu'idéologique, puisque sa mise en pratique connaît des manières très différentes : la féerie évocatrice de l'irreprésentable chez Maeterlinck, en parfait consensus avec la doctrine symboliste ; ceci n'est pourtant pas le cas de Jarry qui adopte dans ses écrits un apparent non-sens généralisé à puissance de loi, bien qu'à un niveau plus profond tout prenne sens, tout soit logique, presque arithmétique, tout soit porteur de signification. Si Maeterlinck prônait l'absence de l'homme comme indispensable pour ses pièces, le facteur humain étant remplacé par son ombre, cette dilution de l'être humain devient chez Jarry une agglomération des éléments anthropiques, le rôle d'Ubu étant celui d'un surhomme.³ Jarry avait déjà compris que le trompe-l'œil n'était plus actuel et rejetait la représentation mimétique à la manière d'Antoine. C'est pourquoi son projet était d'abolir tout décor, c'est pourquoi sa pièce se situe « nulle part » et dans l'éternité, démontrant ainsi son dédain de la traditionnelle vraisemblance.⁴

Artaud est généralement connu dans l'histoire du théâtre pour avoir introduit des concepts tels le double, la cruauté, la peste et pour avoir prôné la compréhension du théâtre comme art vivant, comme manifestation assumée, anti-mimétique. Pourtant cette perspective de vie au théâtre ou plutôt de vie du théâtre entraîne une autre, sur la mort, virtuelle, symbolique, de l'acteur, de renoncement à sa propre personne pour faire place au personnage qu'il doit incarner pendant la performance. Artaud, un homme de théâtre total, théoricien/dramaturge/acteur/scénariste, parle surtout de la mort de la

¹ Robichez, J., *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'œuvre*, L'Arche, Paris, 1957, p. 49.

² Deshoulières, *op.cit.*, pp. 22-23.

³ Sarrazac, *loc.cit.*, pp. 729-730.

⁴ Béhar, H., *Littératures*, L'Age d'homme, Bibliothèque Mélusine, Lausanne, 1988, p. 42.

langue française, qu'il désigne comme « le cadavre de Madame Morte, de Madame utérine fécale »¹, mais aussi de mannequins, d'ombre métaphysique, et surtout de la disparition de son nom, de son propre être.²

L'éloge qu'Artaud rend dans le texte *Sur le théâtre balinais* aux représentations des Balinais lors de l'Exposition coloniale de 1931 de Paris compte aussi parmi les traits distinctifs de sa création, étant inspiré par la rigueur déployée par les acteurs-danseurs balinais dans l'interprétation d'un *janger*.³ Artaud admire la manière dont ils utilisent aussi bien leurs corps, en le (re)transformant en symboles, que l'espace dont ils disposent. Tout contribue à ce travail de production du sens à l'aide d'un « langage physique », à la différence de l'univers occidental, où la communication se fait exclusivement par l'utilisation de mots qui ont perdu leur signification initiale, raison pour laquelle le message est sec, dépourvu de magie:

*Ce qu'il y a en effet de curieux dans tous ces gestes, dans ces attitudes anguleuses et brutalement coupées, dans ces modulations syncopées de l'arrière-gorge, dans ces phrases musicales qui tournent court, dans ces vols d'élytres, ces bruissements de branches, ces sons de caisses creuses, ces grincements d'automates, ces danses de mannequins animés, c'est qu'à travers leur dédale de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air, à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisée, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots. Ces acteurs avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés.*⁴

Ces artistes absolus se dépersonnalisent pour pouvoir accumuler des sens, se séparent de leurs corps humains et deviennent ces réceptacles de signification. Cette animation des signes tient à une mécanique supérieure, à un rythme, à un souffle nouveau qui réinvestissent les corps

¹ Artaud, A., *Œuvres complètes*, tome IX, Gallimard, Paris, 1979, p. 173.

² Cf. Costas, C., *Les Surnoms d'Antonin Artaud, clés de lecture de sa surréalité*, dans *Le surnom*, sous la direction d'Alexandra-Flora Pifarré et de Sandrine Rutigliano-Daspét, Editions de l'Université de Savoie, le Laboratoire Langues, Littératures, Sociétés, collection "Ecole doctorale", octobre 2008, pp. 149-161.

³ Savarese, N., « Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition », in *The Drama Review*, Volume 45, No.3 (T171), New York University, Mit Press, 1^{er} septembre 2001, p. 747

⁴ Artaud, A., *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, Paris, 1964, p. 72 (ci-dessous O.C. IV)

respectifs et les mettent en mouvement, qui les mettent en connexion avec la tradition. Rien de tout cela dans le théâtre occidental :

*Notre théâtre qui n'a jamais eu l'idée de cette métaphysique de gestes, qui n'a jamais su faire servir la musique à des fins dramatiques aussi immédiates, aussi concrètes, notre théâtre purement verbal et qui ignore tout ce qui fait le théâtre (...) mouvements, formes, couleurs, vibrations, attitudes, cris, pourrait (...) demander au théâtre Balinais une leçon de spiritualité.*¹

Artaud remarque aussi la rigueur extrême qui caractérise l'évolution scénique des Balinais. Grâce à un metteur en scène qui coordonne tout, qui élimine les mots – plus exactement les mots écrits – et grâce aux acteurs– hiéroglyphes qui utilisent tous les moyens dont ils disposent pour transmettre le message, qui savent comment coordonner parfaitement les mouvements, coiffures, en un mot leur présence scénique, est un théâtre pur, où les symboles sont utilisés en fonction de leur efficacité. C'est pourquoi Artaud exige pour le théâtre un retour à un langage des signes efficaces, qui constitue la seule solution possible devant un message théâtral resté sans ressources et sans effet. Artaud demande aux acteurs occidentaux de développer et de mettre en œuvre leur capacité de maîtriser leurs corps, suivant le modèle des Balinais, de véritables réservoirs de symboles originaires qui ont la capacité et le savoir nécessaires pour les utiliser, pour les actualiser².

« Tout correspond », dit Artaud de ce spectacle qui est « une sorte de danse supérieure », ritualisée, dans laquelle l'acteur-danseur ne représente plus une individualité, mais un corps « athlétique et mystique »³, intégré dans le corps collectif, d'où résulte une sensation de totalité, d'unicité, de non-séparation, de non-dualité. De ce langage concret se dégage l'exercice effectif d'une pensée analogique, qui est en même temps action sur la réalité⁴.

Le corps représente l'instrument primordial, indispensable de l'acteur, que celui-ci doit neutraliser, doit castrer, comme le dirait Artaud dans les textes de Rodez, avant d'entrer en scène, dans lequel il incorpore une autre vie, celle du personnage. Dans le texte intitulé *Un Athlétisme affectif*, l'acteur est présenté comme un « athlète du cœur », qui doit

¹ *Ibidem*, p. 67-68.

² Borie, M., *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, Paris, 1989, p. 26-27.

³ Artaud, *op.cit.*, pp. 69, 81.

⁴ Borie, *op.cit.*, pp. 166-167.

savoir utiliser ses « organes » pour pouvoir incarner l'autre, pour lui donner littéralement la chair. Artaud recommande donc à l'acteur:

Pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir l'être humain comme un Double, comme le Kha des Embaumés de l'Égypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l'affectivité.

Spectre plastique et jamais achevé dont l'acteur vrai singe les formes, auquel il impose les formes et l'image de sa sensibilité.¹

De ces lignes nous retenons l'accent mis sur l'idée d'action en cours de déroulement, car ce qui compte à ses yeux n'est pas le résultat de l'acte créateur mais le processus créateur comme tel. L'assomption par les acteurs d'un corps étranger revient des années plus tard, dans *Histoire vécue d'Artaud Momo* où Artaud soutient que « le but est celui de se transférer par succion le corps d'un autre! »²

Jean-Louis Barrault a compris le caractère visionnaire des théories et des œuvres d'Artaud surtout de celles concernant l'art de l'acteur d'utiliser son corps selon les nécessités du spectacle:

C'est sur le plan de l'alchimie corporelle qu'il m'a surtout influencé, sur la respiration, sur le ternaire de la Kabbale, le ternaire gestuel, sur toutes ces choses-là que j'ai développées ensuite à mon idée. Et j'ai eu des conseils de grand frère à propos du Livre des morts égyptiens, des Upanishads, le Bhagavad-Gitâ, Milarepa, Fabre d'Olivet.³

La théorie artaldienne du corps sur scène est aussi présentée dans *Le Théâtre de Séraphin*, dont le titre même constitue une provocation. Une piste d'interprétation est fournie par Paule Thévenin qui précise un moment anecdotique : « En 1781, un Italien avait introduit en France un théâtre d'ombres chinoise auquel il donna son nom », la troupe étant active à Paris jusqu'en 1870⁴. L'attention qu'Artaud entendait donner à chaque élément de la mise en scène, le rôle majeur des lumières et des ombres justifieraient une telle interprétation du titre choisi pour son texte. D'autre part, il faut souligner l'importance des séraphins, à côté des

¹ Artaud, *O.C.*, IV, p. 156.

² Artaud, A., *Œuvres complètes*, tome XXVI, Gallimard, Paris, 1994, p. 180.

³ P. Chaleix, « Entretien avec Jean-Louis Barrault et Gaston Ferdière », dans *La Tour de Feu, Artaud sans légendes*, réédition anastatique du no. 136 de novembre 1977, par l'Association Les Amis de Pierre Boujut et de La Tour de Feu, 2002, p. 157.

⁴ P. Thévenin dans Artaud, *O.C.*, IV, p. 388. C'est toujours Thévenin qui précise que l'expression avait été déjà utilisée par Baudelaire dans les *Paradis artificiels*.

chérubins et des archanges, à l'intérieur de la hiérarchie céleste, dont ils occupent les plus hauts étages. En iconographie les séraphins sont représentés sous la forme de tête d'anges, accompagnés par trois paires d'ailes. Les écrits ultérieurs d'Artaud, comme les dessins d'ailleurs, indiquent sans le moindre doute l'attrait vers l'angélisme, vers cet ange idéal, doué, comme l'indique Florence de Mèredieu, de « corps lumineux », « corps impondérable, unique, sans articulations et sans organes » et qui « d'ailleurs ne parle pas ». L'ange artaldien est un être virtuel, à « corps léger, parfait, sans organes »¹.

Dans le texte *Théâtre de Séraphin*, Artaud se réfère à la théorie du souffle et aussi à la séparation sacrificielle opérée par l'acteur pour se détacher de son corps:

*Pour lancer ce cri je me vide.
Non pas d'air, mais de la puissance même du bruit. Je dresse
devant moi mon corps d'homme. Et ayant jeté sur lui "L'ŒIL" d'une
mesuration horrible, place par place je le force à rentrer en moi.*²

L'incarnation du personnage est un problème qui préoccupe Artaud l'acteur, qui prend ses distances par rapport à son être physique. Une fois de plus, Artaud exprime sa lassitude de vivre sa vie, la seule satisfaction lui étant apportée par la possibilité de vivre dans le corps de l'autre, à savoir dans celui du personnage à qui il donne sa chair:

*Entre le personnage qui s'agite en moi quand, acteur, j'avance
sur une scène et celui que je suis quand j'avance dans la réalité, il y a
une différence de degré certes, mais au profit de la réalité théâtrale.
Quand je vis je ne me sens pas vivre. Mais quand je joue c'est
là que je me sens exister.*³

Louis Jovet approchera le même thème, se référant au « développement d'une personnalité, dans l'abandon de sa propre personnalité », abandon qu'il définit aussi comme « perte ou absence de l'expression personnelle », en faveur d'une « expression fictive d'une vérité relative, conditionnée », la grande provocation étant celle du dédoublement conscient, de la libération contrôlée de soi, pour pouvoir abriter les autres⁴.

¹ Ces sont surtout les tomes IX et X qui démontrent la préoccupation d'Artaud pour l'angélisme. Cf. F. de Mèredieu, *Antonin Artaud. Les couilles de l'ange*, Blusson Editeur, Paris, 1992, p. 57-58, 75-77.

² Artaud, *O.C.*, IV, p. 176.

³ *Ibidem*, p.181.

⁴ L. Jovet, *Le Comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 1994, p. 34.

Nous notons aussi que sa fascination pour les momies, manifestée soit par la présentation d'Héliogabale en tant que « fantoche », « tête de momie creuse »¹ dans *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, soit par l'aspect de momie des personnages de sa tragédie *Les Cenci* évoluant dans « une atmosphère de tête perdue et qui rayonne dans les nuages »², et identifiable non seulement dans les écrits mais aussi dans la graphique, préfigure sa théorie du « corps sans organes » qui fera fortune grâce à la théorisation ultérieure par Gilles Deleuze et Felix Guattari.

Cette retraite de l'humain, cette disparition de la chair seront reprises par Valère Novarina, qui, comme Artaud, comprend l'acteur comme un réceptacle vidé de fluide, un embaumé auquel l'artiste rend la vie pour la durée de la représentation. Dans la *Lettre aux acteurs*, l'acteur « est le mort qui parle », « son défunt »³, alors que dans *Pendant la matière*, Novarina introduit « l'acteur toujours comme un mort »⁴. En ce dernier volume, Novarina lie l'idée de mort à l'absence nécessaire de psychologie du comportement de l'acteur, et aussi à la religion, de sorte que nous pourrions supposer une certaine similarité entre le sacrifice de Jésus pour sauver l'humanité et l'acteur qui renonce à son corps, donc à sa vie, pour s'offrir au public comme moyen d'expiation: « Le moi est la région de la mort. Le je traverse le moi, c'est le passage de Dieu. »⁵ Une telle hypothèse est soutenue par l'affirmation: « La fin du théâtre est une délivrance : les acteurs savent que toute la pièce tend vers le salut. »⁶

Les notions de mannequin, marionnette, momie construisent toutes l'image d'un corps symbolique, essentiellement mort, mais qui est animé par le pouvoir et le savoir de l'artiste. Bruno Tackels évoque la « double valeur morale » de la marionnette qui d'une part enlève à l'homme le poids de l'imitation réaliste et de l'autre est capable de « perfection mécanique »⁷.

