

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

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

**LE CORPS ET LE TEMPS.
TRANSFORMATIONS : VIEILLESSE,
DIFFORMITÉ, MALADIE,
POURRITURE**

Volume 1 / Numéro 28 / 2020

Editura Universității din Pitești
Noiembrie
2020

Directeur honorifique

Béatrice BONHOMME, Université de Nice-Sophia Antipolis, France

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustățea, Université de Pitești, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Pitești, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Maria de Jesus Cabral, Université de Lisbonne, Portugal

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

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

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Pitești, Roumanie

Silvia-Adriana Apostol, Université de Pitești, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Pitești, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Pitești, Roumanie

Bogdan Cioabă, Université de Pitești, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Ana-Maria Nicolescu, Université de Pitești, Roumanie

www.philologie-romane.eu

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

Editura Universității din Pitești

Bun de tipar: 20 noiembrie 2020

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

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

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

Sommaire

LE CORPS ET LE TEMPS. TRANSFORMATIONS : VIEILLESSE, DIFFORMITÉ, MALADIE, POURRITURE

Études

Chiara AZZARETTI

Un régime contre la corruption: perspectives alimentaires sur les femmes françaises au dix-huitième siècle 7

Charlie DAMOUR

De la décrépitude corporelle au désir d'immortalité chez les personnages de Gabriel Garcia Márquez 19

Noussayba OUKAOUI

La transgression du corps tragique dans Electre de Jean Giraudoux 39

Saadia RAHALI

Le corps féminin et ses fluctuations dans Les fleurs du mal et Petits poèmes en prose de Charles Baudelaire 54

Aurore VINCENT

Corps vieillissants chez Pierre Reverdy : de l'éloge de la vulnérabilité au cri contre la déficience 67

***UN RÉGIME CONTRE LA CORRUPTION: PERSPECTIVES
ALIMENTAIRES SUR LES FEMMES FRANÇAISES AU DIX-
HUITIÈME SIÈCLE***

***A REGIMEN AGAINST CORRUPTION: PERSPECTIVES ON
WOMEN AND DIET IN EIGHTEENTH-CENTURY FRANCE***

***UN RÉGIMEN CONTRA LA CORRUPCIÓN: PERSPECTIVAS
ALIMENTARIAS SOBRE LAS MUJERES EN LA FRANCIA DEL
SIGLO XVIII***

Chiara AZZARETTI*

Résumé

Le corps masculin à l'époque des Lumières était une entité pensée manipulable, capable en théorie de se perfectionner sous un régime alimentaire bien choisi. Pour les femmes, par contre, il n'était pas question de perfectibilité. Pour ces fragiles créatures, le but, moins ambitieux, était simplement de freiner ou retarder une corruption qui était considérée comme naturelle pour le corps féminin, plus délicat que son homologue masculin.

Se fondant sur un croisement de sources littéraires et scientifiques, cet article se donne pour but d'analyser les conseils alimentaires pour les femmes au dix-huitième siècle et de les contraster avec ceux qui étaient destinés aux hommes. Il en ressort deux visions différentes, voire opposées. Si l'homme peut, en raison de ce qu'il mange, vaincre et surpasser ses défauts physiques et moraux, la femme dans l'imaginaire scientifique de l'époque semble enchaînée à un corps faible et sensible.

Bien que les femmes n'exerçaient pas le même contrôle sur leurs choix alimentaires que les hommes, leur tâche était d'éviter la corruption morale plutôt que de se maîtriser de la manière de « l'honnête homme ». Cet article examine les sources littéraires et philosophiques du XVIIIe siècle pour dresser un portrait de l'alimentation du corps féminin idéal, et compare ces images avec les conseils donnés dans des textes qui traitent de l'éducation des filles. Il en ressort une lutte contre la « corruption » des

* cazzaret@tulane.edu; Tulane University, Louisiana, United States.

corps féminins - parfois au sens littéral du terme, puisqu'on disait que certains aliments pourrissaient dans le système digestif, mais le plus souvent dans une lutte symbolique contre l'excès, l'appétit et les mauvaises influences.

Mots-clés: femmes, alimentation, nourriture, Lumières, science.

Abstract

During the period of the Enlightenment, the male body was conceived as a manipulable entity, capable of perfecting itself under a well-chosen alimentary regimen. In contrast, for the more delicate female body this perfection was impossible: the central goal was to slow the corruption that was natural to the less robust female body.

In analyzing both literary and scientific sources, this article sets out to analyze dietary advice for women and contrast it with that which was intended for men. Two different, even opposing visions emerge: if men could overcome and surpass their physical and moral flaws through dietary modification, women in the scientific imagination of the time were doomed to inhabit a weak and overly sensitive body.

Although women did not exercise the same control over their food choices as men, their task was often to avoid moral corruption rather than to institute the self-mastery of the "honnête homme". This article examines 18th century medical and philosophical sources to paint a picture of the nourishment of the ideal female body, and compares these images with advice given in texts dealing with the education of girls. What emerges is a fight against the "corruption" of female bodies - sometimes in the literal sense of the word, as certain foods were said to rot in the digestive system, but more often in a symbolic fight against excess, appetite and bad influences.

Keywords: women, alimentary, food, Enlightenment, science.

Resumen

El cuerpo masculino en la Ilustración era una entidad manipulable, teóricamente capaz de perfeccionarse con un régimen alimenticio bien elegido. Para las mujeres, en cambio, no se trataba de la perfectibilidad. Para estas frágiles criaturas, el objetivo menos ambicioso era simplemente frenar o retrasar una corrupción que se consideraba natural para el cuerpo femenino más delicado que su contraparte masculina.

A partir de un cruce entre fuentes literarias y científicas, este artículo propone analizar los consejos dietéticos para mujeres en el siglo XVIII y contrastarlos con los destinados a los hombres. Surgen dos visiones diferentes, incluso opuestas. Si el hombre puede, a fuerza de lo que come, superar y superar su naturaleza, la mujer solo puede retrasar la de ella. A diferencia de los hombres, las mujeres en la imaginación científica de la época parecían encadenadas a un cuerpo débil y sensible.

Aunque las mujeres no ejercían el mismo control sobre sus elecciones de alimentos que los hombres, su tarea era evitar la corrupción moral en lugar del

autocontrol a la manera del « hombre honesto». Este artículo examina las fuentes literarias y filosóficas del siglo XVIII para [pintar un cuadro] de la nutrición del cuerpo femenino ideal y compara estas imágenes con los consejos que se dan en los textos que tratan sobre la educación de las niñas. El resultado es una lucha contra la "corrupción" de los cuerpos femeninos, a veces en el sentido literal de la palabra, ya que se decía que ciertos alimentos se pudrían en el sistema digestivo, pero también en una lucha simbólica contra el exceso, el apetito y las malas influencias externas.

Palabras clave: mujeres, alimentación, comida, Ilustración, ciencia.

Dans les écrits du XVIII^e siècle sur la santé, il n'y a pas de consensus sur ce qui constitue un régime alimentaire idéal. Certaines de ces divisions sont liées à des différences globales dans les conceptions du corps: par exemple, les matérialistes stricts, comme Julien Offray de la Mettrie, pensaient que la nourriture était simplement le moyen de soutenir la mécanique du corps, une entité complexe mais finalement connaissable. D'autres, comme les vitalistes de l'école de Montpellier, maintenaient que la nourriture digérée était intégrée dans un système complexe de fluides dont les propriétés étaient uniques aux êtres vivants. Certains aliments et styles gastronomiques spécifiques ont également suscité des controverses: par exemple, les ragoûts du style Nouvelle Cuisine étaient à la fois loués par Voltaire et condamnés comme «des espèces de poissons»¹ par le Chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Cependant, le fil conducteur de ces arguments variés était la conviction ferme que c'était possible d'améliorer l'état du corps par une attention particulière aux effets de la consommation et la modification ultérieure des habitudes alimentaires. Le régime alimentaire est devenu l'une des plus cruciales de ce que Michel Foucault appelle les « techniques du soi, » définies comme des systèmes de connaissances qui « permettent aux individus d'effectuer, seuls ou avec l'aide d'autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées,

¹ Jaucourt, L., chevalier de, « Cuisine », *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds), Tome 4, p. 537.

leurs conduites, leur mode d'être ; de se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité.»² Les textes médicaux vulgarisés ainsi que les œuvres de fiction qui représentaient le régime alimentaire ont rendu les débats autour de la cuisine accessibles à un public plus large qu'auparavant, tandis que la stabilité et la diversité accrues du régime alimentaire européen³ signifiaient que le choix des aliments devenait une question pour le consommateur bourgeois individuel et non plus seulement pour les classes supérieures.

Les femmes étaient clairement incluses dans cette vision d'une société en cours de transition, mais leur présence au sein de cette nouvelle conception était généralement sous-entendue plutôt qu'explicitée par les écrits scientifiques contemporains sur le corps. Par exemple, dans les articles de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert qui traitent de l'alimentation et de l'hygiène du corps, tels que « Régime », les femmes sont généralement reléguées à l'arrière-plan. Elles font partie de la catégorie des gens « faibles et délicats » qui comprend également la plupart des habitants des grandes villes et les hommes de lettres. Il est conseillé à tous ces êtres vulnérables d'être particulièrement vigilants en ce qui concerne la santé: « Toutes ces différentes personnes doivent continuellement s'occuper à compenser par la tempérance, la régularité dans leur manière de vivre, & les attentions sur ce qui regarde la conservation de leur santé, ce qu'ils perdent journellement de la disposition à jouir d'une vie saine & longue, par une suite naturelle de leur faiblesse naturelle ou de leur genre de vie »⁴. Bien qu'il y ait un

² Foucault, M., trad. Durant-Bogaert, F. «Technologies of the self», in Hutton, P.H., Gutman, H. et Martin, L.H., éd., *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1988, pp. 16-49.

³ Spary, E., *Eating the Enlightenment: Food and the Sciences in Paris*, University of Chicago Press, Chicago and London, 2012, p. 51.

⁴ « Régime », *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, University of Chicago ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds).

élément de choix dans la fragilité des hommes de lettres ou des citadins, les femmes sont en un sens condamnées par leur sexe à un statut de santé inférieur.

Cette faiblesse inhérente est un thème commun dans les écrits sur le corps des femmes, souvent lié à leur « sensibilité » excessive, qualité définie par Anne Vila comme le paradigme central du XVIIIe siècle. Dans son livre *Enlightenment and Pathology*, elle retrace l'évolution du terme depuis son utilisation initiale comme contrepartie émotionnelle de la qualité physique de l'irritabilité (c'est-à-dire réaction physique aux stimuli externes) dans un concept polysémique qui englobe une réactivité à la fois physique et émotionnelle.⁵

La poursuite de l'équilibre du corps sensible est au centre du projet des physiiciens des Lumières tels que Samuel Auguste Tissot, principalement connu pour un traité contre la masturbation intitulé *L'onanisme* qu'il a publié en 1769. Bien que l'alimentation ne soit pas le sujet principal de Tissot, *L'onanisme* contient plusieurs chapitres dans lesquels Tissot explique en détail son point de vue sur l'alimentation. Tissot affirme que la satisfaction des désirs physiques a un effet destructeur sur le corps humain, et il préconise la même modération dans son alimentation que dans la sexualité : il faut trouver un juste milieu entre la viande « d'animaux jeunes, nourris dans de bons endroits »⁶ les légumes tendres, et les céréales pures qu'il conseille de manger « préparées et cuites en crème avec du bouillon de viande »⁷ pour en faciliter la digestion. Il met largement l'accent sur les dangers mortels de l'excitation du corps par l'ingestion des substances trop épicées, sucrées ou amères et il décrit ces substances comme particulièrement dangereuses pour les femmes. Le vinaigre est défendu, ainsi que la

⁵ *La force vitale paradigmatique dont les actions pourraient être détectées dans toutes les fonctions corporelles, qu'elles soient saines ou morbides* (n.tr.) Vila, A, *Enlightenment and Pathology, Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-Century France*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2002, p. 2.

⁶ Tissot, S., *L'Onanisme: Ou Dissertation Sur Les Maladies Produites Par La Masturbation*, 1760, p. 158.

⁷ *Ibidem*, p. 164.

majorité des fruits. Il prétend qu'une femme serait tombée malade après avoir mangé trop de fruits rouges « vingt-quatre jours après une couche très heureuse » ; d'après lui, elle ne devait sa condition pitoyable qu'à son régime diététique : elle avait « le ventre était tendu au point de devenir livide ; elle était dans l'assoupissement, et son pouls presque imperceptible ». ⁸

Si le corps féminin a parfois été relégué au second plan dans les textes médicaux et philosophiques des Lumières qui traitent de l'alimentation, il est toutefois souvent au centre des textes littéraires. Dans ses écrits sur la sexualité au XVIII^e siècle, Mary McAlpin soutient que les corps féminins littéraires servent de signal d'alarme à la dégradation culturelle dont les réponses sensées révèlent de profondes inquiétudes et préoccupations culturelles. ⁹ Le même argument peut être étendu au domaine de l'alimentation et cela se retrouve en opposant deux personnages représentant deux visions extrêmement différentes de l'enfance : Sophie la future épouse du protagoniste fictif d'*Emile, ou de l'éducation* de Rousseau, et Marie Angélique Memmie LeBlanc, la « fille sauvage de Champagne » dont l'existence réelle est bien documentée mais dont l'importance symbolique et littéraire dépasse de loin sa durée de vie réelle.

Dans l'*Emile, ou de l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau, le régime alimentaire est l'une des principales tactiques par lesquelles le narrateur accomplit son objectif, qui est d'assurer la force physique et l'irréprochabilité morale de son protégé. Il propose un régime qui privilégie les légumes et le bouillon à la viande et condamne le raffinement culinaire et l'artifice. Pour Emile, le plaisir de manger est permis lorsque la nourriture est simple et saine et que le repas fait suite à une activité physique vigoureuse: « L'exercice et la vie active nous feraient un nouvel estomac et de nouveaux goûts ... Tous nos repas

⁸ *Ibidem* p. 156.

⁹ McAlpin, M., *Female Sexuality and Cultural Degradation in Enlightenment France*, Routledge, 2012, p. 51.

seraient des festins, où l'abondance plairait plus que la délicatesse »¹⁰. Rousseau affirme au début du livre que les enfants de sexe masculin et féminin sont essentiellement indiscernables, mais son traitement du régime alimentaire de Sophie dans la dernière partie révèle cependant une conception nettement différente de l'éducation morale et physique des filles. Alors qu'Emile est censé être constamment stimulé et mis au défi, au point qu'il n'a pas le temps de penser à la nourriture, la tâche de la mère de Sophie est de transformer l'énergie naturellement exubérante de sa fille en patience et en discipline de soi. Cela est rendu plus difficile par la gourmandise naturelle de Sophie, mais également plus urgent, car selon Rousseau, l'abus de nourriture est particulièrement dangereux pour les femmes. « Ce penchant n'est point sans conséquence pour le sexe; il est trop dangereux de le lui laisser »¹¹ Une fille gourmande risque de se ruiner les dents et de prendre du poids, mais au-delà de ces considérations esthétiques, c'est aussi une forme de « sensualité basse » indigne du futur compagnon d'Emile. Malgré les dangers qui la guettent, Sophie arrive à trouver le droit chemin malgré les dangers qui planent sur elle ; son personnage permet d'illustrer les résultats moraux positifs de la réduction des appétits féminins dès le plus jeune âge: « Elle est devenue sobre par habitude, et maintenant l'est par vertu ».¹²

Malgré le danger potentiel d'une gourmandise incontrôlée, la jeune Sophie est un être essentiellement pur qui a besoin de correction plutôt que de réforme totale. Ses appétits ne sont pas en soi alarmants car ils correspondent parfaitement à ce que l'on attend de son sexe : même à l'âge adulte, elle privilégie les aliments légers, sucrés et sains: « Sophie a conservé le goût propre de son sexe; elle aime le laitage et les sucreries; elle aime la pâtisserie et les entremets, mais fort peu la viande; elle n'a jamais goûté ni vin ni liqueurs fortes »¹³. L'effet général de cette

¹⁰ Rousseau, J. J, *Emile ou de l'éducation* in *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Tome II, A. Houssiaux, Paris, 1852-1853, p. 629.

¹¹ *Ibidem*, p. 660.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

description du régime alimentaire de Sophie est celui de la délicatesse ; elle ne consomme rien qui puisse la submerger ou l'enivrer, et ses préférences sont très différentes des plats robustes proposés à Emile.

Deux décennies plus tôt, le cas de la « fille sauvage » Marie-Angélique Memmie Leblanc avait montré l'effet déstabilisant et menaçant d'un jeune corps féminin qui ne correspondait à aucune des normes de consommation féminine élaborées par Rousseau. Bien que les détails de sa vie varient selon le récit, il est généralement convenu qu'en 1731, une enfant sauvage de sexe féminin fut trouvée dans la forêt près du village de Songy en Champagne, France¹. Elle suscita beaucoup d'enthousiasme comme exemple d'humanité non altérée par la société, mais il était également clair qu'elle était loin d'un idéal pastoral de l'état naturel. Elle était inhabituellement forte pour une fille de son âge, et attaquait violemment quiconque s'approchait d'elle. Certains doutaient même du fait qu'elle soit pleinement humaine : avant d'être capturée et envoyée à l'hôpital municipal Saint-Maur, on l'appelait dans le village « la bête du berger »². Sa biographe, Madame Hecquet, affirme qu'elle a finalement été transformée en chrétienne francophone, mais que ses appétits posaient un obstacle persistant à son assimilation. Contrairement au goût naturel de Sophie pour le sucre et le lait, Marie-Angélique désirait des aliments crus, rugueux et même sanglants : selon Madame Hecquet, « Le plus difficile à réformer en elle, et peut-être le plus dangereux, ce fut la nourriture des viandes crues et saignantes, ou de feuilles, branches et racines d'arbres; son tempérament et son estomac accoutumés par l'usage continuel à des aliments crus et remplis de leur suc naturel, ne pouvoit se faire à des nourritures plus délicates, que la cuisson rend indigestes, suivant l'aveu de plusieurs Médecins ».³

¹ Douthwaite, J., *The Wild Girl, Natural Man and the Monster: Dangerous Experiments in the Age of Enlightenment*, University of Chicago Press, Chicago, 2002, p. 29.

² *Ibidem*, p. 29.

³ Hecquet, *Histoire D'une Jeune Fille Sauvage: Trouvée Dans Les Bois À L'âge De Dix Ans*, Paris, 1755, p. 19.

Malgré ses difficultés, l'*Histoire D'une Jeune Fille Sauvage Trouvée Dans Les Bois À L'âge De Dix Ans* de Hecquet la dépeint comme une « sauvage » réformée avec succès, alors que d'autres récits de la vie de Marie-Angélique se concentrent plutôt sur la monstruosité de son régime préféré. Par exemple, Julia Douthwaite cite un épisode grotesque d'une histoire régionale écrit en 1788: lorsque Marie-Angélique se fixe sur une « femme extrêmement grosse » qui dîne du poulet à l'Hôpital, les spectateurs se rendent compte que ce n'est pas son dîner dont Marie-Angélique a envie, mais de manger de la chair humaine.¹

La figure «sauvage» de Marie-Angélique illustre une nuance importante dans les textes des Lumières qui prônaient un retour à un état « naturel » : plutôt qu'un retour à des conditions entièrement primitives, des auteurs comme Rousseau, Tissot et de Bordeu proposaient des mesures correctives contre les résultats des progrès de la société, tout en préservant les effets positifs de la raison et de la civilisation. *L'essai sur les maladies des gens du monde* de Tissot de 1770 dresse un tableau désastreux du citadin trop indulgent, surexcité, et tellement endommagé par son environnement et ses habitudes personnelles qu'il est incapable même d'accéder à la libération quotidienne du sommeil : contrairement au paysan qui mange simplement et dort profondément, « L'homme du monde agité par les affaires, les projets, les plaisirs, les chagrins, les regrets du jour, échauffé par la veille, les aliments et les boissons un estomac travaillé par le poids et âcreté des aliments, des vaisseaux pleins de suc qui les irritent; l'inquiétude, le malaise, la fièvre se couchent avec lui »². Le remède diététique de Tissot pour ces troubles était un régime fade à base de lait qui évitait ce que Sidney Mintz appelle des «aliments drogues » comme le café et le sucre, ainsi que des saveurs fortes et des ragoûts lourds : en d'autres termes, tout ce qui était associé à l'étrangeté, à l'abus contre-naturel.

¹ Douthwaite, J., *op. cit.*, p. 39.

² Tissot, S., *Essai Sur Les Maladies Des Gens Du Monde*. 2e éd., François Grasset & Comp. Lausanne, 1770.

La valorisation de la simplicité alimentaire est mise en parallèle par Julie, l'héroïne de *La nouvelle Héloïse*, le roman épistolaire de Rousseau. Sous la direction sage de son mari, M. Wolmar, Julie se transforme d'une jeune amante passionnée en un modèle de vertu maternelle, et ses habitudes alimentaires décrites dans le roman constituent l'expression ultime de l'unité du naturel avec le raisonnable. Julie a déjà les goûts purs qui correspondent à son sexe - tout comme la jeune Sophie, elle aime le lait et le sucre, et elle évite la viande : « Elle n'aime ni la viande, ni les ragoûts, ni le sel, et n'a jamais goûté de vin pur: excellents légumes, les oeufs, la crème, les fruits, voilà sa nourriture ordinaire »¹. Cependant, elle ne se contente pas de suivre ses instincts naturels, mais modère son alimentation afin de réguler non seulement son propre corps mais le corps de chacun des habitants de son domaine de Clarens.

En particulier, Julie institue un rituel hebdomadaire de pâtisseries et de boissons non-alcoolisées (« quelques laitages, de gaufres, d'échaudés, de merveilles, ou d'autres mets du goût des enfants et des femmes »²) qu'elle sert aux femmes du domaine, y compris les domestiques. Saint-Preux, l'ancien amant de Julie, est profondément touché par le lien sentimental fort entre les servantes et la maîtresse pendant ce repas privé : « Fondée sur la confiance et l'attachement, la familiarité qui régnait...ne faisait qu'affermir le respect et l'autorité ; et les services rendus et reçus ne semblaient être que des témoignages d'amitié réciproque »³. Dans ce contexte, les sucreries fonctionnent comme un signe de la convivialité inhérent d'une occasion spéciale, et c'est Julie dans son rôle de centre moral et social de Clarens qui prend la décision de le distribuer : un geste d'hospitalité qui renforce en même temps sa position d'autorité vertueuse. Il y a pour Julie également une dimension de plaisir personnel dans la consommation du sucre, mais

¹ Rousseau, J. J., *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Tome II, A. Houssiaux, Paris, 1852-1853, p. 283.

² *Ibidem*, p. 228.

³ *Ibidem*.

toujours modéré : une « volupté tempérante » qui est emblématique de sa caractère modèle. Dans l'*Emile*, Rousseau a souligné l'importance de la maternité, arguant que les mères qui nourrissent leurs enfants - physiquement par l'allaitement ainsi que moralement - sont la défense la plus sûre contre la dégradation de la société européenne: « Mais que les mères daignent nourrir leurs enfants, les mœurs vont se réformer d'elles-mêmes, les sentiments de la nature se réveiller dans tous les cœurs ... L'attrait de la vie domestique est le meilleur contre-poison des mauvaises mœurs »¹. En tant que centre de la vie morale ainsi que de la distribution de nourriture chez Clarens, Julie assume le rôle de mère symbolique pour toute sa communauté, et sa sensibilité physique et émotionnelle bien régulée se reflète dans son environnement paisible et harmonieux.

L'article « Santé » dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert la définit comme étant un état qui correspond à ce que l'on attend de l'âge, du sexe et des circonstances d'un individu : « Ainsi on ne peut pas regarder comme en santé, quiconque ne peut pas exercer les fonctions convenables à son sexe, à son âge, & à la circonstance....de même que c'est aussi contraire à l'idée de la santé d'exercer des fonctions qui ne conviennent pas, qui sont déplacées. ».² Dans les textes médicaux, philosophiques et littéraires du XVIIIe siècle, les femmes sont soumises à un certain niveau de déterminisme biologique, et elles sont considérées comme malsaines et même dangereuses si leurs goûts et leur consommation ne correspondent pas à ce que l'on attend de leur sexe. Les désirs déplacés, qu'il s'agisse d'un goût pour la viande ou d'une attirance sexuelle non normative, étaient profondément déstabilisants pour l'ordre social, tandis que la consommation normative était étroitement liée à la vertu. Bien qu'elles soient souvent reléguées au second plan dans les traités médicaux, à travers le rôle de la maternité, les femmes se sont également vu attribuer une responsabilité vitale de transmettre les

¹ Rousseau, J. J., *Emile*, p. 406.

² « Santé », *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, University of Chicago ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds).

principes d'hygiène morale à leurs enfants, et cette tâche morale avait une importance qui dépassait de loin la prétendue faiblesse de leur sexe.

Bibliographie

- Douthwaite, J., *The Wild Girl, Natural Man and the Monster: Dangerous Experiments in the Age of Enlightenment*, University of Chicago Press, Chicago, 2002
- Foucault, M., trad. Durant-Bogaert, F. «Technologies of the self», in Hutton, P.H., Gutman, H. et Martin, L.H., éd., *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1988
- Hecquet, Mme., *Histoire D'une Jeune Fille Sauvage: Trouvée Dans Les Bois À L'âge De Dix Ans*, Paris, 1755
- Jaucourt, L., chevalier de, « Cuisine » *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds), Tome 4, p. 53
- McAlpin, M., *Female Sexuality and Cultural Degradation in Enlightenment France*, Routledge, 2012
- « Régime », *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, University of Chicago ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds).
- Rousseau, J. J., *Emile ou de l'éducation* in *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Tome II, A. Houssiaux, Paris, 1852-1853
- Rousseau, J. J., *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* in *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Tome II, A. Houssiaux, Paris, 1852-1853
- Spary, E. C., *Eating the Enlightenment: Food and the Sciences in Paris*, University of Chicago Press, Chicago and London, 2012
- Tissot, S. A. A. D., *Essai Sur Les Maladies Des Gens Du Monde*. 2e éd., François Grasset & Comp. Lausanne, 1770
- Tissot, S. A. A. D., *L'Onanisme: Ou Dissertation Sur Les Maladies Produites Par La Masturbation*, Marc Chapuis, 1769
- « Santé », *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, University of Chicago ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds)

**DE LA DECREPITUDE CORPORELLE AU DESIR
D'IMMORTALITE CHEZ LES PERSONNAGES
DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ**

**FROM BODY DECREPITUDE TO THE DESIRE FOR
IMMORTALITY IN THE CHARACTERS
OF GABRIEL GARCIA MARQUEZ**

**DE LA DECREPITUD CORPORAL AL DESEO DE
INMORTALIDAD EN LOS PERSONAJES
DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ**

Charlie DAMOUR*

Résumé

Face à la décrépitude de leurs corps pour divers motifs, les personnages de Garcia Marquez se révoltent, la nient ou s'y adaptent. La révolte, légitime, entraîne de la souffrance psychologique. La négation ou l'adaptation constituent la meilleure façon de continuer à vivre. Certains recourent aux aphrodisia des anciens dans la limite des possibilités autorisées par leurs corps flétris (Florentino Ariza et Fermina Daza). D'autres se retrouvent dans un état de grande souffrance et finissent mal. Confrontée aux effets irréversibles de la pourriture, le Patriarce dément transforme la putréfaction de sa mère en odeur de sainteté. D'autres encore vont aspirer à l'immortalité, mais au sens terrestre, social ou historique. Pour eux, seules comptent la conservation et la prolongation de leur propre personne. L'excès du « souci de soi » ou leur ego surdimensionné les poussent à se comporter ainsi. Cette attitude s'avère pathétique, notamment lorsqu'elle frise la démence et la monstruosité.

Mots-clés : Garcia Marquez-Corps-Vieillesse-Maladies-Immortalité.

* dcrun@orange.fr; Université de La Réunion, France.

Abstract

Faced with the decrepitude of their bodies for various reasons, the characters of Garcia Marquez revolt, deny it or adapt. Revolt, legitimate, leads to psychological suffering. Denial or adaptation is the best way to continue living. Some use the aphrodisia of the ancients within the limits of the possibilities allowed by their withered bodies (Florentino Ariza and Fermina Daza). Others find themselves in a state of great suffering and end badly. Faced with the irreversible effects of rot, the demented Patriarch transforms his mother's rot into the smell of holiness. Still others will aspire to immortality, but in the earthly, social or historical sense. For them, only the conservation and extension of their own person counts. The excess of "self-concern" or their oversized egos push them to behave in this way. This attitude is pathetic, especially when it borders on dementia and monstrosity.

Keywords : Garcia Marquez-Body- Old Age-Diseases-Immortality.