Nous pouvons donc considérer que la vision de Novarina sur le corps de l'acteur consiste à fabriquer un corps-marionnette dont la vie individuelle s'en est allée tout en laissant derrière elle ce réceptacle de respiration, ce « tube » vide, mort, sans psychologie, sans âme. Pourtant ce tube se

¹ Artaud, A. *Œuvres complètes*, tome VII, Gallimard, Paris, 1967, p. 91.

² Artaud, A. *Œuvres complètes*, tome V, Gallimard, Paris, 1964, p. 47.

³ Novarina, V., *Pour Louis de Funès*, précédé de *Lettre aux acteurs*, Actes Sud, Paris, 1986, p. 15.

⁴ Novarina, V., *Pendant la matière*, 1991, P.O.L. Editeur, Paris, p. 13.

⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁶ *Ib.*, p. 69.

⁷ Tackels, B., « Ecris-moi une marionnette » dans *Alternatives théâtrales*, no. 72, avril 2002, p. 6.

charge constamment du souffle divin, de la respiration supérieure de Dieu et ceci le fait marcher, agir, de manière mécanique, à première vue puérile et ridicule. Mais l'ensemble de la construction dépasse de beaucoup le domaine de l'hilaire car la mécanicité en question est similaire à l'animation du chaman qui pendant sa transe devient lui-même l'expression de la volonté divine et nous rappelle en permanence la dualité de la condition de l'acteur : ni humain ni divin, il est pourtant l'hôte temporaire à corps humain du souffle divin. C'est ce qui fait de l'acteur novarinien un guérisseur, à pouvoirs chamaniques, des âmes modernes hantées par tant de chimères. Cet acteur emblématique est le seul qui puisse incarner (!) les personnages - marionnettes, ces « vêtements habités »¹ créés par Novarina.

Nous devons aussi souligner la similitude frappante entre les « Machines » de Novarina et les momies qu'il invoque si souvent: les unes comme les autres n'ont pas d'âme, elles n'ont pas de souffle, elles ne sont que des corps. S'il y a quelque chose qui les met en mouvement, alors cette présence n'est que passagère, transitoire. Nous y voyons la description codée de l'acteur en transe pour le temps de la représentation. Dans la pièce *L'Espace furieux*, de Novarina, L'Enfant d'Outrebref affirme: « Nous ne sommes pas : ni nous, ni cette matière, ni ces plantations, ni ces pantalons, ni ces gens : c'est seulement l'être qui passe par nous. »² C'est au passage du souffle divin que Novarina fait sans doute référence dans ces lignes, interprétation soutenue par la préoccupation des mêmes deux personnages pour l'être / non-être compris comme devenir:

L'Enfant Traversant : A propos de Je suis. Est-il celui qui est ?
L'Enfant d'Outrebref : Non. Celui qui devient n'a aucun
*besoin d'être*³.

Comme le précise Jean-Marie Thomasseau, Dieu, dans l'*Exode*, s'introduit à Moïse par la formule : « Je suis celui qui suis »⁴. Novarina propose donc une nouvelle approche, à la fois interrogative et sous le signe de l'absurde, de l'histoire biblique.

¹ Novarina, V., *Le théâtre des paroles*, P.O.L. Editeur, Paris, 1989, p. 35.

² Novarina, V., *L'Espace furieux*, P.O.L. l'Editeur, Paris, 1997, p. 44.

³ *Ibidem*, p. 56.

⁴ J-M. Thomasseau, « Les écritures de Valère Novarina ou la poétique du trou noir », in *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, août-septembre 2005, tome LXI, no 699-700, p. 660.

D'autre part, ce non-être préfiguré par l'Enfant d'Outrebref, réapparaît dans une des définitions aphoristiques de l'acteur contenues dans *Pendant la matière* : « Porteur de vide, l'acteur agit parce qu'il porte le vide en lui. Un homme qui agit parce qu'il n'est pas là. »¹ En corroborant les deux citations, nous constatons que le devenir est associé à la respiration divine, et celle-ci aux idées de passage et de non-corporalité, tout comme aux concepts de réceptacle, de tube.

Le devenir de l'acteur est aussi inéluctablement lié aux notions de voyage et de seuil. Ainsi, la scène qui n'est plus faite de planches mais d'eaux, est aussi un seuil, un lieu d'où l'acteur « trans-vivant » peut « sauter »² vers l'inconnu que constitue chaque investissement dans un rôle, la transfiguration que suppose chaque séparation de sa vie. Dans « Pour Louis de Funès », le seuil qu'est la scène est de manière répétée associée au renoncement total à sa propre personne, indice possible de son admiration du travail artaldien :

*L'acteur qui entre en scène franchit son corps et sa présence, il passe dessous (...) Tout acteur qui entre c'est un qui veut quitter l'homme, un qui passe devant tous pour y détruire ses chairs, ses verbes, ses corps et ses esprits. L'homme avance sur le théâtre pour ne plus s'y reconnaître (...) L'acteur avance sans nom*³.

Par cette transformation même, au cours de laquelle l'acteur, « sautant », perd son corps et son nom afin de capter dans son « tube » le passage de la respiration divine, fait encore quelque chose d'autre : « il prête son souffle et redonne vie aux lettres mortes. »⁴

Novarina, comme Artaud, nous met en présence d'une transfiguration, dans le sens religieux du terme, d'une adoption pour la durée du spectacle d'un autre corps, manifesté comme corps – effigie, corps signifiant, corps - mannequin, corps vidé, corps chamanique, etc., dont l'humain se retire pour faire place au divin, en réitérant, symboliquement, la Genèse.

Pour Artaud comme pour ses continuateurs, le retour à des pratiques d'avant la séparation entre la forme et le sens, à un corps sans organes, donc sans maux, physiques ou idéologiques, est la seule destination possible. L'identification, plus ou moins camouflée, à Dieu, à l'être suprême, plaide pour l'interprétation et l'appropriation du spectacle

¹ Novarina, *Pendant la matière*, 1991, p. 67.

² *Ibidem*

³ Novarina, *Pour Louis de Funès*, précédé de *Lettre aux acteurs*, 1986, pp. 39-41

⁴ Novarina, *Pendant la matière*, p. 66

théâtral (et non de la représentation!) comme retour au commencement de l'univers.

Bibliographie

Sources

- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, Paris, 1964
Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome V, Gallimard, Paris, 1964
Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome VII, Gallimard, Paris, 1967
Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome IX, Gallimard, Paris, 1979
Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome XXVI, Gallimard, Paris, 1994
Chaleix, P., « Entretien avec Jean-Louis Barrault et Gaston Ferdière », dans *La Tour de Feu, Artaud sans légendes*, réédition anastatique du no. 136 de novembre 1977, par l'Association Les Amis de Pierre Boujut et de La Tour de Feu, 2002
Jouvet, Louis, *Le Comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 1994
Novarina, Valère, *Pour Louis de Funès*, précédé de *Lettre aux acteurs*, Actes Sud, Paris, 1986,
Novarina, Valère., *Pendant la matière*, 1991, P.O.L. Editeur, Paris
Novarina, Valère, *Le théâtre des paroles*, P.O.L. Editeur, Paris, 1989, p. 35
Novarina, Valère, *L'Espace furieux*, P.O.L. l'Editeur, Paris, 1997, p. 44
Tackels, Bruno, « Ecris-moi une marionnette » dans *Alternatives théâtrales*, no. 72, avril 2002

Bibliographie critique

- Béhar, Henri, *Littéruptures*, L'Age d'homme, Bibliothèque Mélusine, Lausanne, 1988
Borie, Monique, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, Paris, 1989
Costas, Coralie, *Les Surnoms d'Antonin Artaud, clés de lecture de sa surréalité*, dans *Le surnom*, sous la direction d'Alexandra-Flora Pifarré et de Sandrine Rutigliano-Daspét, Editions de l'Université de Savoie, le Laboratoire Langues, Littératures, Sociétés, collection "Ecole doctorale", octobre 2008
Deshoulières, Cristophes, *Le Théâtre au XXe siècle en toutes lettres*, Bordas, Paris, 1989
Jean, Georges, *Le Théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 1977
Mèredieu, Florence de, *Antonin Artaud. Les couilles de l'ange*, Blusson Editeur, Paris, 1992
Robichez, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'œuvre*, L'Arche, Paris, 1957
Sarrazac, Jean-Pierre, « L'Avènement de la mise en scène », dans *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de J. de Jomaron, Armand Colin Editeur, collection « Encyclopédies d'aujourd'hui », Paris, 1992
J-M. Thomasseau, « Les écritures de Valère Novarina ou la poétique du trou noir », in *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, août-septembre 2005, tome LXI, no 699-700
Savarese, Nicolas, « Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition », in *The Drama Review*, Volume 45, No.3 (T171), New York University, Mit Press, 1^{er} septembre 2001

**ÉCRITURE DU CORPS - ÉCRITURE DU TEXTE - LA
TECHNIQUE DE LA FRAGMENTATION CHEZ MARGUERITE
DURAS**

**WRITING THE BODY - WRITING THE TEXT - THE
FRAGMENTATION TECHNIQUE WITH MARGUERITE DURAS**

**ESCRITURA DEL CUERPO - ESCRITURA DEL TEXTO - LA
TÉCNICA DE LA FRAGMENTACIÓN DE MARGUERITE DURAS**

Corina-Amelia GEORGESCU¹

Résumé

Notre texte se propose d'analyser la fragmentation des images du corps qui s'entremêle et se superpose avec la fragmentation narrative, transformant l'écriture de Duras dans une (ré)écriture de l'amour.

Mots-clés : fragmentation, corps, récit

Abstract

Our text aims at analyzing the fragmentation of the body images which interweaves and combines with the narrative fragmentation turning Duras's writing into a (re)writing of love.

Key-words: fragmentation, body, narration

Resumen

Nuestro texto se propone de analizar la fragmentación de las imágenes del cuerpo que se entremezcla y se superpone con la fragmentación de la narración, transformando la escritura de Duras en una (re)escritura del amor.

Palabras-clave: fragmentación, cuerpo, narración

Marguerite Duras, morte en 1996, laisse derrière elle une oeuvre riche, impressionnante, une oeuvre qui surprends et qui invite à une pluralité de questions et de réponses. C'est à l'intérieur de cette oeuvre que l'on distingue ce que la critique a appelé « le cycle du Barrage », cycle qui regroupe quatre romans : *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Eden Cinéma* (1977), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Le troisième, *L'Amant*, pourrait être vu comme un livre capital pour la création durassienne, un livre-noyau qui reflète, résume, reprend certains thèmes, scènes, informations des autres livres de

¹ georgescu_c@yahoo.fr, Université de Pitesti, Roumanie.

l'auteur, tout en devenant une sorte de modèle à son tour, particulièrement pour *L'Amant de la Chine du Nord*.

Obtenant le Prix Goncourt en 1984, *L'Amant* a été le sujet de plusieurs questions posées à Marguerite Duras par l'intermédiaire des interviews que l'écrivain a accordées dont on retient celui faite pour le *Nouvel Observateur* et reproduit au début de l'édition de 1984 du roman, publiée par les Editions de Minuit. C'est dans ce texte que Duras parle du titre initial de *L'Amant*, « l'Image absolue », tout en expliquant la motivation qu'elle avait pour le choisir :

Le texte de L'Amant s'est d'abord appelé « l'Image absolue ». Il devait courir tout au long d'un album de photographies de mes films et de moi. Cette image, cette photographie absolue non photographiée est entrée dans le livre. [...]

Dans cet album, j'aurais parlé d'une autre photographie qui aurait pu passer – pour les autres gens – pour l'image absolue. C'est celle de ma mère et de ses trois enfants rassemblés un après-midi à Hanoi.¹

La comparaison du livre avec un album de photos par son auteur même ouvre la perspective vers plusieurs interprétations ; l'une d'elles renvoie à un livre composé d'images disparates qui représentent autant de souvenirs. Dans ce cas, nous avons affaire non pas seulement à un roman qui se remarque par son thème originaire, mais aussi par sa technique narrative. Et c'est toujours de cette interview que se dégage et se confirme le côté autobiographique du roman. Les propos de Duras à ce sujet sont très nets :

Il fallait mentir. Mon enfant était chinois. Le dire, même dans un livre, ce n'était pas possible du vivant de ma mère. Un Chinois – amant de son enfant – [...] c'était l'équivalent d'une déchéance encore plus grave que celle de la ruine des barrages [...].²

L'Amant, ce livre-album, est empreint d'images-souvenirs qui réussissent à s'entrelacer pour restituer moins les événements et les actions des personnages, que leurs sensations et leurs sentiments, toute la charge intensivement affective du vécu. Nous y distinguons deux aspects : celui de livre d'images et celui de livre des souvenirs. Le livre d'images surprend par la force des détails, surtout dans le cas des images

¹ Duras, Marguerite, *C'est Moi, l'Histoire* in Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, p.VII

² Idem., p.VII

du corps, en laissant l'impression que tout vient de se passer, qu'il s'agit partout d'un instant qui vient de s'écouler, tandis que le livre des souvenirs se rapporte moins au contenu du roman, qu'à sa forme, car la juxtaposition des souvenirs provenant des espaces et des moments différents ouvre la perspective d'une technique de la fragmentation. Le lecteur « lit » des bribes de souvenirs et « se dessine » dans son imagination des parties des corps des personnages. Cette fragmentation des images qui s'entremêle et se superpose avec la fragmentation narrative c'est ce qui fait l'écriture de Duras « [ressembler] avec celle de l'amour ». ¹ En ce qui suit, nous nous proposons d'analyser certains aspects de cette technique de la fragmentation, tennat compte des deux niveaux auxquels elle pourrait être surprise : le niveau thématique, pour l'analyse duquel on prend en considération les images du corps, et le niveau formel où nous essayons de surprendre les éléments qui tiennent à la technique narrative et au style et qui réussissent à créer cette impression de fragmentation qui, malgré son essence même, ne mène pas à l'incohérence, mais à une cohésion impressionnante du roman.