Resumen

Ante la decrepitud de sus cuerpos por diversas razones, los personajes de García Márquez se rebelan, la niegan o se adaptan. La revuelta, legítima, conduce al sufrimiento psicológico. La negación o adaptación es la mejor manera de seguir viviendo. Algunos utilizan los "aphrodisia" de los antiguos dentro de los límites de las posibilidades permitidas por sus cuerpos marchitos (Florentino Ariza y Fermina Daza). Otros se encuentran en un estado de gran sufrimiento y terminan mal. Ante los efectos irreversibles de la podredumbre, el Patriarca demente transforma la podredumbre de su madre en olor de santidad. Otros aspirarán a la inmortalidad, pero en el sentido terrenal, social o histórico. Para ellos, sólo cuentan la conservación y extensión de su propia persona. El exceso de preocupación de sí mismos, su ego desmesurado los empujan a portarse de esta manera. Esta actitud es patética, especialmente cuando raya con la demencia y la monstruosidad.

Palabras claves: García Márquez-Cuerpo-Vejez-Enfermedades-Inmortalidad.

Dès les premières lueurs de la vie, le corps humain est confronté au processus de désintégration¹. Ce thème, comme ceux de la vieillesse et

¹ Jankélévitch, V., *La mort*, Flammarion, Paris, 1966, pp. 7-8. Thomas, L.-V., *Mort et pouvoir*, Payot, Paris, 1978, pp. 16-17. Prucha, M., « L'idée d'immortalité personnelle et la critique marxiste de l'aliénation religieuse », in : *Concilium. Revue internationale de théologie* 105. « Etre immortel », Editions Beauchesne, Paris, 1975, p. 29. Sartre, J.-P., *L'Être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943. Morin, E., *L'homme et la mort*, Editions du Seuil, Paris, 1970, p. 319. Ariès, P., *L'homme devant la mort. I-Le temps des gisants*, Editions du Seuil, Paris, 1977, pp. 18-20.

de son dépassement, de l'angoisse de l'homme face à la sénescence, à la déchéance physique et à la finitude, de la quête de la fontaine de jouvence et de la recherche du bonheur éternel, sont omniprésents dans les œuvres de Gabriel Garcia Marquez. Si la plupart de ses personnages finissent paradoxalement par se conformer aux ravages de Cronos, ils se laissent néanmoins dominer, selon leur conditionnement socio-culturel et leur idiosyncrasie, par un désir exacerbé d'immortalité.

Des corps subissant l'assaut de la vieillesse

L'offensive de la vieillesse¹ est souvent évoquée dans les œuvres de Garcia Marquez. José Arcadio Buendia, le fondateur de Macondo, cède à la folie et perd la notion du temps. Attaché au tronc du châtaignier, il devient, greffage symbolique de son corps au végétal, un « énorme vieillard décoloré par le soleil et par la pluie »², insensible à sa décrépitude corporelle.

L'indifférence face au temps qui passe et à l'arrivée imprévisible de la vieillesse caractérise également Aureliano Buendia³. Après avoir perdu Remedios, le colonel s'enferme dans son atelier d'orfèvrerie en fondant et refondant ses petits poissons en or⁴. La seule douleur corporelle dont il pâtit régulièrement est due à des furoncles sous les aisselles. À part cela, il ne semble pas se soucier de son devenir ou de son bien-être corporel. Chez lui, les blessures temporelles relèvent plus du psychisme que du physique.

On peut en dire autant de Rebecca : rongée par une enfance orpheline, l'amertume et la solitude, elle se cloître dans sa maison en

¹ Landsberg, P.-L., *Essai sur l'expérience de la mort*, Editions du Seuil, Paris, 1951, pp. 22-23.

² Garcia Marquez, G., *Cent ans de solitude*, Editions du Seuil, Paris, 1968, p. 91.

³ Lepage, C., *Les symboles dans l'œuvre de Gabriel García Márquez*, Université de Paris III-Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2001, p. 125. Maturo, G., « *Cien años de soledad-La iniciación* », in : *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1972, p. 123.

⁴ Apuleyo Mendoza, P., y García Márquez, G., *El olor de la guayaba*, Mondadori, Barcelona, 1994, p. 44.

ruines jusqu'à la fin de sa vie. La perte de ses cheveux est le seul indice de sa décrépitude charnelle. Telle une figure préhistorique défiant le temps, elle se montre totalement hermétique à son vieillissement.

Fernanda n'attend pas son grand âge pour se replier sur elle-même et s'enfoncer dans la solitude et la folie. Sa vieillesse est davantage marquée par cette déchéance psychologique que par un délabrement physique, d'autant plus que, à sa mort, elle conserve sa beauté surnaturelle.

Pilar Ternera ne connaît aucune souffrance psychique ni physique. Elle semble goûter aux joies d'une vieillesse paisible et vigoureuse à travers « [son] incroyable obésité qui faisait peur aux enfants »¹. Sa jouissance vitale constitue sa force. Pilar Ternera est le seul personnage de *Cent ans de solitude* qui tire véritablement plaisir d'une vieillesse épanouie et heureuse.

Loin de se montrer aussi expansive, Ursula, au crépuscule de sa vie, se fait plus discrète mais tout en conservant sa force de caractère. Sa décrépitude corporelle est lente. Parallèlement à sa perte de vue, ses mains vont commencer à trembler, ses jambes à fléchir, ses cheveux à blanchir, sa mémoire à défaillir. Elle en arrive à une période de divagations séniles et d'infantilisation, faisant face aux espiègleries de ses arrière-arrière-petits-enfants. Tel un épouvantail ou une momie vivante, Ursula va se décomposer, se rétrécir et se dessécher. Elle prend conscience de son vieillissement, de l'usure du temps et donc de l'approche de sa mort. Malgré son déclin inéluctable, Ursula conserve de façon surprenante sa clairvoyance et sa lucidité d'esprit. Elle lutte jusqu'au bout contre sa décrépitude pour prolonger son rôle de matriarche et de gardienne.

Le Patriarche de *L'automne du Patriarche* profite d'une longévité exceptionnelle. Il expire naturellement dans son sommeil à un âge indéfini et démesuré. À la fin de sa vie, ses facultés physiques et mentales se dégradent considérablement. Seul dans son palais et entouré de vaches, sourd, radotant et moribond, il est loin de l'homme tout puissant qui se prenait pour un Dieu et se vantait d'être immortel. Il est

¹ Garcia Marquez, G., *op. cit.*, p. 264.

complètement indifférent face à la dégénérescence de son corps. Son imperturbabilité s'explique par ce sentiment profond et pathologique d'immortalité. Or Garcia Marquez dépeint un corps en décomposition amplement avancée.

L'amour que Florentino Ariza et Fermina Daza concrétisent dans *El amor en los tiempos del cólera*, à près de quatre-vingts ans, à bord d'un bateau naviguant sur le Magdalena, leur permet de transcender les désagréments de la vieillesse. Avec le temps, leurs corps ont en effet beaucoup décliné. Avant leur voyage Florentino avait chuté dans les escaliers, se déplaçait avec un bâton de vieillesse et avait le dos écorché à cause des escarres. Fermina Daza, à la chevelure gris acier, subit dans un premier temps une baisse de la vue puis des problèmes d'audition sur le bateau. Bien avant son départ, « elle était méconnaissable avec, à fleur de peau, la déchéance de l'âge et un ressentiment qui lui avait ôté toute envie de vivre »¹. Nonobstant, sur le navire, elle assume pleinement sa relation avec Florentino. C'est donc une véritable transmutation psychologique et une vraie cure de jouvence qui s'opèrent. Nous pouvons en dire autant de Florentino qui, pendant son périple sur le bateau, s'habille comme un jeune homme, non par fatuité mais à cause du sentiment qu'il éprouve pour sa bien-aimée. Les passages à l'acte sexuel, souvent manqués, dévoilent avec pudeur l'intimité de leurs corps flétris : Fermina Daza « avait les épaules ridées, les seins flasques et les côtes enveloppées d'une peau aussi pâle et froide que celle d'une grenouille ». Florentino avait « le pubis presque imberbe », et « l'arme » plutôt défaillante. Conscients de leur déchéance physique, ils préférèrent en rire et relativiser leurs maladresses et déconvenues physiologiques.

C'est une vision humaine et attendrissante de la vieillesse que présente ainsi Garcia Marquez. En témoignent, entre autres, l'allusion à Fermina Daza « qui donnait [à son bien-aimé] ses lavements, se levait avant lui pour broser son dentier » ou les paroles suivantes : « je sens la vieille », « ne regarde pas [...] parce que cela ne va pas te plaire »².

¹ Garcia Marquez, G., *L'Amour aux temps du Choléra*, Grasset, Paris, 1987, p. 350.

² *Ibidem*, p. 369.

Des corps assujettis à la maladie

Plus visible et concrète, la souffrance physique due aux maladies chroniques ou infectieuses n'épargne pas les personnages de Garcia Marquez. Le vieux colonel de *Pas de lettre pour le colonel* dont « la flore intestinale se transforme [...] en champignons et lis vénéneux »¹ éprouve en octobre de la fièvre, des nausées, des douleurs aux articulations et aux viscères. Son épouse souffre de crises d'asthme. L'air humide d'octobre s'empare de leurs corps déjà fragilisés, les rendant encore plus vulnérables. La femme n'hésite pas à reconnaître qu'ils sont en train de pourrir sur pied. Tous deux sont représentatifs de l'accablement physique et psychique généré par les intempéries.

Leur compatriote Don Sabas se voit ainsi condamné à mener une vie triste et monotone, rythmée par un régime sévère, des prélèvements de sang et d'urine, et des injections quotidiennes d'insuline. Ce supplice peut être interprété comme une malédiction pour celui qui a profité de l'instabilité et de la violence du système pour s'enrichir. Selon C. Lepage, son affection « illustre parfaitement la dégradation du système politique, social et policier qu'il incarne [...] »².

Les habitants de Macondo voudront se débarrasser du père Antonio Isabel de *Cent ans de solitude* à cause de son grand âge et surtout de sa sénilité flagrante. Il incarne en fait la déroute d'une institution religieuse obsolète dans une société en pleine déperdition.

Aureliano le Second, du même roman, ne connaît pas l'errance psychique mais un véritable calvaire avec son cancer à la gorge. Il succombera au « terrible martyr que lui avaient fait endurer les crabes de fer qui lui déchiquetaient la gorge »³. S'il a profité pleinement des excès et plaisirs de la vie, il est victime, pourrait-on dire, d'une « mauvaise vieillesse ».

¹ Garcia Marquez, G., *Pas de lettre pour le colonel*, Grasset, Paris, 1980, pp. 10-11.

² Lepage, C., *Les symboles dans l'œuvre de Gabriel García Márquez*, op. cit., p. 215.

³ Garcia Marquez, G., *Cent ans de solitude*, op. cit., p. 372.

L'âge et le temps qui passent ne ménagent pas non plus les gens de pouvoir. Le sénateur Onésime Sanchez, de *Mort constante au-delà de l'amour*, est condamné par ses médecins dans le plus grand secret. Face à l'adversité, il souffrira seul et en silence et ne pourra concrétiser l'amour pur et sublime qu'il a trouvé en Laura Farina. Alors à quoi bon se laisser mener par ses instincts, qui seront réduits à néant d'ici peu ? Avant sa mort, elle sera le châtement de ses turpitudes.

Le même sort n'est pas réservé au vieux président latino-américain déchu de *Bon voyage, monsieur le Président*. Grâce à une opération délicate au niveau de la colonne vertébrale, il échappe à la mort. Conscient de la deuxième chance qui lui est offerte, il va se racheter en mettant ses derniers jours au service d'une noble cause.

La générosité envers autrui ne gagne pas le cœur de la Grande Mémé même en pleine agonie. L'ankylose dont elle souffre ainsi que les interminables nuits de cataplasmes, de sinapismes, de ventouses et de soins archaïques comme des crapauds fumés, des sangsues autour des reins, le saignement par le barbier, ne suffit pas pour éveiller en elle une once de charité.

D'autres maladies infectieuses ou mystérieuses, assaillent les protagonistes marquésiens. Certains vont en souffrir tellement qu'ils finissent par se dessécher ou se putréfier. Melquiades, le gitan de Macondo, prétend avoir survécu aux maladies infectieuses comme la pellagre en Perse, le scorbut dans l'archipel de la Sonde, la lèpre en Alexandrie, le bérubéri au Japon et la peste bubonique à Madagascar. Lorsqu'il réapparaît à Macondo pour mettre fin à la peste de l'insomnie, c'est sous l'aspect d'« un vieillard tout décrépit » dont le vieillissement se précipite. Il souffre en réalité « d'un syndrome amnésique et d'un autre plus global atteignant certaines de ses fonctions psychiques »¹. Nous ne saurons pas toutefois si ces infections en vinrent réellement à bout puisque le doute subsiste non seulement sur la véracité de ses propos mais aussi sur les causes réelles de sa mort : il prétend être mort

¹ Damour, C., *La mort et le désir d'immortalité dans l'œuvre de Gabriel García Márquez*, L'Harmattan, Paris, 2016, p. 121.

de « fièvres dans les laisses de Singapour » mais il assure également qu'il périt par noyade.

Il n'y a pas de doute quant à la maladie et à l'origine de la mort du père Nicanor dans *Cent ans de solitude* : il est dit clairement qu'il avait « le foie enflé et tendu comme un tambour »¹ et qu'il est consumé par les fièvres hépatiques.

Par contre, l'indétermination et le mystère existent au sujet de la maladie dont souffre Bendicion Alvarado, la mère du Patriarche. Ses symptômes physiques s'apparentent à un ulcère et à la gangrène. Les médecins spécialistes en fléaux asiatiques -indique le narrateur- « [estimèrent] que sa maladie n'était ni la peste, ni la gale, ni le pian, ni aucune autre calamité orientale mais un maléfice d'Indiens que seul son auteur pouvait guérir [...] »². Faute de nommer scientifiquement le mal dont souffre la mère de la patrie, l'écrivain préfère l'attribuer à un motif irrationnel et le qualifier tout simplement de « mort ». De la description du mal, qui suscite de la répugnance, se dégage une impression de douleur intense et insupportable :

*[elle] avait pourri seule jusqu'au moment où la souffrance solitaire était devenue si aiguë qu'elle avait été plus forte que l'orgueil et l'avait contrainte à demander à son fils regarde mon dos et dis-moi pourquoi je sens ce feu de braises qui me cuit, elle avait ôté sa chemise puis s'était tournée et il avait vu avec une horreur muette le dos mortifié par des ulcères fumants qui pouaient la pulpe de goyave et dans lesquels crevaient les bulles minuscules des premières larves, des premiers vers.*³

La putréfaction de la mère, encore en vie, correspond au début d'un processus de déconstruction qui se prolonge par la suite dans le roman, et qui apporte un discrédit à la canonisation exigée quelque temps après par le Patriarche.