Cette fragmentation est définie par Duras elle-même qui l'appelle « écriture courante » et qui explique en quoi elle consiste :

Quand on passe de la malfaisance de mon frère à la description du ciel équatorial, de la profondeur du mal à la profondeur du bleu, de la fomentation du mal à celle de l'infini, c'est ça. Et cela sans qu'on le remarque, sans qu'on le voie. L'écriture courante², c'est ça, celle qui ne montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister. Qui jamais ne « coupe » le lecteur, ne prend pas sa place. Pas de version proposée. Pas d'explication.³

Cette apparente manque de profondeur est en fait ce qui libère les mots de Duras, c'est ce qui libère le lecteur et lui ouvre la voie à l'interprétation, tout en l'invitant à combler les vides, à s'imaginer, à recréer l'histoire pendant la lecture. C'est d'ici l'impression de puzzle qui doit être mis en ordre par celui qui se dédie à la lecture du roman.

Le récit semble délimité par des limites d'abord spatiales, et puis temporeles : le début et la fin de l'histoire ont comme cadre Paris et la voix d'une narratrice qui a un âge mûr. C'est à l'intérieur de celui-ci que l'histoire d'amour commence à se raconter en se tissant à partir des

¹ Roche, Denis, *Le Matin* in Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, p. III

² C'est nous qui soulignons.

³ Duras, Marguerite, *C'est Moi, l'Histoire* in Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, p.XI

souvenirs qui sont généralement ordonnés chronologiquement et qui sont mis en scènes par des analepses successives, enchaînées logiquement, mais qui de temps en temps s'entremêlent.

L'incipit du roman est marqué par l'image du visage, visage qui, en quelque sorte, se reflète, dans les yeux d'un inconnu qui, tout en faisant la comparaison entre « le visage de jeune femme » et le « visage dévasté » que la femme mûre a, représente le prétexte dont la narratrice se sert pour ouvrir la voie aux analepses. Le même visage est présenté comme « parti dans une direction imprévue » entre dix-huit ans et vingt-cinq ans :

A dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans j'ai vieilli. [...] Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. [...] Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. [...] J'ai un visage détruit.¹

L'importance que Duras accorde au corps dans son intégralité dans son écriture est certe car c'est le visage qui occupe l'incipit du roman *L'Amant*. C'est un visage surpris dans deux moments de sa vie : pendant sa jeunesse (dans le passé) et lorsque la femme touche à l'âge mûr (le présent). Le visage sans corps est le motif qui fait le passage du présent vers le passé et qui fait le lecteur se poser des questions pour combler le vide entre les deux périodes de temps ; c'est ce qui capte l'attention et éveille l'intérêt. Il est intéressant que l'unité entre les deux époques de sa vie est rétablie par l'emploi de deux adjectifs synonymes *dévasté* et *détruit*, dont le premier semble beaucoup plus fort comme s'il voulait souligner dès le début les conséquences. La description prend en considération les éléments ou les parties de ce visage à tour de rôle (les traits, les yeux, le regard, la bouche, le front), en insistant surtout sur les yeux dont le regard est qualifié comme « triste ». Celui-ci est le seul adjectif de cette description chargé affectivement et qui donne le ton pour tout ce qui suit car le roman semble empreint par une sorte de nostalgie continue. La présence des comparatifs sous entend deux états de fait :

¹ Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, pp. 7-8

l'état initial auquel correspondrait le degré positif, ainsi que l'état actuel auquel correspond le comparatifs de supériorité : « les yeux *plus* grands, le regard *plus* triste, la bouche *plus* définitive ». ¹

Ce fragment du visage ouvre également la voie à l'hésitation qui parcourra tout le roman entre « je » et « elle » par la manière dont la narratrice a l'air de se « séparer », de se « délimiter » de ce vieillissement qu'elle regarde avec le même intérêt avec lequel elle aurait manifesté « au déroulement d'une lecture ». Nous assistons ici à un subtil dédoublement (le « je » qui fait la lecture versus une « autre » dont le visage vieillit) qui sera éclairci dans les pages suivantes. Le fragment joue constamment sur la possession/la dépossession du visage qui est soit assimilée et possédée « mon visage », soit vu de l'extérieur par l'intermédiaire de la troisième personne (« Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû ») jusqu'à ce que la possession soit définitive et définitivement assumée, tenant compte de l'emploi, à la fin du fragment en question, du verbe « avoir » associé à la première personne du singulier.

Ce thème du visage « présent » introduit au début du roman par l'inconnu est accompagné par l'emploi du présent de l'indicatif, temps à l'aide duquel la narratrice assure la cohérence avec le fragment qui suit où elle ne fait que réfléchir cette image, sans continuer le portrait ; elle choisit ainsi de laisser le lecteur attendre les détails de ce portrait dont la création est « interrompu » temporairement. Le retour au portrait est signalé par le retour au passé composé qui alternera avec le présent continuellement comme pour assurer l'équilibre entre les deux plans d'une même existence.

Ce portrait - au début du roman - d'un visage auquel on n'associe pas de corps, un portrait incomplet qui sera complété au fur et à mesure que le roman avance, témoigne en germe des techniques que la narratrice emploiera ultérieurement : il s'agit de l'analepse, de l'ellipse, d'une perspective narrative qui surprend toujours le lecteur par l'oscillation continue entre l'emploi de la première et de la troisième personne du singulier accompagné très souvent d'un changement des temps verbaux (le jeu entre le présent historique et le passé composé marquant « l'accompli », le « vécu »), de l'emploi de l'image figée (description tout simplement ou évocation des photos) qui a donné l'impression d'un temps qui s'est momentanément arrêté. Tout cela se mêle avec des réflexions sur l'écriture qui surgissent de temps à autre dans le roman

¹ C'est nous qui soulignons.

comme pour instiguer le lecteur à les mettre en relation avec certains faits, événements, personnages, etc.

Le retour au thème du visage s'accompagne par une analepse ; il s'agit du visage tel qu'il était à dix-huit ans :

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. [...] Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. [...] Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'expériment.¹

Ce fragment reprend l'ordre des fragments précédents : la temporalité va toujours du présent suggéré par l'adverbe « maintenant », ainsi que par le temps verbal « je vois » vers le passé : « à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire ». La citation proposée ici est un exemple d'écriture concentré qui, mot à mot, joue avec les souvenirs et la réalité, avec le passé et le présent comme un compositeur passe doucement d'une note à l'autre : présent (« Maintenant je vois que ») – passé (« très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que ») – passé récent (« j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie ») – passé (« Ce visage de l'alcool m'est venu avant ») – passé récent (« L'alcool est venu le confirmer. ») – passé (« Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'expériment. »). Il s'agit de « retrouver les traces laissées en soi par le passé, transformées par le temps, la mémoire, l'imaginaire. »²

Nous pourrions enfin et, peut-être légitimement, se demander si cet « autre » visage ou ce « visage prémonitoire » n'anticipe pas l'altérité de l'écrivain par rapport à l'homme :

« Soudain, je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir. »³

L'écho aux mots de Rimbaud est clair : *Je est un autre*. L'adverbe *soudain* suggère une sorte d'illumination brusque, une forme de prise de conscience de ce dédoublement de l'être : l'être qui se cache et l'être qui

¹ Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, p. 12

² Bonhomme, B., *Le Roman au XXe siècle à travers dix auteurs de Proust au Nouveau Roman*, Ellipses, Paris, 1996, p.181

³ Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, p. 15

se laisse voir, qui se montre ou... peut-être qui s'écrit et s'offre à la lecture. Cette « mise à disposition de tous les regards » pourrait acquérir une double valeur, selon la grille d'interprétation : il s'agit ici, dans le sens propre, de se « laisser voir », d'aimer être regardée qui renvoie au couple exhibitionnisme-voyeurisme, mais aussi et surtout, dans le sens figuré, de « se montrer » à travers l'écriture, en se définissant ainsi comme appartenant à tous les espaces et répondant à tous les désirs :

La répétition constante des verbes « voir », « regarder » souligne l'aspect primordial de cette thématique liée au plaisir, plaisir exhibitionniste de se faire voir, plaisir de l'écriture même qui se donne à voir, à lire, mais aussi plaisir également du voyeur.¹

Il s'agit ici justement de l'ouverture dont Duras parlait quant à l'écriture « courante », écriture qui frôle tout et qui naît petit à petit, tout comme le portrait du personnage principal de *L'Amant*. Si l'accent mis sur le visage attire l'attention du lecteur qui s'y arrête longuement, suivant le souffle du texte, la narratrice met graduellement en scène d'autres éléments du portrait qui semble « jetés » par ci, par là dans le livre :

Ce jour-là j'ai aussi des tresses, je ne les ai pas relevées comme je le fais d'habitude. [...] Mes cheveux sont lourds, souples, douloureux, une masse cuivrée qui m'arrive aux reins. On dit souvent que c'est ce que j'ai de plus beau et moi j'entends que ça signifie que je ne suis pas belle. Ces cheveux remarquables je les ferai couper à vingt-trois ans à Paris, cinq ans après avoir quitté ma mère. [...] On m'a demandé si je les voulais [...]. J'ai dit non. [...] Après, on a plutôt dit : elle a un beau regard. Le sourire aussi, pas mal.²

Ce nouveau élément du portrait, les cheveux, vient s'ajouter à l'image existante, pour l'enrichir, mais aussi pour l'éclaircir, car il s'agit ici d'une coupure, d'une rupture avec la mère opérée par l'intermédiaire des cheveux. Les cheveux sont coupés cinq ans après la séparation de la mère, période de deuil et, à la fois, de libération. Comme tous les fragments qui se rapportent au corps, celui-ci comporte au moins deux éléments importantes du point de vue de la technique narrative : il s'agit premièrement d'une sorte de « contradiction » : « ce jour-là » semble faire écho au passé, mais la narratrice trompe l'horizon d'attente du

¹ Bonhomme, B., *Le Roman au XXe siècle à travers dix auteurs de Proust au Nouveau Roman*, Ellipses, Paris, 1996, p. 190

² Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, pp. 18-19

lecteur par l'emploi d'un verbe au présent qui, tout de suite, est prolongé par toute une série de verbes au présent. Effet de trompe-l'oeil pour un lecteur moins vigilant ou, peut-être effort volontaire de superposition des plans temporels, de fusion entre le passé et le présent ? Et, tout de suite, la narration fait soudain appel à une prolepse, comme si le brouillage antérieur n'était pas suffisant, en introduisant ainsi, la présence de sa mère qu'elle espère d'éloigner. Ces cheveux qui semblent la lier à sa mère comme un cordon ombilical sont rejetés ; tout contact avec eux est finalement coupé, le personnage semblant se libérer ainsi. Cet élément une fois éliminé, il doit être remplacé par d'autres : le regard (qui deviendra un élément-clé de tout le roman, tout en étant un fragment du visage) et le sourire. Enfin, cette mention du regard et du sourire est intéressante par l'évocation indirecte qu'elle fait des yeux et de la bouche, parties du visage présentées directement antérieurement dans le texte. Elle pourrait, peut-être, être mise en relation avec l'idée de fusion, de métonymie que Duras explique clairement : « Il y a une métonymie constante, incessante, dans *L'Amant*. »¹

Le regard est comme un noyau d'où rayonnent plusieurs thèmes du roman ; il est l'appel à l'autre, mais aussi retour sur soi-même, tout en se trouvant à l'origine de la création. Dans *L'Amant*, nous avons affaire à un double regard : le regard du créateur vers lui-même, mais aussi le regard des autres qui contribue à la création de ce « moi » :

*Writing herself with each line of the text, Duras fills many pages designing her own image, thereby engaging in a sort of willing of self so sought by Nietzsche. For [...] in L'Amant, Duras's narrator can appear, be, become, and believe she is whomever others or she herself desire to be.*²

Ces images se construisent à partir des éléments répandus partout dans le texte :

« Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge. [...] je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire ? »

Le fragment cité ajoute encore un élément au portrait de la jeune fille, un élément qui ne se rapporte plus au visage, mais au corps : il s'agit des seins, signe de la féminité, de la maternité, mais aussi du désir et du plaisir. La narratrice joint, dans un même fragment cet élément du

¹Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, p. X.

² Jellenik, C., *Rewriting rewriting – Marguerite Duras, Annie Ernaux and Marie Redonnet*, Peter Lang, New York, 2007.

portrait et sa volonté d'écrire. C'est à partir d'ici que le corps commence à se dessiner, tout en suggérant le désir de se laisser toucher. Une discrète superposition des plans : le désir de se montrer et d'être perçue comme femme et comme écrivain.

Les seins, tout comme le visage, sont un élément réitéré tout au long du roman, soit comme faisant partie du corps de la jeune fille, soit comme partie du corps d'Hélène Lagonelle :

Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu. Etre dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens. [...] Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive.¹

L'évocation des seins à travers la jeune fille et à travers Hélène Lagonelle rapproche les deux filles. Hélène devient à son tour un autre double de la jeune fille et ce genre de fantasme d'absorption, de superposition des corps jusqu'à la fusion, renvoie à la manière de « représentation du soi par le lien entre le corps de la narratrice et le texte. »² Il y a une sorte de fusion entre les deux accomplie par une absorption réciproque : « Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle » et « Etre dévorée de ces seins ». L'emploi complémentaire de la voix active d'abord et puis de la voix passive rend compte de cette mutualité. Le fragment évoque le désir d'assister à cette scène, de la regarder, faisant écho à un autre fragment où la jeune fille voulait qu'elle soit regardée.³ Cette extériorisation en spectateur, cette forme de voyeurisme apporte le plaisir définitif, tout en étant une forme de catharsis, similaire à celui intermédié par le livre à son auteur.

Le choix d'alterner la focalisation externe et la focalisation interne correspond aux rôles assumés tout au long de la narration : le personnage raconte et se raconte en s'impliquant à part entière dans tout ce qui se passe ; il cède le pas à un narrateur témoin, observateur qui se

¹ Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, p. 71.

² Ahlstedt, Eva, *Les états successifs de L'amant. Observations faites à partir de deux manuscrits de Marguerite Duras*, Romansk Forum XV Skandinaviske romanistkongress, Nr. 16 – 2002/2 Oslo 12.-17. august 2002, pp. 224.

³ « Regardez-moi ! » in Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, p. 24.

met à l'épreuve de l'objectivité, sans pouvoir, ni vouloir l'accomplir complètement.