¹ Garcia Marquez, G., *Cent ans de solitude*, op. cit., p. 144.

² Garcia Marquez, G., *L'automne du Patriarche*, Grasset, Paris, 1976, p. 157.

³ *Ibidem*.

S'il ne pourrit pas sur place, Simon Bolivar, dans *Le Général dans son labyrinthe*, n'en est pas bien loin. Assujetti à de nombreux maux tels que quintes de toux, douleurs à la rate et au foie, vomissements, suppuration de l'œil, migraines, fièvres, hallucinations, il s'affaiblit de jour en jour. Ses médecins attribuent son mal à la tuberculose et au paludisme. Son cheminement sur le fleuve Magdalena s'apparente à un *vía crucis*. Son agonie n'en finit pas, due à son exceptionnelle résistance. Le souci de précision de l'écrivain dans la description des maux laisse penser qu'il a utilisé le rapport d'autopsie. Les références médicales tels que « lésion pulmonaire », « fièvres vespérales », « un traitement de compromis à base de baumes pectoraux pour le refroidissement et de cornets de quinine pour la malaria » donnent de la crédibilité au récit et participent au processus d'humanisation du général. Le romancier présente un personnage mortel avec ses faiblesses et ses souffrances, sans pour autant balayer la mythification dont le libérateur a fait l'objet au cours de sa vie.

Qu'elles soient chroniques, infectieuses ou indéterminées, les maladies épuisent les corps au point de mettre souvent un terme à leur existence. Elles touchent autant les jeunes que les vieux, autant les gens du commun que ceux de pouvoir. Elles permettent au romancier de susciter la compassion, de concéder aux personnages plus d'humanité, de mettre en avant leur force de caractère lorsqu'ils parviennent à se tirer d'affaire, ou bien de se moquer, de punir, de dénoncer, de déconstruire ou simplement d'éveiller une conscience. Dans l'écriture marquézienne, les fonctions de la maladie sont donc multiples. L'omniprésence des maladies infectieuses révèle un monde malade, un climat hostile et nauséabond sur fond de guerre et de violence.

La maladie ne cesse de menacer l'homme dont elle taraude l'organisme. Bien qu'habituellement cette dernière tente de résister, si elle n'est pas soignée à temps, lorsqu'elle peut l'être, elle finit toujours par l'emporter. Voilà donc une vision bien pessimiste de l'existence humaine que certains personnages romanesques de Garcia Marquez ne partagent évidemment pas. Tellement attachés à leur personne, ils vont

résister autant que faire se peut à la décrépitude et même paradoxalement aspirer à l'immortalité.

De la décrépitude au désir d'immortalité

Le devenir de l'enveloppe charnelle, support d'un profond affect, se trouve au cœur des préoccupations des personnages marquéliens¹.

Une odeur de roses convainc Petra, de *La mer du temps perdu*, que sa dernière heure est arrivée. Elle fait part à son mari de son désir d'être enterrée vivante, car faute d'un sol suffisamment meuble, les morts du village sont jetés à la mer. Son époux s'y engage, promesse qu'il ne tiendra pas. Lorsque Petra meurt six mois après, elle subit le sort réservé à tous les morts du village. Son histoire aurait pu s'arrêter là, mais on la retrouve lorsque M. Herbert et Tobie plongent dans la mer. Ils y rencontrent le corps de la vieille dame, de son vivant noué et usé, rajeuni d'au moins cinquante ans : « C'est la femme la plus belle que j'aie jamais vue » – lance M. Herbert. La mer que Petra redoutait tant devient pour elle source de jouvence. Ce serait là sa récompense après une vie de misère et une funeste fin terrestre.

Persuadée, à la suite d'un rêve, qu'elle va bientôt mourir, la Mulâtresse Maria dos Prazeres, fait appel à un employé des pompes funèbres pour acquérir une concession dans le cimetière de Montjuich à Barcelone². Elle ne veut ni subir le sort des défunts de Manaos dont les cercueils flottaient dans la cour de sa maison d'enfance ni se retrouver dans un tiroir pour être jetée à la poubelle au bout de cinq ans. Elle exige d'être enterrée « couchée », la garantie de ne pas être déplacée et de bénéficier indirectement de visites de touristes afin de se sentir moins seule. Elle désirerait bien profiter de l'ombre des arbres, mais ce luxe est réservé aux pontifes du régime. De toute évidence, elle est très soucieuse de la préservation de sa future dépouille et même d'un certain confort physique, preuve d'une modeste aspiration hédoniste.

¹ Dans cette partie, je me réfère à certaines propositions de ma thèse, citée en bibliographie, dans la mesure où elles s'intègrent à l'optique de ce travail.

² Ploetz, D., « Gabriel García Márquez », *EDAF Monografías*, Madrid, 2004, p. 155.

À l'approche de la mort, l'avenir de ses biens suscite davantage l'inquiétude de la Grande Mémé que celui de son âme. Elle presse contre sa poitrine, non pas un crucifix, mais sa main constellée de pierres précieuses, de peur qu'on ne les lui dérobe, et demande à son neveu Nicanor de garder sous clé tout objet de valeur pendant sa veillée funèbre. Le portrait de la défunte publié par les journaux, une fois retouché, est confondu avec celui d'une nouvelle reine de beauté. Elle voulait imposer l'idée que le temps n'avait pas de prise sur elle, comme pour ces jeunes femmes mortes en odeur de sainteté dont le corps se voyait préservé de toute corruption. Si à son décès les hommages abondèrent, son cadavre fut loin de la préoccupation première des politiciens. Les obsèques, qui se voulaient à la hauteur du personnage, laissèrent un tas d'immondices et d'excréments. Le cadavre de la Grande Mémé se vit condamné à pourrir sous sa dalle de plomb : le pouvoir ne peut contenir la mort.

Le Patriarche met tout en œuvre pour susciter et entretenir le mythe de sa toute-puissance et de son immortalité³. Comme le Christ, il guérit les lépreux et les paralytiques grâce à l'imposition des mains. Convaincu que son régime doit résister au temps, il se pare des vertus de l'immortalité. Il se sent rédempteur d'un peuple et se fait proclamer comme tel.

Ces qualités sont étendues au seul être qu'il affectionne, Bendicion Alvarado. On sait que les mères latino-américaines sont considérées par leurs fils comme de véritables saintes. Mais dans le processus psychique que nous invoquons, cela relève du paroxysme :

[...] sa mère de ma vie Bendicion Alvarado avait cessé de respirer, alors il dénuda le corps nauséabond et découvrit peint de profil sur le drap un autre corps identique qui avait lui aussi la main sur la poitrine, tout cela sous les cocoricos discrets des premiers coqs, et il vit que le corps peint de profil loin de présenter les lésions de la peste ou les ravages de la vieillesse était au contraire dur et

³ Pour L.-V. Thomas, « le pouvoir suprême est bien l'exorcisme radical de l'angoisse de mort et l'affirmation triomphante de la vie... », *Mort et pouvoir, op. cit.*, pp. 158-159.

lisse comme une peinture à l'huile qui aurait recouvert les deux faces du suaire, exhalant un parfum naturel de tendres fleurs qui purifiait l'atmosphère d'hôpital de la chambre, et on eut beau la froter et la refrotter avec du sable et la plonger dans la lessive bouillante on ne réussit pas à effacer l'image du drap car elle était intégrée à l'endroit et à l'envers à la trame du lin, elle était devenue lin éternel [...].⁴

Ne pouvant s'appropriier, à cause de son immortalité auto-proclamée, le bénéfice d'un avatar du Saint-Suaire de Turin, le Patriarche l'attribue à sa mère, ce qui débouche sur un burlesque effréné, car, à l'article de la mort, Bendicion n'est nullement préoccupée par la survie de son âme mais par celle de ses animaux de compagnie. À cette parodie de miracle s'ajoute l'odeur de sainteté, transposition des effluves pestilentiels se dégageant des ulcères de la défunte. Ce n'est qu'au prix de cette extravagante transmutation que le Patriarche accepte cette limite à son pouvoir. Les emprunts au discours christique s'étendent de son vivant à la mère du dictateur, dont la conception virginale ne peut faire de doute dans l'esprit malade d'un fils de père inconnu. Ainsi, s'effectue la récupération du dogme de l'Immaculée Conception. La dépouille de Bendicion Alvarado devient l'objet d'une vénération obligée, en vertu d'une disposition formulée dans un pastiche de certaines prières destinées au Christ (« qui vit et règne dans les siècles des siècles ») : « personne ne devait oublier que c'est moi qui commande ici pour des siècles et des siècles ».

La soif d'immortalité se trouvera entravée par sa mort qui marque la fin du mythe. Les augures apocalyptiques qui maintenaient la population dans la peur et la soumission ne se réalisent pas, et son cadavre, malodorant et non identifiable, est rongé par les charognards. La démythification finit par se produire : tout n'était que mensonge, mascarade et leurre.

Vivant dans le déni de la réalité, Bolivar refuse de regarder son corps délabré dans le miroir. Il tente constamment de surpasser ses maux et recourt à toutes sortes de feintes pour tromper les gens. Souvent quand

⁴ Garcia Marquez, G., *L'automne du Patriarche*, *op. cit.*, pp. 160-161.

on le croit au plus bas, il fait montre d'une autorité et d'une réactivité sortant de l'ordinaire. Certains en arrivent à croire qu'il joue avec la mort, voire qu'il l'instrumentalise à des fins politiques.

Il confie au général Carreño son espoir en une possibilité de survie pour défendre sa cause⁵. Il semble bien être le seul à y croire, et le double jeu qu'il pense pouvoir mener est voué d'avance à l'échec. C'est un mort vivant qui s'accroche encore à l'illusion de grandeur pour le continent. Ombre de lui-même, il n'est plus qu'« un fantôme » errant, comme se voient forcés de l'admettre certains de ses visiteurs, en attente d'un rebondissement qui ne se produit pas. L'ancien dandy ne cherche plus à donner le change, à cacher à seulement quarante-sept ans les effets d'une vieillesse prématurée

Son attitude est ambiguë : lui qui ne croit ni en Dieu ni en aucun au-delà, se met à effectuer quelques projections. Il imagine que le jour de sa mort, les cloches carillonneront à Caracas et demande que ses restes soient transportés au Venezuela. Se basant sur un présage qu'il eut à Guayaquil – on connaît l'importance de ce genre de signe pour l'écrivain –, il croit être à l'abri de la mort une fois ses quarante-sept ans atteints. Juste avant de sombrer définitivement, il osera même se regarder dans un miroir en se disant « avec des yeux comme ça, je ne peux pas mourir ». Ses ultimes propos à son médecin laissent entendre que l'espoir de survivre l'anima jusqu'au dernier moment : « Je n'imaginai pas que cette saloperie fût grave au point de devoir penser aux saintes huiles ». Autrement dit, Bolívar est quand même habité par le désir de s'inscrire dans l'immortalité de la mémoire humaine⁶. Dernier rebondissement, il se voit contraint d'admettre l'évidence : il ne diffère guère du fantôme

⁵ On pensera à l'analyse de M. Ramos, selon laquelle « dès que la réalité tourne autour de notre vie, nous nous sentons indispensables et partie intégrante de l'Univers qui ne pourrait s'expliquer sans nous » ; in : *Cavilaciones mortuorias*, CONACULTA-CECUT, Fondo Regional para la Cultura y las artes del Noroeste, México, 2003, p. 20.

⁶ M. F. Sciacca attire l'attention sur le fait qu'il ne faut pas faire l'amalgame entre immortalité de l'âme et perpétuation de l'homme dans le temps à travers la pérennité de l'Histoire. In : *Qué es la inmortalidad*, Editorial Columbia, Buenos Aires, 1959, p. 26.

dont parlent ses adversaires. Il n'a plus la force de simuler ou de jouer avec la mort.

Le Bolivar de Garcia Marquez tient par certains aspects du personnage christique. L'auteur qualifie son dessein de « rédemption des Amériques ». C'est ce qui le motive encore dans ses derniers jours pour défier la mort dans un combat prométhéen. Autre recours mythologique : le romancier fait de Bolivar un héros vaincu par les forces du destin. Il le porte sur l'autel de l'Histoire avant que le régime vénézuélien actuel n'en fasse le guide suprême de sa politique. En ce sens, exact contrepoint du protagoniste de *L'automne du Patriarche*, Simon Bolivar sort de son labyrinthe pour atteindre l'immortalité.

Très vite, le vieux président déchu de *Bon voyage, monsieur le Président* dépasse son angoisse face à l'opération risquée qu'il doit subir à la colonne vertébrale. Persuadé que sa dernière heure est arrivée, il décide de ne plus se priver de plaisirs quotidiens comme le café ou encore la côte de bœuf à la braise et la salade de légumes frais consommée au déjeuner. Mais son attitude est ambiguë : d'un côté il essaie de feindre la sérénité à l'approche de la mort et de l'autre il ne peut s'empêcher de lire son avenir dans le marc de café. Il se défend même de s'inquiéter du devenir de sa future dépouille, car l'au-delà n'intéresse pas le président déchu. Ce qui compte pour lui c'est la vie sur terre et le moment présent. L'immortalité et la gloire posthume ne l'attirent pas davantage : lorsque Homero lui annonce qu'« en tout cas, [il ne mourra] pas en vain » et qu'« [il aura] la reconnaissance qui [lui] est due et [qu'il demeurera] comme un grand exemple de dignité », il se contente de répondre, en feignant « un étonnement amusé » : « Merci de me prévenir ».

Humour ou fausse modestie ? Il confie à Lazara que les artifices du pouvoir et de la renommée ne lui inspirent plus que mépris. En son for intérieur il ne souhaite pas mourir, mais cela ne signifie pas qu'il désire l'immortalité. De retour en Martinique, dans une lettre à ses anciens hôtes, il raconte comment ses douleurs ont réapparu et comment il a décidé de prendre la vie comme elle vient, en fumant, en mangeant de la

viande et des fruits de mer à volonté, en buvant quotidiennement du café amer ou du rhum à l'occasion de son anniversaire. Il annonce en outre qu'il était tenté de rentrer au pays afin de prendre la tête d'un mouvement rénovateur pour une cause juste et une patrie digne, ou ne fût-ce que pour la simple gloire mesquine de ne pas mourir de vieillesse dans son lit. Le fera-t-il vraiment ? Il a trouvé inconsciemment un nouveau subterfuge pour tromper la mort. Face à son impertinence, le *carpe diem* semble une bonne solution afin de continuer à vivre et à retrouver de nouveaux espoirs alors que tout semblait terminé. Le portrait de l'ancien président, à l'opposé de celui du Patriarche, est bien différent de celui du Libérateur. Ni figure dictatoriale bouffie et méprisable, ni figure historique qui transcendera l'histoire, son goût des appétits terrestres en fait un être profondément humain.

La passion de Florentino Ariza pour Fermina Daza devient un antidote contre la mort. La métamorphose, un des thèmes de prédilection de Garcia Marquez, finit par s'opérer. Fermina s'étonne lors de ses premières caresses intimes : « Tu as une peau de bébé »⁷. Le cœur de son amoureux se met à battre avec la force, la hâte et le désordre d'un adolescent. Ils prennent conscience que le véritable amour, loin de s'effrayer des effets du temps, en sort affermi et attisé par l'urgence. La notion du temps s'en trouve abolie, et le retour à la société impossible : « Ça va être comme la mort »⁸, admet Fermina. Unis pour l'éternité, ils refuseront de débarquer à nouveau sur la terre ferme. Ainsi se poursuit leur lune de miel se confondant avec l'ultime voyage. Dès lors la mort n'a plus de sens et, dans cette mesure, Eros est vainqueur de Thanatos.

Le vieillard de quatre-vingt-dix ans, de *Mémoire de mes putains tristes*, ne pouvait se résoudre à renoncer à une virilité qui fut sa raison de

⁷ Garcia Marquez, G., *L'Amour aux temps du Choléra*, op. cit., p. 370.

⁸ *Ibidem*, p. 376.

vivre, passant son existence à noter de nouvelles douleurs et s'alarmant à la moindre manifestation de sénescence⁹.

Il cherchait à réveiller en lui des potentialités sur le déclin grâce à une relation avec une jeune vierge. Le sang virginal constituerait ainsi une eau de jouvence régénératrice. L'alchimie sera efficace, mais la régénération ne sera pas celle que l'on aurait pu attendre. Celui qui n'avait rien d'un jeune prince se vit obligé de reconnaître qu'il avait découvert le plaisir invraisemblable de contempler le corps d'une femme artificiellement endormie sans l'urgence du désir ou la gêne de la pudeur.

S'attendant à mourir de vieillesse, le vieil homme se surprit à mourir d'un amour bien différent de celui dont il avait abusé auparavant par manque de courage, et se montra bien décidé à en profiter le plus longtemps possible. Au fil des jours, il vécut une véritable idylle imaginaire. Grâce à la présence de la « petite au bois dormant » dans cette chambre, il parvint à voguer dans le bonheur et découvrit de nouvelles sensations liées à un plaisir solitaire contemplatif et curatif plus qu'au plaisir charnel.

Une fois ses appréhensions écartées lors de son quatre-vingt-dixième anniversaire, il éprouva au côté de Delgadina un profond désir d'immortalité. On comprend alors qu'il avait peur de passer le cap des quatre-vingt-dix ans seul. De sorte qu'il parvint à survivre en se nourrissant non pas du sang de l'adolescente mais de son énergie vitale. Transfiguré, le personnage laisse entendre qu'il était déterminé à vivre au-delà de cent ans par amour. L'élixir d'amour ne lui insuffla pas une nouvelle vigueur, peu probable à son âge, mais suspendit le vol du temps en sa psyché, sentiment qu'il partageait avec Florentino Ariza, le perpétuel amoureux de Fermina Daza. L'amour, faisant abstraction des contingences, lui permettait d'accéder à l'immortalité.

Le désir d'immortalité se manifeste donc de façon bien différente selon le personnage, son milieu, son rôle dans la société et sa culture,

⁹ Voir : Coetze, J.-M., « Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes* », in : Cobo Borda, J. G., *El arte de leer a García Márquez*, Belacqva, Barcelona, 2008, p. 117.

mais il est toujours pathétique, fût-ce à travers la démence ou la monstruosité.

Conclusion

Dans ses *Lettres à Lucilius*, Sénèque dénonce l'excès d'« attachement à notre propre corps »¹⁰ qui correspond en réalité à l'instinct de conservation. Comme à « trop l'aimer, nous sommes troublés de craintes, chargés d'inquiétudes, exposés aux humiliations »¹¹, il conseille « qu'on en prenne très grand soin, tout en faisant un devoir, cependant, quand l'exigera la raison ou la dignité ou la fidélité, de le livrer aux flammes »¹². Autrement dit, le bien-être moral doit l'emporter sur l'attachement au corps.

Ce n'est certes pas la position des personnages de Garcia Marquez. Face à la décrépitude de leur corps, ils se révoltent, la nient ou... s'adaptent. La révolte, légitime, entraîne de la souffrance psychologique. La négation ou l'adaptation constituent la meilleure façon de continuer à vivre. Les *aphrodisia* des anciens, définis par Michel Foucault comme « des actes, des gestes, des contacts, qui procurent une certaine forme de plaisir »¹³, permettraient d'oublier un instant les ravages du temps sur le corps. Florentino Ariza et Fermina Daza ainsi que le nonagénaire de *Mémoire de mes putains tristes* y recourent dans la limite des possibilités autorisées par leurs corps flétris.

Certains de ces personnages se retrouvent dans un état de grande souffrance et finissent mal. Confrontée aux effets irréversibles de la pourriture, Bendicion Alvarado ne pouvait qu'abdiquer, à la différence de son fils dément qui transforme la putréfaction en odeur de sainteté.

¹⁰ Jourdan-Gueyer, M., *Sénèque : Lettres à Lucilius (1-29)*, *Le monde de la philosophie*, Flammarion, Paris, 2008, p. 173.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Foucault, M., *Histoire de la sexualité 2, Œuvres*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 2015, t. 2, p. 769.

D'autres vont tenter de repousser la faucille de Thanatos. S'ils ne peuvent pas grand-chose contre la désintégration programmée de la matière, ils vont aspirer à l'immortalité, non pas au sens platonique ou chrétien, mais au sens terrestre, social ou historique¹⁴. Leur amour de la vie, leur ego surdimensionné et l'attachement exacerbé au pouvoir les poussent à se comporter ainsi. Cette attitude s'avère pathétique, notamment lorsqu'elle frise la démence et la monstruosité. Nier la finitude de leurs corps est la manifestation paroxystique de leur égocentrisme.

L'analyse de Foucault sur la « finitude » corporelle ne permettrait-elle pas de mieux appréhender les multiples approches de Garcia Marquez ? Selon le penseur, elle « se profile sous la forme paradoxale de l'infini ; elle indique, plutôt que la rigueur de la limite, la monotonie du cheminement, qui n'a sans doute pas de borne mais qui n'est peut-être pas sans espoir »¹⁵. Par sa création littéraire, le romancier ne rejoint-il pas cette proposition ?¹⁶ Ses personnages repoussent en effet de bien des façons les « bornes » de cette finitude, malgré les maux qui les accablent (ou à cause d'eux), dont l'auteur se complaît à évoquer la prégnance pour montrer la diversité de leurs « espoirs », qui ne tombent pas pour autant dans une improbable métaphysique ne répondant pas à leurs aspirations somme tout bien matérielles.

¹⁴ M. de Unamuno n'affirma-t-il pas : « C'est l'amour effréné de la vie, l'amour qui la veut sans fin, c'est lui qui nous pousse le plus à l'angoisse de la mort » ?; in : *Le sentiment tragique de la vie*, Gallimard, Paris, 1937, p. 50. Plus généralement, enseigne L. Feuerbach, « l'au-delà est le sentiment, la représentation de liberté à l'égard des limites qui ici-bas nuisent au sentiment de soi, à l'existence de l'individu » ; in : *L'essence du Christianisme*, Gallimard, Paris, 1992, pp. 323, 325. Ce jugement concerne maints personnages de Garcia Marquez.

¹⁵ Foucault, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 325.

¹⁶ C. Lepage rappelle que Garcia Marquez se sert de la littérature pour lutter contre la mort, contre la peur qu'elle suscite en lui. In : *L'univers de Gabriel García Márquez*, Ellipses, Paris, 2008, pp. 104-105. Voir aussi : « Gabriel García Márquez et le "réalisme merveilleux" dans le cycle de Macondo », in : C. Lepage (dir.), *Gabriel García Márquez. Soixante ans de lévitation*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 137.

Bibliographie

Œuvres étudiées

- García Marquez, G., *Cent ans de solitude* (1967), Editions du Seuil, Paris, 1968
- García Marquez, G., *Douze contes vagabonds*, Grasset, Paris, 1993
- García Marquez, G., *L'Amour aux temps du Choléra*, Grasset, Paris, 1987
- García Marquez, G., *L'automne du Patriarce*, Grasset, Paris, 1976
- García Marquez, G., *Le Général dans son labyrinthe*, Grasset, Paris, 1990
- García Marquez, G., *Mémoire de mes putains tristes*, Grasset, Paris, 2005
- García Marquez, G., *Pas de lettre pour le colonel*, Grasset, Paris, 1980
- Apuleyo Mendoza, P., y García Márquez, G., *El olor de la guayaba*, Mondadori, Barcelona, 1994

Etudes critiques

- Coetze, J.-M., « Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes* », in : Cobo Borda, J. G., *El arte de leer a García Márquez*, Belacqva, Barcelona, 2008, pp. 113-129
- Damour, C., *La mort et le désir d'immortalité dans l'œuvre de Gabriel García Márquez*, L'Harmattan, Paris, 2016
- Lepage, C., *Les symboles dans l'œuvre de Gabriel García Márquez*, Université de Paris III-Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2001
- Lepage, C., « Gabriel García Márquez et le "réalisme merveilleux" dans le cycle de Macondo », in : C. Lepage (dir.), *Gabriel García Márquez. Soixante ans de lévitation*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007
- Lepage, C., *L'univers de Gabriel García Márquez*, Ellipses, Paris, 2008
- Maturo, G., « Cien años de soledad-La iniciación- », in : *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1972
- Ploetz, D., « Gabriel García Márquez », *EDAF Monografías*, Madrid, 2004

Etudes générales

- Ariès, P., *L'homme devant la mort. I-Le temps des gisants*, Editions du Seuil, Paris, 1977
- Feuerbach, L., *L'essence du Christianisme*, Gallimard, Paris, 1992
- Foucault, M., *Histoire de la sexualité 2, Œuvres*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 2015
- Foucault, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966
- Jourdan-Gueyer, M., *Sénèque : Lettres à Lucilius (1-29), Le monde de la philosophie*, Flammarion, Paris, 2008

- 1951 Landsberg, P.-L., *Essai sur l'expérience de la mort*, Editions du Seuil, Paris,
- Jankélévitch, V., *La mort*, Flammarion, Paris, 1966
- Morin, E., *L'homme et la mort*, Editions du Seuil, Paris, 1970
- Prucha, M., « L'idée d'immortalité personnelle et la critique marxiste de l'aliénation religieuse », in : *Concilium. Revue internationale de théologie* 105. « Etre immortel », Editions Beauchesne, Paris, 1975
- Ramos, M. *Cavilaciones mortuorias*, CONACULTA-CECUT, Fondo Regional para la Cultura y las artes del Noroeste, México, 2003
- Sartre, J.-P., *L'Être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943
- Sciaccia, M. F., *Qué es la inmortalidad*, Editorial Columbia, Buenos Aires,
- 1959 Thomas, L.-V., *Mort et pouvoir*, Payot, Paris, 1978
- Unamuno, M. de, *Le sentiment tragique de la vie*, Gallimard, Paris, 1937

**LA TRANSGRESSION DU CORPS TRAGIQUE DANS ELECTRE
DE JEAN GIRAUDOUX**

**THE TRANSGRESSION OF THE TRAGIC BODY IN ELECTRE BY
JEAN GIRAUDOUX**

**LA TRASGRESSIONE TRAGICA DEL CORPO IN ELECTRE DI
JEAN GIRAUDOUX**

Noussayba OUKAOUI*

Résumé

À l'heure des nombreuses préoccupations sur le corps, les textes de Giraudoux méritent d'être redécouverts. Pour cet auteur, il s'agit là d'une question fondamentale qu'il traite de manière bien singulière, lui qui se réclame d'un style précieux. En effet, les détracteurs de Giraudoux devraient relire une pièce comme *Electre* pour découvrir que la rhétorique parfois absconse côtoie un langage bien trivial. Jean Giraudoux aura relevé le défi en donnant au mythe une autre portée. Bien que l'auteur d'*Amphitryon 38* puise sa source dans la mythologie grecque, il n'hésite pas à ébranler les codes théâtraux jusqu'à imposer un style nouveau. Dans cette perspective, le corps n'est plus cet atome placé sur un piédestal, il est exposé dans tous ses états. Sale, honni, molesté, il perd de sa sacro-sainteté pour apparaître finalement dans sa dimension fondamentalement humaine.

Mots-clés : saleté, sacrifice, meurtre, réécriture, transgression.

Abstract

In these times when concerns about the body are salient, Giraudoux's texts deserve to be rediscovered. Indeed, while claiming a precious style, this author considers the body issue as a fundamental one, and hence treats it in a very singular way. Accordingly, the detractors of Giraudoux should reread a play such as *Electre* in order to discover that abstruse rhetoric can sometimes go alongside very trivial

* noussayba2001@yahoo.fr; Université de Tunis, Tunisie.

language. Giraudoux took up the challenge by granting the myth a new scope. Although the author of *Amphitryon 38* draws its source from Greek mythology, he goes for shaking theatrical codes so as to impose a new style. In this regard, the body is no longer that pedestal-placed atom, but one that is rather exposed under all its states. Dirty, despised, molested, it here loses its sacrosanctity to finally appear in its basically human dimension.

Keywords: dirt, sacrifice, murder, rewrite, transgression.

Riassunto

*In questo periodo in cui si fanno sempre più incalzanti le preoccupazioni relative al corpo, i testi di Giraudoux meritano di essere riscoperti. È un quesito fondamentale che lo scrittore tratta in modo molto singolare, pur rivendicando uno stile prezioso : i critici di Giraudoux dovrebbero rileggere *Electre* per scoprire che la retorica a volte astrusa usa un linguaggio rozzo. Jean Giraudoux ha raccolto la sfida dando al mito un altro scopo. Sebbene l'autore di *Amphitryon 38* attinga dalla mitologica greca, non esita a liberarsi dei codici teatrali per imporre uno stile nuovo. Sotto questo aspetto il corpo non è più collocato su un piedistallo, bensì viene mostrato in tutti i suoi stati. Sporco, odiato, molestato, esso perde quel suo carattere sacro per comparire finalmente nella sua dimensione umana.*

Parole chiave: sporcizia, sacrificio, omicidio, riscrittura, trasgressione.