« Cette évolution au niveau de la forme était liée à la quête identitaire, qui serait une quête sans fin. »¹

Le roman est dépourvu de dialogues et la narratrice pratique le style indirect libre et les ellipses. Du point de vue graphique, le roman semble se constituer dans une suite de fragments joints les uns aux autres. Cette fragmentation graphique se retrouve au niveau de la technique narrative, le récit se constituant à partir des bribes, des souvenirs, des instants imaginés ou vécus laissant l'impression d'un corps incomplet dont certaines parties semblent restées dans une obscurité mystérieuse. C'est à cette fragmentation du corps textuel que correspond la fragmentation du corps physique que le narrateur raconte incomplètement pour laisser le lecteur le découvrir d'une manière similaire à celle dans laquelle il découvre le corps du texte et en jouit.

Bibliographie

Ahlstedt, Eva, *Les états successifs de L'amant. Observations faites à partir de deux manuscrits de Marguerite Duras*, Romansk Forum XV Skandinaviske romanistkongress, Nr. 16 – 2002/2 Oslo 12.-17. august 2002, pp. 215-225.

Bonhomme, B., *Le Roman au XXe siècle à travers dix auteurs de Proust au Nouveau Roman*, Ellipses, Paris, 1996.

Broadband, T., *De la Réparation à l'Emancipation : La Tranposition du récit familial chez Duras*, Thèse présentée à Queen's University, Ontario, 2009.

Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984.

Jellenik, C., *Rewriting rewriting – Marguerite Duras, Annie Ernaux and Marie Redonnet*, Peter Lang, New York, 2007.

¹ Broadway, T., *De la Réparation à l'Emancipation : La Tranposition du récit familial chez Duras*, Thèse présentée à Queen's University, Ontario, 2009, p. 122.

**LA SUBLIMATION DES « EXCRETA » DANS LA DOULEUR DE
MARGUERITE DURAS**

**THE SUBLIMATION OF THE “EXCRETA” IN LA DOULEUR BY
MARGUERITE DURAS**

**LA SUBLIMAZIONE DELLE « EXCRETA » NE IL DOLORE DI
MARGUERITE DURAS.**

Fabienne GOOSET¹

Résumé

Nous proposons une relecture de La Douleur de Marguerite Duras à travers le prisme du corps souffrant. Nous tenterons de montrer comment le fond et la forme s'allient pour exprimer au plus juste ton une réalité : celle d'un corps qui, ayant atteint les plus extrêmes limites, livre inconsciemment un combat pour sa survie sous le regard aimant mais avant tout objectif de ses proches. Marguerite Duras utilise bon nombre de procédés stylistiques pour atteindre à une crudité voire une brutalité de la description. C'est par le médium du style qu'elle appréhende la profondeur du sens pour le charrier jusqu'à la conscience du lecteur. Nos appuis seront principalement des notions philosophiques (Merleau-Ponty) et narratologiques.

Nous porterons également notre attention sur l'aspect dynamique de la réécriture, chère à Duras, des différents extraits de La Douleur que nous envisageons d'analyser.

Mots clés : corps souffrant, figures de style, distanciation, fragmentation, invisibilité.

Abstract

We offer a re-interpretation of La Douleur through the prism of the aching body. We shall try and show how substance and form come together to poignantly express a true reality: that of a body which, having reached its outmost limits, fights an unknowing battle to survive, caringly and still very objectively watched over by those who love it. Marguerite Duras makes use of a good deal of stylistic skills to accomplish total rawness, even brutality of description. It's through style that she reaches depth of meaning in order to deliver it to the reader's conscience. Our analysis will be based upon philosophical (Merleau-Ponty) and narratological notions. We shall also analyse the dynamical nature of re-writing, so dear to Marguerite Duras, of the different excerpts of La Douleur we plan to explore.

Key-words: aching body, stylistic devices, distanciation, fragmentation, invisibility

¹ f.gooset@gmail.com, ULG, Belgique

Riassunto

Noi proponiamo una rilettura de *Il Dolore* di Marguerite Duras attraverso il prisma del corpo sofferente. Tenteremo di mostrare come il contenuto e la forma si alleino per esprimere nel modo più preciso una realtà: quella d'un corpo che, raggiunti i limiti più estremi, porta avanti inconsapevolmente una battaglia per la sopravvivenza sotto lo sguardo amorevole, ma in primis obiettivo, di coloro che lo amano. Marguerite Duras utilizza un buon numero di tecniche stilistiche per raggiungere un'estrema crudeltà, addirittura la brutalità nella descrizione. Attraverso lo stile, Marguerite Duras afferra la profondità del senso per condurlo fino alla coscienza del lettore. I nostri punti di partenza saranno principalmente alcune nozioni filosofiche (Merleau-Ponty) e narratologiche. Porteremo ugualmente la nostra attenzione sull'aspetto dinamico della ri-scrittura, cara a M.Duras, dei diversi brani de *Il Dolore* che intendiamo analizzare.

Parole-chiave: corpo sofferente, figure retoriche, distanziamento, frammentazione, invisibilità.

« Là où ça sent la merde
Ça sent l'être ¹ »

La Douleur constitue un texte éponyme du recueil. Il s'agit d'une autofiction² dans laquelle Marguerite Duras dépeint en première partie l'attente douloureuse de son mari, Robert Antelme, qu'elle nomme Robert L., déporté dans un camp de concentration. Ancrée dans la réalité de la Seconde Guerre mondiale, l'œuvre rapporte dans un deuxième temps l'expérience de la narratrice, témoin de la souffrance de son époux rescapé de Dachau.

Si le retour du conjoint soulage la narratrice, son état « lazaréen » selon le mot de Jean Cayrol³, la plonge cependant au cœur de l'effroyable. Marguerite Duras livre dans ce récit, une trace poignante de la lutte que mène Robert L. pour sa survie.

¹ Artaud, A, « Pour en finir avec le jugement de dieu » in *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 83

² Selon la définition donnée par Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone (Lecarme, J, et Lecarme-Tabone, E, « Renouvellements : autofictions », *L'Autobiographie*, Armand Colin, Paris, 2^e édition, 1999, p. 275)

³ « “ Lazare parmi nous ”, de Jean Cayrol est la réunion de deux textes parus en revue, l'un consacré aux rêves concentrationnaires, l'autre à un roman nouveau, que l'auteur nomme lazaréen, parce qu'il est celui de l'homme sauvé du tombeau des camps. » (BARTHES, R, « Un prolongement à la littérature de l'absurde » in Cayrol, J, *Œuvre lazaréenne*, Éditions de Seuil, Paris, 2007, p. 761)

La description d'un combat

Parmi tous les maux dont il souffre, quatre sont évoqués : la dénutrition, la tachycardie, la dysenterie et la fièvre probablement consécutive au typhus. Parallèlement à cette dernière, Marguerite Duras décrit la violence du chaos intestinal¹ :

De la bouillie, avait dit le docteur, par cuillers à café. Six ou sept fois par jour on lui donnait de la bouillie. Une cuiller à café de bouillie l'étouffait, il s'accrochait à nos mains, il cherchait l'air et retombait sur son lit. Mais il avalait. De même six à sept fois par jour il demandait à faire. On le soulevait en le prenant par-dessous les genoux et sous les bras. Il devait peser entre trente-sept et trente-huit kilos : l'os, la peau, le foie, les intestins, la cervelle, le poumon, tout compris : trente-huit kilos répartis sur un corps d'un mètre soixante-dix-huit. On le posait sur le seau hygiénique sur le bord duquel on disposait un petit coussin : là où les articulations jouaient à nu sous la peau, la peau était à vif. [...] Une fois assis sur son seau, il faisait d'un seul coup, dans un glou-glou énorme, inattendu, démesuré. Ce que se retenait de faire le cœur, l'anus ne pouvait pas le retenir, il lâchait son contenu. Tout, ou presque, lâchait son contenu, même les doigts qui ne retenaient plus les ongles, qui les lâchaient à leur tour. Le cœur, lui, continuait à retenir son contenu. Le cœur. Et la tête. Hagarde, mais sublime, seule, elle sortait de ce charnier, elle émergeait, se souvenait, racontait, reconnaissait, réclamait. Parlait. Parlait. La tête tenait au corps par le cou comme d'habitude les têtes tiennent, mais ce cou était tellement réduit – on en faisait le tour d'une seule main – tellement desséché qu'on se demandait comment la vie y passait, une cuiller à café de bouillie y passait à grand-peine et le bouchait. Au commencement le cou faisait un angle droit avec l'épaule. En haut, le cou pénétrait à l'intérieur du squelette, il collait en haut des mâchoires, s'enroulait autour des ligaments comme un lierre. Au travers on voyait se dessiner les vertèbres, les carotides, les nerfs, le pharynx et passer le sang : la peau était devenue du papier à cigarettes. Il faisait donc cette chose gluante vert sombre qui bouillonnait, merde que personne n'avait encore vue. Lorsqu'il l'avait faite on le recouchait, il était anéanti, les yeux mi-clos, longtemps. Pendant dix-sept jours, l'aspect de cette merde resta le même. Elle était inhumaine. Elle le séparait de nous plus que la fièvre, plus que la maigreur, les doigts désonglés, les traces de coups des S.S. On lui donnait de la bouillie jaune d'or, bouillie pour nourrisson et elle ressortait de lui vert sombre comme de la vase de marécage. Le seau hygiénique fermé on entendait les bulles lorsqu'elles crevaient à la surface. Elle aurait pu rappeler - glaireuse et gluante - un gros crachat. Dès qu'elle sortait, la chambre s'emplissait d'une odeur qui

¹ Duras, M., *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, pp. 72-75

n'était pas celle de la putréfaction, du cadavre – y avait-il d'ailleurs encore dans son corps matière à cadavre – mais plutôt celle d'un humus végétal, l'odeur des feuilles mortes, celle des sous-bois trop épais. C'était là en effet une odeur sombre, épaisse comme le reflet de cette nuit épaisse de laquelle il émergeait et que nous ne connaîtrions jamais. [...] Évidemment il avait fouillé dans les poubelles pour manger, il avait mangé des herbes, il avait bu de l'eau des machines, mais ça n'expliquait pas. Devant la chose inconnue on cherchait des explications. On se disait que peut-être là sous nos yeux, il mangeait son foie, sa rate. Comment savoir ? Comment savoir ce que ce ventre contenait encore d'inconnu, de douleur ? Dix-sept jours durant l'aspect de cette merde est resté le même. Dix-sept jours sans que cette merde ressemble à quelque chose de connu. Chacune des sept fois qu'il fait par jour, nous la humons, nous le regardons sans la reconnaître. [...] Un jour la fièvre tombe. Au bout de dix-sept jours la mort se fatigue. Dans le seau elle ne bouillonne plus, elle devient liquide, elle reste verte, mais elle a une odeur plus humaine, une odeur humaine.¹

Ce passage est une réécriture d'un texte, *Pas mort en déportation*, que l'auteure publie anonymement dans la revue *Sorcières*, en 1976 et qu'elle signe huit ans après dans le recueil *Outside*. Il se trouvait déjà en substance dans les *Cahiers de la guerre* rédigés entre 1943 et 1949, manuscrits d'une partie de ses œuvres colligées ultérieurement dans l'ouvrage du même nom.

Marguerite Duras a utilisé bon nombre de procédés afin de parvenir à cette crudité, voire à cette brutalité de la description. Fond et forme s'allient pour exprimer au plus juste ton la réalité d'un corps qui, ayant atteint les plus extrêmes limites, livre inconsciemment un combat pour sa survie sous le regard aimant mais avant tout objectif de ses proches. L'écrivaine pointe la toute puissance de l'instinct de survie en action contre les tentatives de déshumanisation. C'est lui qui permettra au « lazaréen » qu'est devenu Robert L. de ressusciter.

Sans aller jusqu'à l'obscénité, il y a dans le texte précité une réelle impudeur. Le choix de décrire les symptômes de la maladie mortelle dont souffre son époux est une démarche délibérée. Une narration édulcorée n'aurait eu ici aucun sens quant à l'expérience vécue. Nous verrons que Marguerite Duras présente les ravages de la maladie en s'appuyant essentiellement sur son propre regard. La parole n'est que très rarement donnée au « je » souffrant.