Introduction

Nous avons choisi d'aborder dans cette recherche, l'œuvre d'un romancier-dramaturge particulier qui n'est autre que Jean Giraudoux. Auteur « iconoclaste » pour une large partie de la critique, il a de tout temps fait couler beaucoup d'encre tant son œuvre riche et complexe n'a cessé d'alimenter les controverses en tout genre. Si les textes romanesques recèlent un grand intérêt, nous privilégierons ici l'analyse des textes théâtraux. Notre choix s'est naturellement porté sur *Electre*, pièce emblématique, qui aborde la thématique du corps d'une manière pour le moins insolite. Certes, nous avons bien conscience que le XXème siècle s'est plu à taquiner l'héritage antique et par ricochet la grandeur épique. Les pièces de Sartre, Anouilh, Cocteau parues à la même époque que celles de Giraudoux ont en ce sens reconfiguré, recontextualisé des mythes que certains auraient pensé immuables. L'auteur d'*Amphitryon 38* n'a, en ce sens, pas dérogé à cette règle avec des écrits pour le moins

subversifs comme le rappelle M.C Moreau dans *Electre* ou l'intransigeance :

Ce n'est donc pas dans la nouveauté du sujet que va résider l'intérêt de l'Electre de Giraudoux, mais bien dans le traitement qu'il va lui accorder, deux ans après avoir relevé le défi du renouvellement du thème d'Amphitryon, et six ans après l'accueil réservé de Judith, son unique tragédie.¹⁷

Notre réflexion consistera précisément à analyser la transformation du corps d'un point de vue esthétique et à montrer comment s'est opérée la modernisation d'un genre quasi-verrouillé. C'est dans cette perspective toute nouvelle que nous nous pencherons sur l'exemple d'*Electre*. A la veille du second conflit mondial, Giraudoux déconstruit tout ce qui était solennel dans l'esthétique tragique. Le corps, placé jadis sur un piédestal, connaît alors des transformations et se trouve soumis à moult vicissitudes. Sous la plume de notre dramaturge, on assiste spectaculairement à sa métamorphose. Salué et vénéré par les grands auteurs tragiques, il est présenté, exposé, mis en scène par Giraudoux dans sa dimension prosaïque et perd ainsi de sa sacro-sainteté. Nous nous focaliserons dans cette étude sur les tenants et les aboutissants de cette métamorphose en soulignant notamment les étapes qui ont permis de passer d'un corps tragico-épique à un corps fondamentalement humain.

De la saleté du corps dans *Electre* de Jean Giraudoux

Le titre de cette première partie peut paraître pour le moins déroutant sachant qu'il est question d'une pièce dont le personnage principal est une héroïne tragique. Or de l'héritage antique, Giraudoux ne semble pas avoir tout gardé. Les personnages qui interviennent dans sa pièce mettent en exergue la liberté que prend l'auteur avec ses

¹⁷ Moreau, M. C., *Electre ou l'intransigeance*, l'Œuvre vive, CRDP, Midi-Pyrénées, 1997, p. 70.

prédécesseurs. Quant à la tradition classique, Giraudoux paraît quelque peu s'en détourner comme le souligne la nonchalance qu'il manifeste à l'égard de certaines règles. L'histoire d'Electre est relativement connue de tous. On se rappelle peu ou prou le destin de cette jeune femme animée par un terrible esprit de vengeance, le parcours « existentiel » de cette mal-aimée qui s'était farouchement dressée contre l'autorité de sa mère pour réhabiliter la mémoire de son père. Electre est en ce sens une pièce qui devrait naturellement s'inscrire dans le prolongement de l'esprit tragique dont elle se réclame par ailleurs. Or, voilà que certains détails viennent parasiter cette solennité instamment revendiquée. En effet, l'histoire d'Electre, c'est d'abord et avant tout une histoire de corps mal assortis, une histoire de corps qui se haïssent, qui se détruisent. La pièce de Jean Giraudoux débute par l'annonce d'un mariage : celui de la fille d'Agamemnon avec un jardinier. Cette union, instamment recherchée se mue rapidement en un véritable objet de litige entre mère et fille. Clytemnestre, qui se faisait une joie de livrer Electre au premier venu, se rétracte tout un coup, obnubilée vraisemblablement par certains détails du corps du jardinier qui l'horripilent comme sa main sale et ses ongles noirs. Ces jugements vulgaires¹⁸ apportés par Clytemnestre soulignent la liberté que prend Giraudoux avec le texte originel. En jouant du mythe antique, le dramaturge suggère une fantaisie qui jure avec l'austérité et la solennité du ton tragique. J'en veux pour preuve cette altercation désopilante entre les personnages :

Clytemnestre : Le sourire à ta main sale, à tes ongles noirs

Electre : Cher jardinier...

Le jardinier : Mes ongles noirs ? Voilà que mes ongles sont noirs ! Ne la croyez pas, Electre. Vous tombez bien mal, reine, aujourd'hui car j'ai passé ce matin ma maison à la chaux de manière qu'aucune trace n'y demeure des mulots et des serpillères, et de cela

¹⁸ Nous employons cet adjectif dans son sens étymologique, vulgaire du latin « vulgaris » qui signifie ordinaire, *Le Nouveau Petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, 2002, p. 2709.

*mes ongles sont sortis, non pas noirs, comme vous voulez bien le dire,
mais lunés de blanc. (I, 4).¹⁹*

De tels propos pourraient laisser croire à des diversions ou à des espaces de fuite. En réalité, il n'en n'est rien. Ces échauffourées verbales ne sont pas de vains détails ou une simple excroissance textuelle. Elles développent toute une réflexion sur la manière avec laquelle certains personnages entrevoient et envisagent le corps. Si la veuve d'Agamemnon revient sur sa décision, c'est parce qu'elle mesure l'opprobre qui risque d'avilir à jamais sa lignée si sa fille devenait l'épouse d'un jardinier d'où les nombreuses admonestations qu'elle lui adresse. Le trivial s'invite alors dans la pièce et creuse un décalage avec le texte originel. Outré et déconfit par les accusations de la reine-mère, le jardinier clame l'innocence d'un corps qu'il présente comme immaculé :

*Le jardinier : Et mes mains sont sales. Regardez. Voilà des
mains sales ! des mains que j'ai justement lavées après avoir retiré les
morilles et les oignons pendus, pour que rien n'entête la nuit
d'Electre. (I,4)²⁰*

L'œuvre de Jean Giraudoux sonne le glas du corps tragique, appréhendé dans sa dimension solennelle. Contre toute attente, elle nous en expose un fondamentalement humain, contingent, sujet aux bobos et tracas du quotidien. Dans *Electre*, il n'y a ni corps prohibés, ni corps isolés. La force du dramaturge aura consisté à décadenasser une esthétique rigide, à désacraliser le corps tragique et à repenser le mythe du corps épique. En effet, force est de constater que ce dernier est transformé par l'entremise d'une plume subversive. Cette originalité atteindra d'ailleurs son paroxysme lorsqu'il sera question du corps même des héros tragiques et du traitement particulier qui en est fait. Nous atteignons alors un nouveau palier puisqu'il ne s'agira plus cette fois-ci

¹⁹ Giraudoux, J., *Electre, Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de Jacques Body, NRF, Gallimard, Paris, 1982, p. 623.

²⁰ *Ibidem*.

de battre en brèche l'héritage antique mais de repenser certaines règles du théâtre classique.

Electre ou quand le corps dégoûte

Comme nous l'avons signalé auparavant, Giraudoux joue dans sa pièce avec l'héritage antique et se désolidarise de l'esthétique tragique et du schéma proprement épique. Le dramaturge ne s'arrête d'ailleurs pas là, il transgresse aussi les structures du théâtre classique en faisant fi des règles imposées par Boileau. En effet, rappelons que pour ce théoricien du XVII^{ème} siècle, le théâtre contrairement au roman a ceci de particulier : il participe de la grandeur des personnages. Il met ainsi en garde les dramaturges qui pourraient céder à certaines facilités en leur intimant l'ordre suivant : « des héros de roman, fuyez les petites gens »²¹. Or voici que Giraudoux fait une fois de plus un pied de nez à cette tradition en réduisant l'envergure du héros tragique à des anecdotes comiques. Un vent de liberté souffle sur le théâtre de l'époque et celui de Giraudoux en offre alors un parfait exemple :

Fort heureusement, le théâtre ne se pose plus, au moment où Giraudoux compose son œuvre, la question des bienséances et du bon goût auxquels il fut largement soumis jusqu'au dix-neuvième siècle, comme en témoigne l'hostilité rencontrée par le drame romantique ou le drame réaliste.²²

Ainsi, Agamemnon, qui n'est plus qu'un souvenir, ne reçoit ni hommage posthume, ni éloge funèbre. La mémoire de ce grand héros grec est malmenée par une veuve tenaillée par des souvenirs horripilants. Pour l'amante d'Egisthe, Agamemnon n'a en rien l'étoffe d'un grand roi, c'est un époux fat et ordinaire qu'elle limite à un petit doigt. Par le truchement de ses propos, Clytemnestre dévoile ainsi sa propre phobie du corps. Or cette peur viscérale n'est pas nouvelle, elle s'inscrit dans le

²¹ Boileau, N., *Œuvres poétiques, Art poétique III*, Hachette, Paris, 1935, p. 55.

²² Moreau, M. C., *op. cit.*, p. 77.

vécu du personnage qui en a déjà fait la douloureuse expérience. Le lecteur n'en prendra toute la mesure que par la suite lorsque l'amante d'Egisthe évoquera l'image de son époux défunt. En se remémorant ses souvenirs, Clytemnestre stigmatise un corps qui suscite toujours en elle un terrible sentiment de dégoût. Cette horreur éprouvée pour certains détails atteindra son faite lorsqu'elle se déchaînera contre sa fille pour lui révéler toute la vérité sur son père. Contre toute attente, la mère d'Iphigénie se livre à une caricature du corps en grossissant certains détails pour jeter l'anathème sur ce prétendu roi des rois :

Clytemnestre : Du jour où il est venu m'arracher à ma maison, avec sa barbe bouclée, de cette main dont il relevait toujours le petit doigt, je l'ai haï. Il le relevait pour boire, il le relevait pour conduire, le cheval s'emballât-il, et quand il tenait son spectre, et quand il me tenait moi-même, je ne sentais sur mon dos que la pression de quatre doigts : j'en étais folle, et quand dans l'aube il livra à la mort ta sœur Iphigénie, horreur, je voyais aux deux mains le petit doigt se détacher sur le soleil ! (II, 8)²³

Clytemnestre qui n'est ni la réplique de Pénélope, ni celle d'Alcmène ne célèbre pas le corps de celui qui fut le héros de la guerre de Troie. Prise au collet par cette haine inextinguible, elle décrit l'horreur d'un corps dont elle porte encore les stigmates. Ce petit doigt demeurera le spectre qui hantera toute la vie de Clytemnestre et elle n'hésitera pas à saisir chaque occasion qui lui est offerte pour l'anathématiser. Au moyen de la focalisation interne, le mendiant fait part des pensées secrètes de la reine : « je l'assassine parce que c'est le seul moyen d'assassiner ce petit doigt » (II, 9)²⁴. Aveuglée elle-même par une farouche colère, Electre offre à sa mère une tribune pour se déchaîner contre un corps dont elle révèle toute l'horreur. Jadis sublimé, le corps est ici dénoncé, stigmatisé, avili. La veuve d'Agamemnon n'est d'ailleurs pas la seule à ressentir une telle répugnance. La jeune fille aussi alimente un sentiment similaire vis-à-vis

²³ Giraudoux, J., *op.cit.*, p. 678.

²⁴ *Ibidem.*, p. 681.

de sa génitrice en faisant part de son profond malaise. Aussi s'insurge-t-elle contre ce corps maternel qui cristallise à ses yeux la souillure et la corruption. Lorsque la fille d'Agamemnon s'entretiendra avec son frère, elle n'aura de cesse de lui rappeler que sa caresse va le « laver » (I, 8)²⁵ de sa mère. Dans la pièce, la responsabilité de Clytemnestre dans l'assassinat de son mari est engagée dès les pages liminaires. Les scènes d'exposition la présentent comme une femme qui cherche à dissimuler les marques de son crime. Elle se farde en vue de cacher la vérité. Le maquillage, le fard deviennent alors suspects. Electre, à l'opposé de sa mère, est présentée telle une créature immaculée dont les pieds blancs et purs sont restés comme autant de souvenirs indélébiles dans la mémoire d'Oreste qui déclare ceci « Je me rappelle surtout deux petits pieds tout blancs, les plus nus, les plus blancs » (I, 1)²⁶. Les superlatifs employés dans la réplique d'Oreste révèlent la particularité d'un corps qui s'affiche comme l'allégorie même de la beauté, de la pureté et qui jure avec le « mauvais teint » (I, 1)²⁷ de la reine Clytemnestre. Dès les premières scènes, la machine tragique s'emballé débouchant sur une montée en puissance de la tension dramatique. Présentées comme des figures ennemies, la mère et la fille ne cesseront de s'opposer nourrissant un véritable clivage. Toutes leurs rencontres déboucheront d'ailleurs sur des salves de reproches tant leur conception des choses et notamment du corps diverge. Ce sont alors ces nombreux différends entre mère et fille qui vont donner sens à l'œuvre. Electre, la plus belle fille d'Argos, n'est pas gênée d'épouser un « jardinier [qui] sente mauvais » (I, 1)²⁸ tant que son âme reste pure. Ce qu'elle combattra tout au long de la pièce, ce sera la corruption de sa mère, la souillure d'un corps qu'elle réduira à une chair coupable. Lors de ses retrouvailles avec Oreste, elle l'enfantera tel un nouveau Pygmalion pour le débarrasser définitivement de cette empreinte maternelle. Cet enfantement imaginaire qui s'opère au moyen

²⁵ *Ibidem.*, p. 630.

²⁶ *Ibidem.*, p. 598.

²⁷ *Ibidem.*, p. 601.

²⁸ *Ibidem.*, p. 600.

d'un discours performatif sera la première étape du projet ambitieux d'Electre. Les propos de la fille d'Agamemnon constituent de ce fait un véritable morceau d'ontologie :

Electre : Je ne t'étouffe pas...Je ne te tue pas... Je te caresse. Je t'appelle à la vie. De cette masse fraternelle que j'ai à peine vue dans mon éblouissement, je forme mon frère avec tous ses détails. Voilà que j'ai fait la main de mon frère, avec son beau pouce si net. Voilà que j'ai fait la poitrine de mon frère, et que je l'anime, et qu'elle se gonfle et expire, en donnant la vie à mon frère. Voilà que j'ai fait son oreille. Je te la fais petite, n'est-ce pas, ourlée, diaphane comme l'aile de la chauve-souris ? ...Un dernier modelage, et l'oreille est finie. Je fais les deux semblables. Quelle réussite, ces oreilles ! Et voilà que je fais la bouche de mon frère, doucement sèche, et je la cloue toute palpitante sur ton visage...prends de moi ta vie, Oreste, et non de ta mère ! (I, 8)²⁹

Cette renaissance accomplie, Electre en vient à l'exécution de son projet. Pour que la souillure puisse être définitivement éradiquée, il lui faudra passer par un rite purificateur. C'est par le sang que le corps se purifie. Il est la condition nécessaire pour que le sacrifice se fasse et permette à la vie de reprendre. C'est ainsi qu'Agamemnon a sacrifié sa propre fille Iphigénie embrayant alors sur une vengeance en chaîne. En dépit de son inspiration tragique, la pièce de Giraudoux est une œuvre fondamentalement humaine. L'homicide devient alors l'ultime étape qui va mettre un terme à un corps qui dérange. Une fois de plus, Giraudoux s'affranchit merveilleusement de l'héritage antique.

Electre ou le corps brutalisé

Les homicides décrits dans la pièce d'Electre sont aussi un pied de nez à la tradition épique. Si dans la tragédie antique, les meurtres stricto sensu ne sont pas légion, les sacrifices y sont en revanche instamment sollicités. En effet, ces derniers, essence même des tragédies,

²⁹ *Ibidem*, p. 629.

confèrent une grandeur au corps épique. Ainsi, en offrant le corps de son Iphigénie aux Dieux, le roi des rois n'a pas le sentiment de commettre un infanticide mais un acte salvateur nécessaire à la bonne issue de la guerre de Troie. Dans cette perspective, Iphigénie ne fait qu'incarner l'image ô combien saluée du Pharmacos. Or Clytemnestre, fidèle à la version originelle, n'a jamais accepté l'immolation de sa fille qu'elle entrevoit comme un pur et simple infanticide. Une fois de plus, ce qui reste indélébile dans la conscience de la mère, c'est cette obsession du doigt qu'elle décrit en ces termes : « et quand dans l'aube il livra à la mort ta sœur Iphigénie, horreur, je voyais aux deux mains le petit doigt se détacher sur le soleil ! » (II, 9)³⁰. Le geste d'Agamemnon perd alors toute dimension sacrée et son prétendu comportement épique est déconsidéré. Dans la bouche des personnages giralduciens, le sacrifice a vite fait de se muer en meurtre. Clytemnestre s'offre alors une belle vengeance en l'assassinant à son retour. C'est le mendiant, personnage inventé par Giraudoux, qui au moyen de l'analepse raconte cet épisode aux résonances triviales. Les détails présents dans cette tirade jurent avec la solennité du ton tragique et introduisent une fantaisie à un moment où le lecteur ne s'attendait pas à en trouver. La désinvolture que manifeste Giraudoux par rapport à l'héritage antique est manifeste à travers l'emploi de certains mots. La dimension macabre atteindra son faite vers la fin de la tirade :

Le mendiant : Et Clytemnestre ne lâchait pas, une mousse à ses lèvres, et Agamemnon voulait bien mourir, mais pas que cette femme crachât sur son visage, sur sa barbe. Et elle ne cracha pas, tout occupée à tourner autour du corps, à cause du sang qu'elle évitait aux sandales, elle tournait dans sa robe rouge, et lui déjà agonisait, et il croyait voir tourner autour de lui le soleil. (II, 9)³¹

Le meurtre d'Agamemnon qui peut s'apparenter à un crime politique participe de la dégradation du héros épique. Le roi des rois

³⁰ *Ibidem.*, p. 678.

³¹ *Ibidem.*, p. 681.

meurt de la manière la plus triviale qui soi, donnant « de grands coups de pied dans le dos de Clytemnestre » (II,9)³². L'assassinat dont Agamemnon a été victime n'inspire aucune grandeur au personnage qui finit par être l'objet d'une représentation métonymique. Poussée par une pulsion délétère, Clytemnestre s'acharne contre ce maudit petit doigt qui résume toute la personne de son époux : « je l'assassine parce que c'est le seul moyen d'assassiner ce petit doigt » (II, 9)³³. Molesté, déchu et avili, le roi des rois est vulgairement réduit à de la chair. En agonisant, il perd sa dimension épique, il n'est plus qu'une chair que l'on saigne. Plus rien ne demeure de sa force légendaire et le mendiant de conclure : « Et le roi des rois n'était pas ce bloc d'airain et de fer qu'il imaginait, c'était une douce chair, facile à transpercer comme l'agneau ; [...] » (II, 9)³⁴

Cette violence qui s'est déchaînée contre Agamemnon va naturellement déboucher sur un autre projet de vengeance. La clausule de la pièce s'achève sur une scène de crime décrite au moyen d'une magnifique hypotypose. Le recours à cette figure de rhétorique signale les limites de la règle de la bienséance. En effet, si le dramaturge ne montre pas sur scène l'horreur des faits, il les narre au moyen de cette figure ô combien suggestive. Nicolas Laurent revient sur les enjeux d'une telle figure dans son *Initiation à la stylistique* :

Signalant un surgissement de la réalité extralinguistique qui dépasse les limites inhérentes au langage (abstrait, conventionnel, linéaire), la figure ressortit à l'exigence stylistique de conférer au monde représenté les mêmes propriétés que celles que possède le monde tel que le livrent nos sens.³⁵

Oreste, décrit dans la tirade comme une mécanique que rien n'arrête, est sommé de venger la mémoire de son père en commettant

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Nicolas, L., *Initiation à la stylistique*, Hachette supérieur, Paris, 2001, p. 79.

l'irréparable. Clytemnestre, victime expiatoire, est à son tour tuée par les mains d'un fils qui la saigne telle une véritable bête de somme.

Le mendiant : Et comme Egisthe penché disait aux meneurs que tout allait bien, et que tout désormais irait bien, il entendit crier dans son dos une bête qu'on saignait. Et ce n'était pas une bête qui criait, c'était Clytemnestre. Mais on la saignait. Son fils la saignait (II, 9).³⁶

Une fois de plus, le corps semble s'effacer au profit d'une chair qui reprend ses droits. Le meurtre de Clytemnestre est en soi quelque chose d'effrayant, il dévoile ce qu'il y a de plus bestial chez l'humain, il met à nu ce qu'on croyait cacher comme le démontre parfaitement bien Jacques Lacan dans *Le Séminaire*. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse :

Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, dernière révélation du tu es ceci-Tu es ceci qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe.³⁷

Le récit de cette scène par le mendiant participe aussi de cette relecture du tragique. En effet, l'imparfait, le style anaphorique, les détails rendent la scène réelle et vivante :

Ainsi le récit des différents meurtres par le Mendiant dans la scène 9 de l'acte II, tout en jouant sur les émotions du spectateur amené à s'identifier à la victime grâce à l'angle de la subjectivité choisi par l'auteur, et en rejetant la mort en dehors de la scène, conformément aux bienséances, n'est-il finalement qu'une occasion

³⁶ Giraudoux, J., *op.cit.*, p. 683.

³⁷ Lacan, J., *Le Séminaire, II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Le Seuil, Paris, 1978, p. 186.

*supplémentaire de donner la parole à ce personnage dont l'importance en termes de prise de parole est considérable [...].*³⁸

Une fois de plus, Giraudoux introduit la nouveauté là où on ne s'attendait pas à en trouver. S'il fait mine de respecter la règle de la bienséance³⁹, tous les éléments concourent à rendre la scène vivante et ce comme si nous y assistions. Cette dynamique inscrite dans le tissu textuel explique d'ailleurs le fait que la narration finisse par emboîter le pas à l'action débouchant alors sur une très belle anticipation comme le constate le mendiant : « J'ai raconté trop vite. Il me rattrape » (II,9)⁴⁰. Dans la pièce, le temps est alors appréhendé de manière toute différente, ce n'est plus le temps immobile auquel nous avait habitués la tragédie⁴¹. En effet, pour pouvoir représenter le corps autrement, le dramaturge a nécessairement dû jouer de la représentation temporelle classique. L'œuvre de Jean Giraudoux n'est donc pas la réhabilitation du corps tragique, le dramaturge se plaît au contraire à le (re)présenter dans ce qu'il a de plus humain et parfois de plus vil. Ainsi, la mort de Clytemnestre souligne sa déchéance. Elle meurt un peu comme elle a toujours vécu ; c'est-à-dire indignement. De plus en plus seule et en proie à un destin cruel, elle ne trouve aucun rempart pour se rattacher à la vie.

Le mendiant : Et elle se cramponnait au bras droit d'Egisthe. Elle avait raison, c'était sa seule chance désormais dans la vie de se tenir un peu debout. Mais elle empêchait Egisthe de dégainer. Il la

³⁸ Moreau, M. C., *op. cit.*, p. 77.

³⁹ « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :

Les yeux, en le voyant, saisiraient mieux la chose ;

Mais il est des objets que l'art judicieux

Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux », Boileau, N., *op. cit.*, p. 53.

⁴⁰ Giraudoux, J., *op.cit.*, p. 684.

⁴¹ « *Le tragique, c'est d'abord l'idée de l'immobilité introduite dans l'idée du temps, [...] : au lieu du temps mobile auquel nous sommes accoutumés, nous nous trouvons soudain dans le temps tragique, un temps immobile* », Rosset, Clément, *La philosophie tragique*, PUF, Paris, 1960, p. 8.

secouait pour reprendre son bras, rien à faire. Et elle était trop lourde aussi pour servir de bouclier (II, 9).¹

La posture des deux amants frise le comique tant leur attitude dénote avec celle que devraient avoir les prétendants au trône. Ils meurent comme ils ont vécu, lâches et ridicules.

Conclusion

Découvrir l'Electre de Jean Giraudoux, c'est pénétrer dans un univers particulier où le mythe qui affleure côtoie la transgression des genres. Cette pièce, que l'on pourrait rebaptiser la tragédie des corps, propose une lecture moderne du mythe. Dans cette œuvre que Giraudoux a voulu unique, le corps occupe une place de choix. Il est (re)présenté dans tous ses états. C'est d'ailleurs précisément sur ce point que s'inscrit sa modernité. L'auteur d'Amphitryon 38 a transgressé un genre en repensant le mythe du corps tragique. Sacré dans l'idéal antique voire classique, il est profané par le truchement d'une écriture libre et libérée. Les détails triviaux parasitent alors ce genre pur et inaugurent une ère nouvelle. L'Electre de Jean Giraudoux se plaît à décrire des corps aussi rebutants que sales. Les protagonistes s'inventent d'autres modèles, s'imaginent de nouvelles naissances comme pour lutter contre certains déterminismes qui les oppressent. Représentée en 1937, l'Electre de Jean Giraudoux est une œuvre fondamentalement humaine car elle participe de cette désacralisation du corps. Les héros mythologiques ne sont plus ces êtres exceptionnels, ces personnages coupés du réel. Sous la plume de notre dramaturge, ils sont mis à nu, exposés dans ce qu'ils ont de plus naturel. Le corps s'efface alors doucement et progressivement au profit d'une chair qui dévoile toute sa fragilité. C'est d'ailleurs ce qu'a exemplairement montré Marie-Christine Moreau dans son travail en parlant d'une « tragédie à hauteur d'homme »². La pièce, probablement la plus célèbre de Giraudoux, s'achève sur un spectacle apocalyptique,

¹ Giraudoux, J., *op.cit.*, p. 683.

² Moreau, M. C., *op. cit.*, p. 152.

elle se clôt sur un tableau délétère mais nécessaire pour permettre cette régénérescence des corps et annoncer un nouveau départ.

Bibliographie

- Boileau, N., *Œuvres poétiques*, Hachette, Paris, 1935
Giraudoux, J., *Electre, Théâtre complet*, NRF Gallimard, Paris, 1982
Lacan, J., Le Séminaire, II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Le Seuil, Paris, 1978
Laurent, N., *Initiation à la stylistique*, Hachette supérieur, Paris, 2001
Moreau, M-C., *Electre ou l'intransigeance*, L'Œuvre vive, Midi-Pyrénées, 1997
Rosset, C., *La philosophie tragique*, PUF, Paris, 1960

Usuel

- Le Petit Robert*, Nouvelle édition, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, 2002

**LE CORPS FÉMININ ET SES FLUCTUATIONS DANS LES
FLEURS DU MAL ET PETITS POÈMES EN PROSE DE
CHARLES BAUDELAIRE**

**THE FEMALE BODY AND ITS FLUCTUATIONS IN THE
FLOWERS OF EVIL AND LITTLE POEMS IN PROSE BY
CHARLES BAUDELAIRE**

**EL CUERPO FEMENINO Y SUS FLUCTUACIONES EN
LAS FLORES DEL MAL Y PEQUEÑOS POEMAS EN PROSA DE
CHARLES BAUDELAIRE**

Saadia RAHALI*

Résumé

Animée d'un souffle splénétique, l'œuvre baudelairienne raconte le corps féminin dans ses multiples fluctuations, partant du corps idéalisé pour sa beauté insolite, jusqu'à sa désacralisation par la souillure du désir charnel et l'emprise du temps. Le corps féminin devient l'allégorie d'une existence vacillant entre adoration et profanation. Une existence qui perd de son caractère sublime et se pare de désespoir une fois appelée à se confronter à la réalité et aux affres du temps. Le corps pourrissant, laid, périssable se mue à travers l'œuvre de Baudelaire pour dire un mal de vivre, une envie de reconstruire la réalité en esthétisant la laideur et la souffrance. D'une part, le féminin tire son pouvoir de fascination d'une beauté illusoire ne relevant que de l'éphémère. De l'autre, il demeure vicié par le poids de la fatalité et débouche sur un idéalisme à la mesure de la déchéance. De là, le regard ambivalent porté sur le corps féminin est poussé à son extrême dans plusieurs poèmes baudelairiens du moment où l'union des contraires demeure en elle-même une quête. Ainsi, le laid et le beau, le fugitif et l'absolu se croisent et s'entremêlent pour fonder toute la trame poétique des Fleurs du Mal.

* saadrah2081@hotmail.com, s.rahali@uca.ma; Université Cadi Ayyad, Maroc.