¹ Duras, M., *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, pp. 72-75

Une souffrance décrite par son produit

La lutte que mène le corps affaibli de Robert L. se traduit par la fièvre et l'horreur de ce qui sort de lui, qualifié par la narratrice « d'odeur inhumaine ». Lorsqu'il s'agit d'évoquer l'indicible, l'auteure utilise un procédé récurrent, les figures allotopiques. Si Michaël Rinn rappelle que cet emploi concerne particulièrement les récits de génocide, nous pensons qu'il peut plus largement s'appliquer à toute thématique sensible dont celle du corps souffrant¹. Nous lisons dans cet extrait beaucoup de comparaisons qui peuvent parfois être formulées (par l'emploi du « comme ») ou implicites. Il importe de faciliter la compréhension du lecteur en lui fournissant l'image mentale la plus fidèle possible de l'in vraisemblable. Aussi, Marguerite Duras évoquera-t-elle des réalités accessibles à tous² : l'humus, les feuilles mortes, les sous-bois pour rendre compte de l'aspect et de l'odeur des fèces de son époux. Parfois, l'écrivaine ruine son effort d'explicitation en associant un « mais » qui désamorçe l'analogie engagée et souligne le caractère extraordinaire – au sens étymologique du terme – de la réalité : « La tête tenait au corps par le cou comme d'habitude les têtes tiennent, mais ce cou était tellement réduit – on en faisait le tour d'une seule main – tellement desséché qu'on se demandait comment la vie y passait. »

L'excrétion, sujet scatologique généralement tu, mobilise une prodigalité descriptive avec appel aux procédés stylistiques: la répétition³, la comparaison mais aussi la synesthésie, et la concaténation dont nous parlerons plus loin. Marguerite Duras n'hésite pas à restituer

¹ « Enfin [...] il faut mentionner les *figures allotopiques*, les métaphores et les comparaisons, qui associent les faits inouïs de l'extermination à des domaines culturels connus [...] L'utilisation de la métaphore à l'intérieur d'un discours historiographique indique qu'une norme argumentative du génocide ne peut être établie qu'à l'aide d'un savoir présumé et *a fortiori* incertain. » (Rinn, M, « Rhétorique de l'indicible », in Coquio, C (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Bibliothèque Albin Michel (Coll. « Idées »), 1999, pp. 398-399)

² « L'écrivain parle bien des choses et du monde, lui aussi, mais il ne feint pas de s'adresser en tous à un seul esprit pur, il s'adresse en eux justement à la manière qu'ils ont de s'installer dans le monde, devant la vie et devant la mort, les prend là où ils sont, et ménageant entre les objets, les événements, les hommes, des intervalles, des plans, des éclairages, il touche en eux les plus secrètes installations, il s'attaque à leurs liens fondamentaux avec le monde et transforme en moyen de vérité leur plus profonde partialité. » (Merleau-Ponty, M, *La prose du monde*, Éditions Gallimard, Paris, 1969, pp.184-185)

³ Nous pensons aux répétitions de certains paramètres comme celui du nombre de jours où le malade fut fébrile ou du caractère inconnu des matières fécales.

l'étrangeté des matières fécales en convoquant la plupart des sens. Sans tomber dans l'exposition complaisante de l'horreur, elle n'épargne aucun élément pour suggérer à quel point la douleur doit être grande : nous pensons particulièrement aux articulations qui, n'ayant plus la densité de chair nécessaire pour reposer, trouent littéralement la peau. Tout au long de l'évocation, la narratrice désigne son époux exclusivement à la troisième personne¹. Elle fait usage de constructions impersonnelles et de recours au « on » qui montrent l'affairement des tiers à son chevet et l'absence de prise de conscience du malade. Ce dernier s'efface ainsi devant sa représentation corporelle, devant la description clinique des aspects visibles de l'affection que rapporte l'auteure (troubles des phanères, eschares...). Comme en témoigne la sublimité de sa tête, nul sentiment négatif ne semble l'habiter. Le sujet souffrant ne s'exprime pas et l'écrivaine ne prend à aucun moment le relais pour rapporter ses douleurs. Seules quelques lignes² décrivant la réalimentation très mesurée et progressive que doit subir le patient parlent de la souffrance liée à la privation médicalisée qu'il doit subir.

C'est l'unique moment où les larmes couleront, tant chez Robert L. que chez ses accompagnants. C'est également une des seules fois où la parole lui sera donnée par l'intermédiaire d'un dialogue rapporté. Cette rare présence du « je » insuffle une force particulière à ses phrases. Celles-ci témoignent moins de tourments physiques que d'une révolte contre l'organisme qui interdit encore le comblement d'un manque ressenti cruellement.

La tête quant à elle, rend Robert L. à lui-même, à son état immanent et effectif d'être chez lui, à l'abri de tout mauvais traitement. Cette situation est rendue possible par l'absence de réflexivité optique du

¹ « Il est l'objet dont on parle, le *je* n'instaure jamais de relation dialogique avec Robert L. qui n'est pas un partenaire *tu* » (Bornard, M., *Témoignage et Fiction : les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Droz, Genève, 2004, p. 142)

² « Quand il était passé dans la cuisine, il avait vu le clafoutis qu'on lui avait fait. Il a cessé de sourire : "Qu'est-ce que c'est ?" On le lui avait dit. À quoi il était ? Aux cerises, c'était la pleine saison. "Je peux en manger ? – Nous ne le savons pas, c'est le docteur qui le dira." Il était revenu au salon, il s'était allongé sur le divan. "Alors, je ne peux pas en manger ? - Pas encore. - Pourquoi ? - Parce qu'il y a déjà eu des accidents dans Paris à trop vite faire manger les déportés au retour des camps." »

Il avait cessé de poser des questions sur ce qui s'était passé pendant son absence. Il avait cessé de nous voir. Son visage s'était recouvert d'une douleur intense et muette parce que la nourriture lui était encore refusée, que ça continuait comme au camp de concentration ». (Duras, M., *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 70)

sujet. Il y a là un enchevêtrement intime de visible et d'invisible. Le regard du malade sur sa propre condition est occulté par la volonté d'autrui de le soustraire à sa vue¹ : tout se passe comme si la narratrice absorbait la vision que son mari pouvait avoir de lui-même en la restituant selon une focalisation toute personnelle. Aussi, lorsque A. Rykner affirme que dans l'univers durassien « regarder l'autre, c'est toujours le ravir aux autres, soustraire son corps au corps des autres »², nous nous permettons d'ajouter que, dans ce passage, regarder l'autre, c'est avant tout le ravir à son propre regard. Cette privation semble oblitérer les sensations: il s'établit une primauté des sens visuels³ comme si seuls, ils pouvaient ouvrir le sujet à la perception et à la compréhension de sa propre douleur.

Quant à Marguerite Duras, spectatrice privilégiée et compassionnelle, elle a peut-être puisé dans sa force visuelle engendrée par son courage et sa détermination, la puissance de ses descriptions. Elle n'a pas, à la différence des autres visiteurs⁴, détourné les yeux du corps de son époux, bien consciente du savoir qu'elle détient et qu'elle ne manque pas de confier à ses *Cahiers de la guerre*⁵.

Revenons au long passage précité : la couleur verte des selles nous a quelque peu interpellée. Une régression du corps souffrant au règne végétal constitue une clé de lecture pertinente: le monde

¹ « Dix-sept jours nous cachons à ses propres yeux ce qui sort de lui de même que nous lui cachons ses propres jambes, ses pieds, son corps, l'incroyable. Nous ne nous sommes jamais habitués à les voir. On ne pouvait pas s'y habituer. [...] Il ne s'est jamais aperçu de notre épouvante, jamais une seule fois. Il était heureux, il n'avait plus peur. La fièvre le portait. Dix-sept jours. » (*Ibidem*, pp. 74-75)

² Rykner, A, « le paradoxe du regard », in Burgelin, C, et De Gaulmyn, P, *Lire Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000, p. 93

³ Comme le remarque Bernard Alazet : « Regard et voix sont sans doute les termes que le texte durassien investit le plus. » (Alazet, B, « Les traces noires de La Douleur », *Revue des Sciences Humaines*, n°202, avril-juin 86, p. 37)

⁴ « Lorsque les gens entraient dans la chambre et qu'ils voyaient cette forme sous les draps, ils ne pouvaient pas en supporter la vue, ils détournaient les yeux. Beaucoup sortaient et ne revenaient plus. » (Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 75)

⁵ « Moi aussi, je le regardais et je pensais : "Il est là parce qu'il n'est pas mort au camp de concentration." Je savais qu'il savait que je le pensais, chaque jour, depuis un an. Et qu'en ce moment je pense : " Il est là à se marrer, il ne sait rien du tout, moi je sais." Quand il faisait ses trente-huit kilos et que je le prenais dans les bras et que je lui faisais faire pipi et caca, qu'il avait quarante et un de fièvre, et qu'à la place de son coccyx, on voyait l'os de ses vertèbres, et que nuit et jour, nous étions six à attendre un signe d'espoir, il ne savait pas ce qui se passait. » (Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006, p. 256)

concentrationnaire et, par extension les maladies consécutives, déshumanisent le rescapé, qui est réduit à un état proche du végétatif¹. Cette association est annoncée à la fois par la description de la peau si tenue qu'elle en acquiert presque la transparence du papier et la comparaison entre le cou du malade et le lierre. Notons aussi que certains passages des *Cahiers de la guerre*, disparus des versions postérieures recèlent des métaphores évoquant implicitement Robert L. sous les traits d'un arbre² ou d'une plante³.

En outre, la filiation au végétal est corroborée par Marguerite Duras elle-même qui décèle une analogie olfactive entre les selles et l'humus. Analogie qui, par le jeu des synesthésies, établit un lien entre les odeurs et les couleurs : « Une odeur sombre, épaisse comme le reflet de cette nuit épaisse. »⁴ Le rapprochement qu'établit l'écrivaine est loin d'être anodin : si Bruno Chaouat y décèle un lien étymologique entre humus et humain⁵ – l'humus étant la partie inexplorée de ce dernier – ou

¹ Ce rapprochement a été mis en évidence par Bruno Chaouat : « It is through the inhuman aspect of his shit, as well as through the thick strangeness of its smell, that Robert L. no longer belongs to the human community and has been relegated by the experience of the concentration camp to an outside of the human species [...] Whereas the stench of the rotting cadaver would indeed be human, all too human – a smell that one could identify as unambiguously belonging to the species – the smell of Robert L. 's excreta is reinscribed in the vegetable kingdom and compared to the moist smell of "humus", a mixture of dead leaves and thick bushes. » (Chaouat, B, « La mort ne recèle pas tant de mystère : Robert Antelme's Defaced Humanism », *L'Esprit Créateur*, vol. 40, n° 1 (Spring 2000), pp. 95-96)

² « Moi je le regardais, tout le monde faisait de même, un inconnu l'aurait aussi regardé car c'était là un spectacle inoubliable, celui de la vie aveugle. Celui de la vie bafouée, écrabouillée, humiliée, sur laquelle on a craché, frappé et dont on était assuré qu'elle était touchée à mort jusqu'à la racine, et voilà que dans la plus profonde épaisseur du corps, un filet de vie coulait toujours, l'arbre desséché n'est pas mort, à son pied, un bourgeon. Et ça repart. » (Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006, p. 266)

³ « Il était un gouffre de faim, un énorme appel lui venait de ses entrailles décharnées, une voix si puissante, grondante, un ordre auquel il obéissait, servile, humble, aveugle tout comme une plante. » (*Ibidem*, p. 267)

⁴ Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 74

⁵ « Interestingly enough, the word "humus" shares a root with the word "human". The human species would thus be enveloped in a foreign smell of vegetable "humus", a smell that cannot be identified as human by the human organs and nonetheless belongs to what we persist in calling the human, but as its unknown and unknowable outside.» (Chaouat, B, « La mort ne recèle pas tant de mystère : Robert Antelme's Defaced Humanism », *L'Esprit Créateur*, vol. 40, n° 1 (Spring 2000), p. 96)

encore le signe d'une interpénétration du règne humain et végétal¹, nous y voyons avant tout un rapport que l'on pourrait qualifier de biologique : la terre, de par sa composition, renvoie à l'idée de putréfaction, de décomposition sous l'action de bactéries et de parasites. Or la maladie dont souffre Robert L. est une atteinte infectieuse du système gastro-intestinal. Ainsi, le peu de nourriture ingurgitée subit, tout comme la couche supérieure du sol, l'action destructrice des bactéries. À un tel point que l'auteure se demande si son mari, mimant en quelque sorte cette mécanique dévastatrice, n'est pas en train, dans une sorte d'autophagie incontrôlée, de se nourrir de ses propres organes.

Quelle que soit l'interprétation que l'on donne à ces différentes images, nous sommes bel et bien en présence d'un duel que l'écrivaine décrit avec une tension dramatique. Cette dernière s'inscrit jusque dans le style du récit² : pointons l'antéposition du cas régime « de la bouillie, avait dit le docteur, par cuillers à café » mettant en évidence le substantif qui cristallise à la fois la régression et la guérison du sujet. Associé à cette antéposition, nous relevons le chiasme sémantique de la phrase introductive du passage : « de la bouillie, avait dit le docteur, par cuillers à café [...] une cuiller à café de bouillie l'étouffait ». La bouillie, espoir de vie à l'ouverture de la phrase s'oppose au verbe étouffer et à sa connotation morbide qui clôt le reste de la proposition. La position des deux termes suggère une incertitude insoutenable entre attente confiante et découragement.

Au surplus, Marguerite Duras se livre à une construction emphatique par énumération d'épithètes détachées : « Hagarde, mais sublime, seule, elle sortait de ce charnier » et redoublement pronominal : « le cœur, lui, continuait » afin d'opérer une focalisation sur la tête et le cœur du malade. L'activité de ce dernier organe est mise en évidence, à la fois par l'importance du paramètre vital qu'il représente et par la

¹ « Ce que l'association de l'odeur inhumaine de la merde avec l'humus végétal indique, en effet, loin d'un enracinement de l'homme dans le sol qui ressortirait au mythe nazi du *blut und Boden*, c'est précisément l'impossibilité pratique et éthique de tout enracinement et de toute définition biologique ou anthropologique stable de l'espèce humaine. La "totalité" du moi humain serait ainsi définie par une virtualité de désintégration lisible dans l'inhumanité des déjections humaines. »

(Chaouat, B, « Ce que chier veut dire (*Les ultima excreta* de Robert Antelme) », *Revue de Sciences Humaines*, n°261(janvier – mars 2001) pp. 157-158)

² « La vigueur expressive peut tenir à la réduction de l'expression : énoncés réduits au rhème [...] Elle résulte surtout de la torsion imposée aux énoncés verbaux : antéposition déviante du régime ou de l'attribut. » (Wahl, P, « Duras : la parole oraculaire » in Burgelin, C et De Gaulmyn, P, *Lire Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000, p. 180)

concaténation de termes¹ : « Ce que se retenait de faire le cœur, l'anus ne pouvait pas le retenir, il lâchait son contenu. Tout, ou presque, lâchait son contenu, même les doigts qui ne retenaient plus les ongles, qui les lâchaient à leur tour. Le cœur, lui, continuait à retenir son contenu. »

Retenir – lâcher – contenu – lâcher – contenu – retenir – lâcher – retenir – contenu : réitération de ces trois éléments qui impriment au passage une musicalité ternaire qui se joue entre un élément central : le contenu et ses deux alternatives lâcher (la mort) et retenir (la vie). Ce balancement dénote une absence de progression. Il y a là, au profond de la composition rythmique, le cri alterné de la souffrance récurrente du corps et de l'attente désespérée d'une issue favorable.

Les clés de la réécriture

La réécriture² est une caractéristique essentielle de l'œuvre durassienne, elle se pose en renouvellement itératif de l'acte de rédaction qui s'inscrit dans une dimension évolutive. Cette particularité que Dominique Maingueneau analyse en termes de rites d'écriture³ nous permet d'apprécier les différentes modifications que Marguerite Duras a opérées entre la version des *Cahiers de la guerre*, celle de l'article paru au sein de la revue *Sorcières* et dans *Outside* et enfin le texte de *La Douleur*. Trois remaniements présentant des modulations qui, pour la plupart, tendent vers le gommage⁴.

¹ Ce principe a été mis en évidence par Bernard Alazet dans *Le Ravissement de Lol. V. Stein*. Nous l'avons appliqué à *La Douleur* et avons conclu avec lui que « ce qui apparaît moteur d'avancée de la phrase, c'est un régime répétitif qui fonctionne par concaténation [...] Si les mots s'appellent, c'est que le cours du livre entier est tissé d'une marche répétitive – des personnages, de l'écriture – dont la géométrie trace et retrace sans cesse les mêmes points toujours repris, les mêmes lignes toujours reparcourues. La phrase alors, conçue dans ce mouvement de reprise, s'élabore par segments qui se répètent, glissent de l'un à l'autre pour se retrouver au même point » (Alazet, B (éd.), « Faire rêver la langue : style, forme, écriture chez Duras », *Écrire, réécrire - bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Lettres Modernes Minard, (Coll. « La Revue des lettres modernes : L'Icosathèque », 19), Paris-Caen, 2002, p. 53)

² « La réécriture porte en elle cette tension qui lui fait inscrire, au moment même où elle est gage de répétition, un léger déplacement, une légère dissonance qui sera à même de tracer une avancée » (Alazet, B, *Ibidem*, p. 56)

³ Maingueneau, D, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993, p. 48

⁴ « Il semble bien que l'entreprise durassienne se donne surtout à lire comme travail d'effacement : à lire ce qui s'écrit sur un palimpseste se décèle l'ombre du manuscrit antérieur et son étiolement. Ce qui est perdu, se perd, est produit au lieu même de ce qui le recouvre, et les deux écritures jouent de leurs reflets pour faire résonner une perte,

La Douleur s'est en effet délestée de certains passages des *Cahiers de la guerre*. Notons parmi eux une question oratoire interpellant le lecteur sous laquelle point une indéniable provocation : « Avez-vous déjà vu de la merde qui bouillonne ? »¹. Cette volonté d'impudeur déjà relevée est explicitement signifiée dans une des phrases qui clôturent les descriptions éprouvantes des excréments de l'époux : « tout cela pour vous dire comment il était »². « Tout cela », mot tiroir qui contient toute l'inconvenance dont l'écrivaine a fait preuve et qu'elle a mise au service de la clarté la plus absolue.

L'auteure insiste dans ces mêmes *Cahiers* sur le retour à la vie de Robert L. qui tient davantage de la résurrection que de la guérison : « la mort était derrière lui, il en revenait, c'était visible, il se désenlisait de la mort »³. Observons l'emploi de l'antonyme de « s'enliser » : « se désenliser », néologisme durassien, qui renvoie à l'idée de se dégager d'une matière sans consistance qui n'est pas sans rappeler les selles évoquées et par delà la vase des marécages, nouvelle analogie avec les végétaux.

Nous nous sommes interrogée sur ces différents effacements. À la relecture postérieure, Marguerite Duras a-t-elle préféré ménager son lecteur et ne pas l'agresser avec des propos trop durs ? Cette piste semble corroborée par la transformation qu'elle opère dans *La Douleur* lorsqu'elle parle des défécations. Aux termes crus⁴ des *Cahiers de la guerre* succède l'emploi du verbe « faire »⁵ qui neutralise un peu le propos. Cependant, cet usage absolu du transitif⁶ sans adjonction de complément, assorti à deux autres endroits⁷ de la suppression du

pour procéder à une annulation. » (Alazet, B, « Les traces noires de La Douleur », *Revue des Sciences Humaines*, n°202, avril-juin 86, p. 48)

¹ Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006, p. 274

² Idem., p. 275

³ *Ibidem*, p. 266

⁴ « Six à sept fois par jour il demandait à faire caca. » (*Ibidem*, p. 273)

⁵ « De même six à sept fois par jour il demandait à faire » (Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 72)

⁶ Comme le souligne Philippe Wahl : « Employé sans objet, le verbe transitif tend en effet à exprimer une propriété du sujet lui-même, et se prête à une réinterprétation sémantique parfois radicale » (Wahl, P, « Duras : la parole oraculaire » in Burgelin, C et De Gaulmyn, P, *Lire Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000, p. 178)

⁷ « Une fois assis sur son seau, il lâchait sa merde d'un seul coup [...] Il faisait donc sa merde » (Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006, pp. 273-274)

« Une fois assis sur son seau, il faisait d'un seul coup, dans un glou-glou énorme, inattendu, démesuré [...] Il faisait donc cette chose gluante vert sombre qui bouillonnait, merde que personne n'avait encore vue » (Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 72-73)

possessif, permet également de mettre en exergue le bouleversement métabolique que la maladie a opéré sur le corps au point de déshumaniser ce dernier, de lui enlever toute possibilité de possession, de rattachement à un acte humain et de l'apparenter désormais à une « forme »¹.

En outre, dans le troisième de ses *Cahiers de la guerre*, nous pouvons lire un avertissement, une interpellation au narrataire² qui n'apparaît pas dans le texte définitif de *La Douleur*. On y ressent toute la révolte fougueuse de l'auteure qui, par ces quelques phrases incisives, se situe délibérément hors de toute bienséance. Il s'agit d'un des seuls moments où la douleur de la narratrice, majoritairement décrite dans les pages précédant le retour de l'époux, lui sert de médium pour comprendre les souffrances de son mari. À ce moment, les affres respectives de l'un et de l'autre se posent en un rapport d'équivalence dans une sorte de communion. En choisissant d'écarter ce passage lors de la réécriture, il semblerait que l'écrivaine ait poursuivi deux objectifs : d'une part, ménager le lecteur en ne l'interpellant plus d'une manière aussi acérée, de l'autre supprimer ce signe d'égalité qu'elle avait introduit entre les deux douleurs afin d'établir une hiérarchie où sa souffrance de femme de déporté obtiendrait la primauté.

Parallèlement, on pourrait aussi se demander si Marguerite Duras n'a pas pris conscience que ce paragraphe, en dévoilant ses sentiments et sa rage (qu'on se souvienne de la provocation du « je les conchie »), mettait trop l'accent sur l'amant au détriment du rescapé, sur l'humain au détriment du lazaréen. Qu'ainsi rédigé, il faisait davantage la part belle à sa relation amoureuse plutôt qu'aux stigmates de la souffrance à laquelle elle semble réduire son époux. L'hypothèse ainsi posée rend compte du retrait de l'avant-dire de l'article « *Pas mort en déportation* » publié dans *Outside*³. L'auteure y explique la raison qui a présidé à l'élaboration de

¹ « Le docteur est arrivé. Il s'est arrêté net, la main sur la poignée, très pâle. Il nous a regardés puis il a regardé la forme sur le divan. Il ne comprenait pas. Et puis il a compris : cette forme n'était pas encore morte, elle flottait entre la vie et la mort et on l'avait appelé, lui, le docteur, pour qu'il essaye de la faire vivre encore. Le docteur est entré. Il est allé jusqu'à la forme et la forme lui a souri. » (Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 70)

² « Ceux qui font la grimace en ce moment même où ils lisent ceci, ceux à qui ça soulève le cœur je les conchie, je leur souhaite de rencontrer sur leurs pas, un jour, un homme dont le corps se viderait ainsi par son anus, et je souhaite que cet homme soit ce qu'ils ont de plus beau et de plus aimé et de plus désirable. Leur amant. Je leur souhaite du malheur de cette sorte. » (Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006, p. 276)

³ Ce n'est pas un texte politique, c'est un texte. Sans qualification. Je crois que je l'ai écrit pour ne pas oublier. Ce qu'un homme peut devenir, ce qu'on peut lui faire subir. Et

ce texte : il s'agissait avant tout d'un devoir de mémoire. Non seulement de ce que son mari était devenu mais aussi de « la permanence de l'amour » qu'elle lui portait. Là encore, les sentiments amoureux de la narratrice à l'égard de l'être aimé occupent une place qu'on ne retrouve plus dans *La Douleur*.

À la lumière de ce postulat, nous pouvons expliquer les coupures qu'a subies la fin des descriptions de la dysenterie. Dans les *Cahiers de la guerre*, Marguerite Duras conclut en ces termes son évocation des fèces : « mais elle eut une odeur plus humaine, une odeur de merde d'homme (plus délicieuse pour nous que les premières effluves du printemps, celle de cette merde qu'enfin nous reconnaissons) »¹. Parenthèse presque poétique et incongrue que l'écrivaine a soin de supprimer dans *La Douleur*, s'en tenant à cette simple opposition : « mais elle a une odeur plus humaine, une odeur humaine »². Ces modifications dans le récit initial témoigneraient d'une volonté de la narratrice de voiler ses propres sentiments qu'ils soient de joie ou de colère.

Il nous semble clair que ce désir participe d'une dynamique de relatif effacement d'un sujet - l'époux - en faveur d'un « objet » - le corps mourant - mis en œuvre par la réécriture. C'est que l'état lazaréen dans lequel se trouve Robert L. rend impossible de le penser comme un amant ou un mari. Il importe avant tout de le maintenir en vie et cette tâche cruciale que la narratrice accomplit avec dévotion et rigueur remplit à elle seule toute sa vie. Le mourant est vu davantage comme un corps à combler de soins et de nourriture qu'à aimer tel un amoureux. Son corps désiré et désirant a été transmué par l'épreuve concentrationnaire en un corps étique parvenu à ses extrêmes limites.

Bibliographie

Alazet, B, « Faire rêver la langue : style, forme, écriture chez Duras », *Écrire, réécrire - bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Lettres Modernes Minard, (coll« La Revue des lettres modernes », L'Icosathèque ,19), Paris-Caen, 2002, pp. 43-58.

Alazet, B, « les traces noires de la douleur », *Revue des Sciences Humaines*, n°202, avril-juin 86, pp. 37-51.

Bornard, M, *Témoignage et Fiction : les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Droz, Genève, 2004

la permanence de l'amour qu'on peut lui porter. C'était ici le cas. » (Duras, M, *Outside, Papiers d'un jour*, Éditions P.O.L, Paris, 1984, p.288)

¹ Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006, p. 276

² Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p.75

- Barthes, R, « Lazare parmi nous » in CAYROL, J, *Œuvre lazaréenne*, Éditions de Seuil, Paris, 2007, pp. 759-823.
- Chaouat, B, « Ce que chier veut dire (Les *ultima excreta* de Robert Antelme) », *Revue de Sciences Humaines*, n°261(janvier – mars 2001) pp. 147-162.
- Chaouat, B, « La mort ne recèle pas tant de mystère : Robert Antelme's Defaced Humanism », *L'Esprit Créateur*, vol. 40, n° 1 (Spring 2000), pp. 88-99.
- Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006
- Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009
- Duras, M, *Outside, Papiers d'un jour*, P.O.L éditeur, Paris, 1984
- Lecarme, J et Lecarme-Tabone, É, « Renouvellements : autofictions », *L'autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1999
- Maingueneau, D, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993
- Merleau-Ponty, M, *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969
- Rinn, M, «Rhétorique de l'indicible», in COQUIO, C (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Bibliothèque Albin Michel (Coll. « Idées »), 1999, pp. 391-400.
- Rykner, A, « le paradoxe du regard », in Burgelin, C et De Gaulmyn, P, *Lire Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000, pp.91-105.
- Wahl, P, « Duras : la parole oraculaire » in Burgelin, C et De Gaulmyn, P, *Lire Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000, pp.173-198.

LES CORPS LACUNAIRES DE REVERDY

REVERDY'S LACUNARY BODIES

LOS CUERPOS LAGUNOSOS DE REVERDY

Patrick VAYRETTE¹

Résumé

La plénitude est étrangère au monde imaginaire de Reverdy. Son écriture ressasse l'impossibilité d'une emprise stable sur un réel qui demeure inassimilable, inaccessible, sauf à subvertir l'idée du lieu, à défaire l'unité spatiale du corps. De là, un moi volontiers diffus, des jeux de diffraction du sujet lyrique, des figurations métonymiques d'êtres dépourvus de toute localisation. Sa poésie, qui investit parfois le domaine du conte ou du roman, déploie ainsi toute une rêverie du renoncement à la servitude du corps. Une des figurations les plus saisissantes réside dans ces figures fantomatiques, ces personnages en creux que l'on trouve çà et là — pour Jean-Pierre Richard, « le fantomatique représente [...] un mode favori d'apparition » — dans le monde imaginaire reverdyen. Ces corps lacunaires, tel celui du Voleur de Talan, personnage estompé, elliptique, fuyant, renvoient à un imaginaire spécifique d'une possible perte du moi, d'un désir d'échapper au lieu que disent aussi ces images de la maigreur, ces mouvements de bras éperdument tendus à l'infini, ces perpétuations de corps sous une forme estompée ou décolorée que déploient la poésie reverdyenne.

Mots-clés : Reverdy, évidemment, corps, immatérialité, dispersion.

Abstract

Completeness is the great absent from Reverdy's fancy world. His writing ruminates on the impossibility of a stable grasp over a reality that remains impossible to understand, to access, except by subverting the very idea of place, by undoing the spatial unity of the body. From this comes a self that is willingly diffuse, diffraction effects from the lyrical subject, metonymous embodiments of spaceless bodies. His poetry, that sometimes verges on tales or novels, is a daydream renouncement to the constraints of the body. One of the most frightening figurations is the phantasmal figure, this disembodied character we find her and there — for Jean-Pierre Richard « The ghost [...] is the favourite mode of apparition » — in the Reverdian fancy world. These lacunary bodies, like the body of the Talan thief — blurred, elliptical and fleeing — recall the imaginary world of a probable loss of self, a death wish expressed by these images of thinness, these movements of arms infinitely stretched, these perpetuations of corpses revealed by the blurred or discoloured form of the Reverdian poetry.

Key-words: Reverdy, scooping out, corpse, immateriality, decomposition.