Mots-clés : spleen - idéal- souillure- laideur- illusion.

Abstract

Animated by a splenetic breath, the Baudelairean oeuvre tells the story of the female body in its multiple fluctuations, starting from the body idealized for its unusual beauty, until its desecration by the taint of carnal desire and the hold of time. The female body becomes the allegory of an existence vacillating between worship and desecration. An existence that loses its sublime character and is adorned with despair once called to confront reality and the pangs of time. The rotting, ugly, perishable body is transformed through the oeuvre of Baudelaire to speak ill of living, a desire to reconstruct reality by aestheticizing ugliness and suffering. On the one hand, the feminine draws its power of fascination from an illusory beauty that only pertains to the ephemeral. On the other hand, it remains vitiated by the weight of fatality and leads to an idealism commensurate with decay. From there, the ambivalent gaze focused on the female body is taken to its extreme in several Baudelairean poems when the union of opposites remains in itself a quest. Thus, the ugly and the beautiful, the fugitive and the absolute intersect and intermingle to form the entire poetic frame work of The Flowers of evil.

Keywords : spleen- ideal- defilement- ugliness- illusion.

Resumen

Animada por un soplo espléndido, la obra de Baudelairean cuenta la historia del cuerpo femenino en sus múltiples fluctuaciones, partiendo del cuerpo idealizado por su inusitada belleza, hasta su desacralización por la mancha del deseo carnal y la sujeción del tiempo. El cuerpo femenino se convierte en la alegoría de una existencia que oscila entre el culto y la profanación. Una existencia que pierde su carácter sublime y se adorna con la desesperación una vez llamada a confrontar la realidad y los dolores del tiempo. El cuerpo podrido, feo, perecedero se transforma a través de la obra de Baudelaire para hablar mal del vivir, un deseo de reconstruir la realidad estetizando la fealdad y el sufrimiento. Por un lado, lo femenino deriva su poder de fascinación de una belleza ilusoria que solo pertenece a lo efímero. Por otro lado, permanece viciada por el peso de la fatalidad y conduce a un idealismo acorde con el declive. A partir de ahí, la mirada ambivalente centrada en el cuerpo femenino se lleva al extremo en varios poemas baudelaireanos cuando la unión de los contrarios sigue siendo en sí misma una búsqueda. Así, lo feo y lo bello, lo fugitivo y lo absoluto se entrecruzan y entremezclan para formar toda la trama poética de Las flores del mal.

Palabras clave : melancolía- ideal- mancha- fealdad- ilusión.

Approcher le lyrisme baudelairien revient à interroger une esthétique du beau imprégnée de l'âme désenchantée du poète. L'esthétique lyrique baudelairienne part effectivement d'un ressenti intérieur marqué par le sentiment profond d'une mélancolie inexplicée et pourtant inspiratrice. C'est dans la fougue du tempérament, dans la conscience du mal que naît le goût d'une esthétique tournée vers l'expression subjective d'une réalité profonde et profondément suggestive. Nous pouvons donc dire que l'imaginaire poétique baudelairien, ponctué de désenchantement déloge toute représentation conformiste qui prône un idéal exhaustivement sublimatoire, et le substitue par un regard plus converti à son mal intérieur et à la laideur de son monde. Seules la prééminence du génie et la sensibilité subjective font donc foi d'une poésie qui recueille l'infirmité de la nature humaine, l'exalte et en fait une révélation.

Situé au confluent du Romantisme et du Symbolisme, l'œuvre baudelairienne ouvre d'emblée la voie vers une nouvelle esthétique de la modernité où se confondent différentes empreintes littéraires. De là, cette poésie qui puise de la théorie parnassienne de l'art pour l'art et des grandes effusions lyriques des poètes romantiques se laisse tenter par la sphère inexplorée de la vie moderne, de même que par le pouvoir suggestif de l'imagination. En attestant de la suprématie de l'inspiration sensible à l'ignominie de la vie moderne, le poète s'érige contre les normes poétiques établies. Son culte de l'excentrique et du beau insolite témoignent par conséquent d'une prise de conscience de la réalité revisitée dans une tentative de réenchantement du monde par le biais de la création.

De surcroît, le goût de l'irrégularité déferle dans l'œuvre du poète et se manifeste à travers plusieurs variantes dans *Les Fleurs du Mal* et *Petits Poèmes en Prose*. C'est dans cette perspective que le corps, réceptacle de tous les maux, jubilations et transmutations de l'existence humaine se trouve au centre de notre étude. En outre, écrire le corps tel qu'il est représenté dans l'imaginaire lyrique du poète stipule incontestablement une aspiration à saisir l'humain dans sa complexité et

ses paradoxes. Le corps demeure alors l'exemple le plus significatif de la double postulation : divine et diabolique qui ne cesse de tourmenter Baudelaire. Sa présence et ses représentations protéiformes dans l'œuvre revêtent alors d'une dimension symbolique où rêverie, passions, temps et désillusion s'entremêlent dans une poésie énoncée à travers la corporéité dans son élan matériel et spirituel.

C'est dans cette perspective que l'allégorie du corps féminin se construit autour d'une représentation duelle où se confondent spleen et idéal, beauté et laideur, perfection et souillure. Animée par un souffle splénétique, le poète raconte le corps féminin dans ses multiples fluctuations, partant du corps idéalisé pour sa beauté insolite, jusqu'à sa désacralisation par la souillure du désir charnel et l'emprise que le temps exerce sur lui. Aussi, le corps féminin devient l'emblème d'une existence vacillant entre adoration et profanation. Une existence qui perd de son caractère sublime et se pare de désespoir une fois appelée à se confronter à la réalité et aux affres du temps. Ceci dit, le goût du macabre en plus d'infléchir l'écriture baudelairienne, ébranle toute attitude idéaliste selon laquelle le corps féminin échappe à la vicissitude, à la disgrâce et au vieillissement. Le corps pourrissant dans *Une charogne*, laid dans *Le désespoir de la vieille*, périssable dans *L'horloge* se mue à travers l'œuvre de Baudelaire pour dire un mal de vivre, une envie de reconstruire la réalité en esthétisant la laideur et la souffrance.

D'une part, le féminin tire son pouvoir de fascination d'une beauté illusoire ne relevant que de l'éphémère. De l'autre, il demeure vicié par le poids de la fatalité et débouche de la sorte sur un idéalisme à la mesure de la déchéance. C'est dans ce sens-là que le laid et le beau, le fugitif et l'absolu s'entrecroisent pour fonder toute la trame poétique des *Fleurs du Mal* plus particulièrement. A cette fin, nous nous pencherons dans un premier temps sur les multiples représentations du corps féminin dans l'œuvre du poète. Dans un deuxième temps par contre, nous nous attarderons sur la question de la temporalité et sur sa portée fataliste que seul l'art est susceptible de transcender.

Parler du corps dans l'œuvre de Baudelaire, c'est parler manifestement de la femme. Sa symbolique se cristallise notamment à travers plusieurs caractères féminins aussi subversifs les uns que les autres. C'est dans cette conception dichotomique que nous étayerons nos propos tout au long de ce travail. Ceci dit, dès les premiers vers de la section *Spleen et Idéal* des *Fleurs du Mal*, le lecteur est interpellé par un poème dont l'intitulé établit un rapport oxymorique avec le sens mis en exergue dans *Bénédition*. Ce poème relate alors les supplices d'une mère qui subit la malédiction divine à partir du moment où c'est son ventre même qui a « conçu son expiation ».¹

La bénédiction que le poète évoque dans son titre n'en est pas une en vérité, car non seulement la mère pâtit sous le joug d'une condamnation infernale en donnant naissance à un « monstre rabougré » qui n'est autre que son fils, mais elle aussi est représentée comme une créature mi- humaine, mi- animale « Ah ! Que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères. »² La vilité du corps maternel émane de la sorte de son penchant instinctif et de sa sujétion aux plaisirs de la chair. Ce corps est coupable de porter en lui les séquelles du péché originel et de n'en pouvoir y échapper.

En s'attellant à décrire son corps blasé par la fatalité du destin « sa mère épouvantée et pleines de blasphèmes/ Crispe ses poings vers Dieu, » Baudelaire présente la figure de la mère de façon à en faire la génitrice d'une *harpie* qui reproduit instinctivement le mal subi. Le portrait que le poète élabore de son amante dans le même poème est à ce titre purement significatif « J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein, / Et, pour rassasier ma bête favorite, / Je le lui jetterai par terre avec dédain. »³ Cette scène malgré son apparente brutalité, pourrait être interprétée comme une revanche sur l'insalubrité et le vice du corps féminin. Cela dit, le mépris exprimé à l'égard de l'amante dans ces vers est en fin de compte le

¹ Baudelaire, Ch., *Les Fleurs du mal*, Le livre de Poche, Classiques, 1972, p. 33.

² *Ibidem*, p. 33.

³ *Ibidem*, p. 35.

témoignage de la souffrance et de l'exclusion qui ont affecté profondément l'être du poète et qu'il restitue instinctivement.

La rédemption vient vers la fin du poème comme une grâce divine purificatrice des obscénités. Pourtant, cette bénédiction qui délivre de tous ces châtiments infligés n'est accessible qu'une fois délivré de l'emprise de la femme tentatrice « Soyez béni mon Dieu, qui donnez la souffrance/ Comme un divin remède à nos impuretés »⁴ Certes, la damnation est cause de bannissement, mais l'idéal auquel Baudelaire aspire loin des plaisirs passagers du corps, lui révèle la voie de l'expiation perçue comme une victoire sur soi.

Loin de dresser un portrait élogieux du féminin, Baudelaire dédie à la femme une attention particulière dans la section *Spleen et Idéal*. Chaque cycle est en fait consacré, de manière plus ou moins proportionnelle, à une femme qui a marqué la vie du poète. Jeanne Duval ou comme Baudelaire l'appelle « La Vénus noire » est une mulâtresse avec qui sa relation était tumultueuse, mais plus durable. Jeanne représente parfaitement ce côté fatal qui revient de façon itérative dans l'œuvre de Baudelaire. Elle mêle typiquement sensualité et exotisme et devient de la sorte, l'inspiratrice majeure d'une nouvelle esthétique novatrice en matière d'originalité. Dans cette section initiale consacrée à Jeanne Duval, le poème intitulé *La chevelure* par exemple, dresse le portrait d'un corps dont seule la chevelure est susceptible de le transporter vers un monde exotique, lui procurant ainsi évasion et sensualité. Décrite comme un « objet esthétique »⁵ sa vénus noire s'identifie par son parfum, son apparence physique, sa parure qui communiquent une sensualité à la fois transcendante et bestiale.

Aussi, dans le poème *Le serpent qui danse* de la section *Spleen et idéal*, l'ivresse issue de la jouissance physique au contact du corps féminin acquiert une connotation différente, à la fois mystique et maléfique. Ce caractère double du corps féminin reprend donc la conception d'un plaisir associé au mal et à la souffrance. L'appel au rêve

⁴ Baudelaire, Ch., *op. cit.* p. 35.

⁵ Decaunes, L., *Charles Baudelaire*, Seghers Poètes d'aujourd'hui, Paris, 2001, p. 41.

auquel sa mulâtresse l'invite rejoint dans le poème, la métaphore d'un corps dont les ondulations s'assimilent à celles du serpent. Ce dernier est alors l'image de la femme tentatrice qui entraîne le poète vers un monde périlleux, dans les méandres de la jouissance factice et venimeuse. Pour décrire Jeanne Duval, le poète interpelle donc un lexique dont la portée sensuelle le subjugué aux charmes d'une nature féminine maléfique, voire même bestiale « Quand la nature, grande en ses desseins cachés, / De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés, / De toi vil animal, pour pétrir un génie ? »⁶ Cette représentation que le poète donne à voir de sa vénus noire, rejoint aussi celle suggérée dans le poème *Le vampire* où le péché galvanise le rapport à la femme.

Etant représentés sous les traits de l'obscénité et de l'asservissement, les attraits féminins entraînent le poète dans une volupté mortifère. En proie à cet amour périlleux, Baudelaire cultive une conscience qui l'achemine délibérément vers la malédiction et le désenchantement. La mort se laisse deviner derrière l'amour qui lie le poète à sa vénus et l'image sombre qu'il se fait de ce corps tentateur ponctue son amour de soumission et confirme de ce fait, l'emprise de la mort sur celle de l'amour.

Pour le poète «La femme prétend mêler, jusqu'à les confondre, sexualité et sentiment, sanctifier l'une pour l'autre, et trouver son bonheur dans cette confusion- sacrilège.»⁷ Le corps féminin est sensé selon Baudelaire, refléter un idéal du moi poétique qui constitue la prime vérité, hors sa muse noire Jeanne rumine son obsession par la jouissance éphémère et délassante. Néanmoins, Baudelaire assume le péché dans la quête du plaisir charnel et ne cherche nullement à contourner la conscience splénétique qui succède à toute jouissance passagère. Cette créature maléfique qu'est la femme fatale, emblématisée à travers le personnage type de Jeanne Duval présente en conséquence un côté damné qui ne conçoit le plaisir que dans le péché et le délit. Ceci dit,

⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁷ *Ibidem*, pp. 41-45.

« Baudelaire respire la femme plutôt qu'il ne fait l'amour avec elle »⁸, il ne cherche en elle que l'alliée, la muse qui l'inspire et le transpose dans un univers de correspondances inédites.

Le féminin dans *Les Fleurs du Mal* et *Petits Poèmes en Prose* peut aussi s'enrober du rôle de la confidente. Un rôle qui se laisse entrevoir à travers le poème *Invitation au voyage* de façon laudative dans la mesure où le poète établit des correspondances entre la beauté du paysage et celle de sa confidente. Les deux constituent une échappatoire de la réalité grâce à la complicité des amants qui idéalisent leur union d'esprits. L'image du corps féminin suggère dans ce cas-là un sentiment d'une affection fraternelle rappelant particulièrement l'innocence de l'enfance. La relation charnelle est loin donc d'être un accomplissement du sentiment de l'amour. Elle est plutôt une salissure affective avant tout, c'est la raison pour laquelle Baudelaire confesse que « La femme dont on ne jouit pas...est celle qu'on aime.»⁹

Le poète parle également de duplicité féminine dont il est particulièrement question dans le poème *Femmes damnées* des *Epaves*, où il évoque la double nature de la femme. Le charme féminin exerce effectivement, selon lui, un pouvoir ensorceleur qui est susceptible de transformer cette grâce féminine en avilissement. « Par sa luxure et son dédain / Ta lèvre amère nous provoque/