¹ patrick.vayrette@etu.u-bordeaux3.fr. Université de Bordeaux 3, France

Resumen

El mundo imaginario de Reverdy desconoce la plenitud. Su escritura hace hincapié en la imposibilidad de una influencia estable en una realidad que permanece inasimilable, inaccesible, salvo a subvertir la idea del lugar, a deshacer la unidad espacial del cuerpo. De ahí, un « yo » más bien difuso, juegos de difracción del sujeto lírico, las figuraciones metonímicas de seres privados de toda localización. Su poesía, que invierte a veces el ámbito del cuento o de la novela, despliega así todo un ensueño a propósito de la renuncia a la servidumbre del cuerpo. Una de las figuraciones más notables reside en estas figuras fantasmales, estos personajes en hueco que se encuentran aquí e allí — para Jean-Pierre Richard, " el fantasmal representa [...] un modo favorito de aparición " — en el mundo imaginario de Reverdy. Estos cuerpos incompletos, como él del Ladrón de Talan, personaje difuminado, elíptico y huilidizo, aluden a un imaginario específico de una posible pérdida del sí mismo, de un deseo de escapar al lugar que traducen estas imágenes de delgadez, estos movimientos de brazo extendido indefinidamente, estas perpetuaciones de cuerpo bajo una forma difuminada o decolorada que nos muestra la poesía de Reverdy.

Palabras-clave: Reverdy, vaciamiento, cuerpo, inmaterialidad, dispersión.

« Il faut, écrivait Reverdy, peiner à se réduire, à disparaître, à ne plus exister. Il ne faut pas prospérer, il faut dépérir »¹. Ce mépris dédaigneux du corps, cette volonté de restreindre, dans un geste de soumission, l'être à un « noyau » désincarné n'est peut-être pas sans rapport avec la crise spirituelle vécue par le poète et qui lui fit, au moins un temps, privilégier une dimension avant tout intellectuelle de l'existence. Son œuvre n'en est pas moins sous-tendue par une conscience aiguë du corps dont l'« expérience [...] dans sa double référence au réel et à l'imaginaire »² inspire une écriture qui privilégie nettement le deuxième pôle : elle est en effet traversée par une pensée spécifique de la perte d'identité corporelle, ou, si l'on veut, par une perte (inventée par l'écriture) du lieu, une dis-location du sujet (comprendons, au plus près de l'étymologie, l'élément *dis-* comme indiquant la séparation, le défaut de paraître).

Nous voudrions en faire ressortir ici les principaux miroitements, en montrant comment les occurrences d'images du corps s'organisent en réseaux cohérents qui en minent l'unité, et insister sur une rêverie spécifique à l'écriture reverdyenne, celle du corps émacié, évidé, qui exaspère pour ainsi dire cette réduction, cet amoindrissement de l'être que réclame Reverdy pour lui-même et que subsume toute une poétique de la perte identitaire, libérant le sujet d'une situation aliénante.

¹ Fragment de lettre à Stanislas Fumet, in Saillet, Maurice (sous dir.), *Pierre Reverdy 1889-1960*, n° 1180, Mercure de France, Paris, janvier 1962, p. 313.

² Sami-Ali, *Corps réel, corps imaginaire*, coll. "Psychismes", Dunod, Paris, 1984, p. 1.

« Toute poésie, rappelle Michel Collot, engage un sujet — individuel ou collectif, anonyme ou identifiable —, un monde — qu'elle " reflète " et qu'elle recrée, représente et imagine — et une langue — dont elle hérite et qu'elle transforme »¹. Chez Reverdy, cette rencontre est d'emblée placée sous le signe du conflictuel. L'écriture qui rend compte de cette confrontation traduit l'épreuve d'un sujet qui ne parvient jamais à rejoindre le réel, et n'évite cette douloureuse inadéquation qu'en distendant la relation originelle qui noue le sujet à ce réel.

Cet ancrage, Reverdy ne l'a pourtant pas refusé, bien au contraire. Loin d'établir un regard surplombant, l'aventure du sujet qu'il tente par l'écriture poétique s'engage « à ras de terre » :

*Là
Ma clairière
Avec tout ce qui descend du ciel
Devenir un autre
A ras de terre²*

et passe par une incrustation dans ce que Merleau-Ponty nomme la « chair du monde »³. Engagé dans l'épaisseur du sensible, le sujet reverdyen, logé comme un « trou dans la continuité des choses »⁴ éprouve la structuration concentrique du monde jusqu'à reconstruire l'espace en « cercles emboîtés »⁵. qui informent sans cessent le paysage :

*D'un bout à l'autre du cirque l'air vibrait⁶

Le cordon sanitaire des femmes encercle maintenant toute la ville.
Il s'agit de ne pas franchir le flanc tranché de la colline et de suivre le verso lumineux qui conduit dans un cercle plus grand⁷.*

¹ Collot, Michel, *Anthologie de la poésie française*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2000, p. 836.

² Reverdy, Pierre, « Enfin », in *Main d'oeuvre* (Préface de François Chapon), coll. "Poésie", Gallimard, Paris, 2000, p. 397.

³ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, in *Œuvres*, coll. "Quarto", Gallimard, Paris, 2010, p. 1768 et *passim*.

⁴ Poulet, Georges, « Reverdy et le mystère des murs », *Pierre Reverdy 1889-1960*, *op. cit.*, p. 230. Repris dans *Etudes sur le temps humain*, tome III, « Le Point de départ », Plon, Paris, 1964, p. 189.

⁵ Pierrot, Jean, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », in *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 21.

⁶ Reverdy, Pierre, « Fronton », *Main d'oeuvre*, *op. cit.*, p. 300.

⁷ Reverdy, Pierre, *La Peau de l'homme*, Flammarion, Paris, 1968, p. 21.

*Tu lui ressembles*¹

Le point aveugle à partir duquel se constitue le sujet n'est en rien prédéterminé dans son assise. La possession du monde qu'il sous-tend dessine un espace identitaire différent : la peau, métonymie exemplaire qui « fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et de ses principales fonctions »², y représente idéalement un sujet qui oscille entre insularité et spaciosité. L'écriture poétique de Reverdy relaie ainsi la problématique de l'étayage du moi par « la distinction entre ce qui est (à soi) et ce qui relève de l'environnement »³. Les limites y sont repoussées dans l'espace :

*Et les arbres, les poteaux télégraphiques, les maisons
prendront la forme de notre âge*⁴.

notamment grâce à l'image de la peau :

*Toi qui resteras seul contre la peau des murs
Toi dont les liens humains ne sont pas sûrs
Dans cet après-midi d'été trop vaste*⁵

et leur labilité atténuée sensiblement la netteté de l'emprise d'un « je » poétique qui tend à s'indéterminer, par exemple, par l'emploi récurrent du pronom indéfini :

*Alors on s'aperçoit que les nuages sont enfermés.
Le globe est transparent.
Mais d'en bas on ne voit pas le verre ;
On ne pourrait pas le voir*⁶.

Cette récusation du lieu du sujet par l'écriture poétique aboutit à en subvertir l'unité physique par des jeux de figurations d'éclatement du corps. La multiplication des reflets, des ombres, des silhouettes ou des voix contrepointe sans cesse une profusion de synecdoques corporelles

¹ « Vue d'autrefois », in Reverdy Pierre, *Plupart du temps* (Préface de Hubert Juin), coll. « Poésie », Gallimard, Paris, 1969, p. 226.

² Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, coll. « Psychismes », Dunod, Paris, 1985, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 209.

⁴ Reverdy, Pierre, « Salle d'attente », *Plupart du temps*, *op. cit.* p. 36.

⁵ Reverdy, Pierre, *Le Livre de mon bord, notes 1930-1936*, Mercure de France, Paris, 1948. Réédition augmentée de nouvelles notes « *Fragments inédits* », Mercure de France, Paris, 1989, p. 133.

⁶ Reverdy, Pierre, « La voie dans la ville », *Flaques de verre*, Flammarion, Paris, 1984, p. 55.

qui diffractent le sujet à l'infini. Le sang et les larmes, par exemple, deviennent les éléments d'une vaste rêverie de déversement de l'être dans le monde :

*Quand les idées sans lest prennent le large
Dans l'immense rainure où s'évacue la soif
Où le sang trop léger reconstitue ses vagues¹*

Ces éléments métonymiques imposent une conception désincarnée du corps pour lequel il n'est pas nécessaire — contrairement à la pensée — de maintenir une unité physique devenue inutile. Seules comptent alors les marques d'êtres qui se confrontent à un monde imaginaire empreint de leur présence :

*On entend les voix brisées qui se répondent
On essuie les larmes versées qui se répandent²*

et dont la poésie de Reverdy, logiquement, multiplie les figurations. La trace, qu'elle soit trace de pas, de doigts, cicatrice, indice, remuement ou bien encore traînée lumineuse :

*[...] les villes rouges où dort à chaque carrefour un puits
profond, où les passants laissent des traînées lumineuses dans l'ombre
[...]³*

y devient comme l'indice d'une existence, d'un trajet qui conduit à l'« identification de la vie au chemin parcouru »⁴.

L'imaginaire du corps que cette écriture poétique déploie en détruit la perception unifiée que nous en avons : au sujet cartésien qui se saisit dans son unité, Reverdy substitue un sujet évidé, défectif, libéré de l'emprise sur le réel, de l'assise substantielle que peut offrir le corps, et dont la réalité subsiste hors du lieu bien qu'il soit en principe « impossible d'imaginer une conscience qui ne soit pas incarnée »⁵. Ce travail poétique de dépossession de soi prépare une pensée de l'abandon du corps, du renoncement à soi qui rapprocherait d'une vérité inaccessible du monde :

¹ Reverdy, Pierre, « Les battements du cœur », *Main d'œuvre*, op. cit., p. 368.

² Reverdy, Pierre, « Agonie du remords », *Plupart du temps*, op. cit., p. 347.

³ Reverdy, Pierre, « Messager de la tyrannie », *Flaques de verre*, op. cit., p. 27.

⁴ Hervé, Christian, « La "série négative" », *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., Paris, 1991, p. 120.

⁵ Detape, Eugène, « Le corps vécu », in *Le Corps* (collectif), Bréal, Paris, 1992, p. 106.

Que tu te croies beaucoup ou que tu te croies peu de chose, qu'importe. L'essentiel est que tu t'allèges de toi-même. Entre toi et les choses, s'il y a toi, modeste ou orgueilleux, tu trouveras ton horizon borné, l'atmosphère obscurcie. Débarrasse-toi de ton ombre, pour regarder. Et tu comprendras mieux et avec plus de joie, toutes choses¹.

Ce sujet défectif, Reverdy l'obtient par la mise en relation de l'espace et du temps qui inspirent sans doute les quelques figures fantomatiques, insaisissables, lacunaires, que cette œuvre laisse entrevoir — pour Jean-Pierre Richard, « le fantomatique représente [...] un mode favori d'apparition »² dans le monde poétique reverdyen — et qui constituent comme des prémices ou des illustrations d'une possible perte du moi, en même temps qu'ils sont porteurs d'une interrogation sur la mort.

Reverdy qui avait une conscience aiguë de l'aliénation que sous-tend l'emprise du sujet sur le monde et la circonscription qu'elle implique n'a cessé comme on l'a vu de chercher à la détruire. Dès le *Voleur de Talan*, œuvre par laquelle l'auteur a tenté de fusionner écriture poétique et forme romanesque, préfigurant de manière surprenante les futures recherches du Nouveau Roman, l'écriture tend à dérober le héros à toute caractérisation trop ferme. Passant du « je » au « il », travaillant à un « amenuisement des caractéristiques » du personnage³, Reverdy en estompe l'aspect et le dissout volontiers dans un flux de perceptions que la dispersion graphique du texte redouble.

Comme pour Nathalie Sarraute, chez qui la « quasi-disparition du sujet de l'écriture s'accompagne d'une prolifération d'adverbes de lieu » et pour qui « la métaphore spatiale se dissémine et permet au sujet de ne se dire qu'en creux, comme absence »⁴, une succession de déictiques spatiaux — « dans les couloirs », « dehors », « du plancher au plafond », « devant les tables », « en bas » — ou temporels — « dans l'après-midi », « puis » —, le plus souvent placés en tête de chaque verset,

¹ *Le Livre de mon bord*, p. 160.

² Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, chapitre I^{er}, Editions du Seuil, Paris, 1964, p. 29.

³ Saillet, Maurice, appendice (fragments des premiers états du manuscrit) in Reverdy Pierre, *Le Voleur de Talan*, Flammarion, Paris, 1967, p. 144.

⁴ Gleize, Joëlle, « Pour une ego-topo-graphie de Nathalie Sarraute », in *Lieux propices. L'énonciation des lieux, le lieu de l'énonciation dans les contextes interculturels*, sous la direction de Adélaïde Russo et Simon Harel, Centre d'études françaises et francophones, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2005, p. 197.

instaure un flux de conscience que seule l'expression « ma tête » peut
relier au personnage principal :

*Dans les couloirs les tapis assourdisaient
les pas*

*On entendait pourtant grincer les
portes*

*Et les plus lourds
traversaient sourdement*

Dehors d'autres bras fouettaient l'air

*En entrant ma tête s'alourdissait pour ne plus
rien comprendre*

*Mais s'il avait fallu obéir à cette voix
ridicule et mécanique*

*Dans l'après-midi les murs n'avaient pas plus
l'air d'entendre que les hommes*

On n'écoute plus

Du plancher au plafond rien ne remue

La chaleur s'étalait pour dormir en soupirant

*Puis des rêves très intenses passaient par-dessus
nos têtes*

*Devant les tables de jolis visages souriaient
Entre deux barreaux on pouvait voir
passer la rue*

En bas¹

À ce héros délibérément déficient et que ses sensations
déposèdent de son corps correspondent, dans le même texte, des

¹ Reverdy Pierre, *Le Voleur de Talan*, Flammarion, Paris, 1967, p. 57-59.

personnages « sans épaisseur », « légers », qui, littéralement, n'occupent pas leur place :

*Maintenant il n'y a plus que des silhouettes sans épaisseur qui
s'agitent sur un fond noir où l'on voit parfois briller des
trous¹*

*Sous la tente il y a des gens qui parlent
D'autres boivent*

*Ceux qui sont dans la
glace nous regardent*

*Ils ont l'air d'écouter en s'éloignant
Plus légers que la fumée qui sort de ma bouche²*

Parmi ceux-ci figure le saltimbanque « maigre, mobile, disproportionné »³ :

*Un pauvre corps trop maigre
qui flotte dans un maillot rose
trop grand⁴*

pour lequel Renée Riese-Hubert observe que « son corps en tant que contenu n'appartient pas aux vêtements le contenant »⁵. Il symbolise en raison de sa maigreur exemplaire la situation de tels êtres, redoublant par son « moi irréel, moi en creux, visage en train de se défaire »⁶ le personnage principal.

Reverdy fait ainsi mine de centrer l'action autour d'un héros « qui n'arrive pas à prendre conscience de lui-même »⁷, un héros dont la maigreur, comme le personnage du saltimbanque, accentue la fugacité :

¹ *Ibid.*, p. 74.

² *Ibid.*, p. 76.

³ Riese-Hubert, Renée, « Les fictions déformantes : une lecture du *Voleur de Talan* », *Sud*, numéro spécial hors série, Centre culturel international de Cerizy-la-Salle (16-26 août 1980) : *Bousquet, Jouve, Reverdy*, sous la direction de Charles Bachat et Etienne-Alain Hubert, 1981, p. 336.

⁴ Reverdy, Pierre, *Le Voleur de Talan*, *op. cit.*, p. 75.

⁵ Riese-Hubert, Renée « Les fictions déformantes : une lecture du *Voleur de Talan* », *art. cit.*, p. 336.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 337.

— *Je viens d'arriver* *à peine*
j'ai vingt ans et je n'ai pas
*mangé depuis trois jours*¹

En même temps sa légèreté angélique le rendait
*impondérable*²

et qui, de manière significative, oublie parfois ses propres limites corporelles dans un geste d'extension tout à fait vain :

Puis pour lever les mains plus haut dans un moment de silence
il est monté sur une chaise
*Mais il y a toujours un plafond qui sépare*³

Il y a, dans ce mouvement de bras, déjà présent dès le premier poème de Reverdy évoquant une poupée de chiffon qui « lève ses bras suppliants vers les étoiles »⁴, une gestuelle spécifique évoquant la danse, « méthode pour changer l'image du corps et pour briser sa rigidité »⁵ que nous retrouvons ailleurs dans l'œuvre poétique :

Derrière le toit pointu où tu dances en jetant tour à tour en
*l'air tes jambes et tes bras, un juge invisible te suit*⁶.

Tu ne peux rien voir
*Ni rien saisir malgré tes bras*⁷

et qui s'associe volontiers à la maigreur :

L'enfant maigre jette ses bras en croix
*dans sa robe de lin où palpite une crainte*⁸

pour mieux figurer un impossible amincissement extrême des corps par leur réduction à une épure, à la manière de ces sculptures filiformes de Giacometti écrasées par l'espace et l'atmosphère qui les environnent :

¹ Reverdy, Pierre, *Le Voleur de Talan*, op. cit., p. 46.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 106.

⁴ Reverdy, Pierre, « Fétiche », *Plupart du temps*, op. cit., p. 29.

⁵ Schilder, Paul, *L'Image du corps*, coll. "Tel", Gallimard, Paris, 1968, p. 224.

⁶ Reverdy, Pierre, « Bon juge », *La Liberté des mers*, in *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers suivi de Cette émotion appelée poésie et autres essais* (éd. Étienne-Alain Hubert), coll. "Poésie", Gallimard, Paris, 2001, p. 64.

⁷ Reverdy, Pierre, « La voix dans l'ombre », *Main d'œuvre*, op. cit., p. 158.

⁸ Reverdy, Pierre, « Mon cœur de verre », *Main d'œuvre*, op. cit., p. 490.

*Le cheval si maigre
Qu'aucune ombre ne poursuivait¹*

La poésie de Reverdy fait ainsi à de très nombreuses reprises apparaître le détail récurrent de bras levés ou tendus, qu'il s'agisse de « bras étendus comme des ailes déplumées »², de « bras qui s'allongent »³, « raidis »⁴, ou « tendus / le cœur mis de côté »⁵, image synecdochique particulière qui symbolise, surtout lorsque leur longueur en est soulignée comme ici par un effet de chute, ce désir d'oubli du corps :

*Quelquefois c'est une forme plus misérable sur la terre, une
femme accroupie à quelque carrefour. Fantômes de l'esprit, être
dépayés, tourbillons que le vent soulève et qui se cachent, c'est devant
un mur sans fin, trop haut, trop éclairé, que se tient cette femme perdue
qui s'enveloppe de ses deux mains, de ses deux bras démesurés⁶.*

Ces gestes d'étirement à l'infini, qui justifient l'usage métaphorique d'images de lignes dès que surgit une rêverie d'abandon du corps :

*C'est pourtant vers ces visages sans forme que je vais
Vers ces lignes mouvantes qui toujours m'emprisonnent
Ces lignes que mes yeux tracent dans l'incertain⁷*

*Un homme une tige un lien
Pas plus de poids que la parole
[...]
Je rôde entre les traits de sang
Qui dessinent le corps du monde⁸*

sont comme l'ébauche d'un abandon du lieu du sujet, d'un délaissement du corps que l'écriture poétique de Reverdy imagine sous une autre forme.

Les êtres se libèrent aussi de leur déterminisme topologique par une perpétuation de l'existence sous une forme estompée, comme un

¹ Reverdy, Pierre, « Dans les champs ou sur la colline », *Plupart du temps*, op. cit., p. 216.

² Reverdy, Pierre, « La bonne piste », *Flaques de verre*, op. cit., p. 111.

³ Reverdy, Pierre, « Étranger à tous », *Flaques de verre*, op. cit., p. 71.

⁴ Reverdy, Pierre, « Espoir de retour », *Plupart du temps*, op. cit., p. 116.

⁵ Reverdy, Pierre, « Pour jamais », *Plupart du temps*, op. cit., p. 380.

⁶ Reverdy, Pierre, « Lumière dure », *Flaques de verre*, op. cit., p. 113.

⁷ Reverdy, Pierre, « Encore l'amour », *Main d'œuvre*, op. cit., p. 205.

⁸ Reverdy, Pierre, « Souridine », *Main d'œuvre*, op. cit., p. 422.

dépôt d'eux-mêmes dans un monde qui préparerait et permettrait une présence ubiquitaire. Le conte *Mirage* donne à voir de fantomatiques personnages qui semblent avoir inscrit leur épopée au cœur d'un paysage dont ils ont pour ainsi dire été les acteurs. Il est frappant de voir comment leur présence semble à jamais marquée par un déploiement d'attributs vestimentaires, comme s'ils s'étaient évidés avec le temps :

*Ce sont des masques qui pendent au balcon*¹.

*Celui qui était à cheval tourna la tête et regarda briller les casques dans la poussière*².

*Le cavalier pleura sur son uniforme bleu*³.

La disparition des êtres se manifeste aussi par la perte d'attributs apparents de l'existence, comme cette image d'une décoloration :

*Le cheval noir était devenu blanc*⁴.

qui donne lieu dans un des *Poèmes en prose* initiaux à tout un travail d'écriture portant sur l'absorption par les choses du monde de la couleur constitutive d'un être :

*Autrefois ses mains faisaient des taches roses sur le linge éclatant qu'elle repassait. Mais dans la boutique où le poêle est trop rouge son sang s'est peu à peu évaporé. Elle devient de plus en plus blanche [...]*⁵

dont le lieu central, foyer de la scène décrite, n'en perdure pas moins :

*[...] et le fer continue sa route en soulevant du linge des nuages — et autour de la table son âme qui résiste encore, son âme de repasseuse court et plie comme le linge en fredonnant une chanson — sans que personne y prenne garde*⁶.

Le personnage de la repasseuse, dissoute dans un environnement tout en y maintenant une présence centrale, incarne parfaitement cette perte du lieu qui n'est jamais une élimination. « Le lieu que nous

¹ Reverdy, Pierre, *Mirage, La Peau de l'homme, op. cit.*, p. 165.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 166.

⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁵ Reverdy, Pierre, « La repasseuse », *Plupart du temps, op. cit.*, p. 38.

⁶ *Ibid.*

habitons, l'air que nous respirons, observe Georges Didi-Huberman commentant les carnets de Giacometti, suffisent à former le porte-empreinte de toutes nos images et de toute notre mémoire »¹.

La porosité des êtres à l'espace par un transfert de couleurs — couleur rouge du sang, couleur bleutée de l'ombre — donne ainsi aux lieux « toute (leur) puissance de hantise »² :

*La marmite n'était pas posée au coin du feu mais sur un grand
fauteuil délabré, près de la table. Pourtant c'était bien cette odeur...
Pourtant l'eau bouillait tellement que quelques gouttes de sang
tombèrent sur le tapis brûlant.*

*Dans la fumée la marmite et le vieillard qui écrivait se
confondirent [...]*³

*Il passe et fait le tour
Son ombre pliée sous le bras pour faire moins de bruit
pour tenir moins de place
Il va près des cheminées
tout près des toits à demi refermés
Au dos des livres
Et regarde ce qu'a laissé partout le jour en s'en allant
Puis l'ombre se déploie
Il tient bien plus de place*⁴

et rappelle à l'occasion la force synecdochique de l'écriture, trace d'un être dont l'œuvre latente subsisterait sous l'aspect d'attributs informes ou décolorés :

*Au delà des quatre coins de la pièce on oublie les noms.
La pièce de théâtre
La pièce à faire
Le sujet se trouve dans ce coffre aux ferrures noircies
Et quand on l'ouvre
il ne se dresse que quelques pauvres décors qui n'ont plus de
forme ni aucune teinte pouvant rappeler la nature*⁵

Ainsi s'impose avec force une conception paradoxale du corps dont l'écriture poétique de Pierre Reverdy défait l'unité. Son œuvre rêve de dématérialisations, d'étiollements ou d'effacements qui ne laisseraient

¹ Didi-Huberman, Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Minuit, Paris, 2001, p. 113.

² *Ibid.*

³ Reverdy, Pierre, « L'ami de l'homme ou parasite », *Flaques de verre*, op. cit., p. 119.

⁴ Reverdy, Pierre, *Le Passant bleu, Risques et périls*, Flammarion, Paris, 1972, p. 96.

⁵ *Ma pièce*, *La Peau de l'homme*, op. cit., p. 183.

que l'âme des êtres : négligeables, leurs corps volontiers lacunaires, étiques, distendus, semblent exprimer tout un imaginaire de la perte d'un moi corporel trop substantiel pour permettre d'accéder au réel. L'écriture poétique reverdyenne cultive ainsi comme le fantasme d'un allègement de l'être, du délestage d'un trop-plein de matière dont ces évocations elliptiques disent la force et pour lesquelles il n'est pas interdit de trouver un écho dans les derniers vers que Reverdy a écrits, ceux qui concluent *Sable mouvant*, poème testamentaire qui ne sera publié qu'après sa mort :

Alors
je prie le ciel
Que nul ne me regarde
Si ce n'est au travers d'un verre d'illusion
Retenant seulement
sur l'écran glacé d'un horizon qui boude
ce fin profil de fil de fer amer
si délicatement délavé
par l'eau qui coule
les larmes de rosée
les gouttes de soleil
les embruns de la mer¹

Bibliographie

- Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, coll. "Psychismes", Dunod, Paris, 1985.
Burucoa, Charles, « Pierre Reverdy », *Le Journal des Poètes*, n° 4 (avril 1963).
Collot, Michel, *Anthologie de la poésie française*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000.
Detape, Eugène, « Le corps vécu », in *Le Corps* (collectif), Bréal, Paris, 1992.
Didi-Huberman Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Minuit, Paris, 2001.
Gleize, Joëlle, « Pour une ego-topo-graphie de Nathalie Sarraute », in *Lieux propices. L'énonciation des lieux, le lieu de l'énonciation dans les contextes interculturels*, sous la direction de Adélaïde Russo et Simon Harel, Centre d'études françaises et francophones, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2005.
Merleau-Ponty, Maurice, *Œuvres*, coll. "Quarto", Gallimard, Paris, 2010.
Poulet Georges, *Etudes sur le temps humain*, tome III, « Le Point de départ », Plon, Paris, 1964.
Reverdy, Pierre, *Flaques de verre*, Flammarion, Paris, 1984.
Reverdy, Pierre, *La Peau de l'homme*, Flammarion, Paris, 1968.
Reverdy, Pierre, *Le Livre de mon bord, notes 1930-1936*, Mercure de France, Paris, 1948. Réédition augmentée de nouvelles notes « *Fragments inédits* », Mercure de France, Paris, 1989.
Reverdy, Pierre, *Le Voleur de Talan*, Flammarion, Paris, 1967.

¹ Reverdy, Pierre, *Sable mouvant*, *op.cit.*, p. 74.

- Reverdy, Pierre, *Lettres à Jean Rousselot* suivies de Rousselot Jean, *Pierre Reverdy, romancier ou quand le poète se dédouble*, Rougerie, Limoges, 1973.
- Reverdy, Pierre, *Main d'oeuvre* (Préface de François Chapon), coll. " Poésie ", Gallimard, Paris, 2000.
- Reverdy, Pierre, *Plupart du temps* (Préface de Hubert Juin), coll. " Poésie ", Gallimard, Paris, 1969.
- Reverdy, Pierre, *Risques et périls*, Flammarion, Paris, 1972.
- Reverdy, Pierre, *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers suivi de Cette émotion appelée poésie et autres essais* (éd. Etienne-Alain Hubert), coll. " Poésie ", Gallimard, Paris, 2001.
- Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, chapitre I^{er}, Editions du Seuil, Paris, 1964.
- Saillet, Maurice (sous dir.), *Pierre Reverdy 1889-1960*, n° 1180, Mercure de France, Paris, janvier 1962.
- Sami-Ali, *Corps réel, corps imaginaire*, coll. "Psychismes", Dunod, Paris, 1984.
- Schilder, Paul, *L'Image du corps*, coll. "Tel", Gallimard, Paris, 1968, p. 224.
- Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses universitaires de Lyon, 1990.
- Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., Paris, 1991.

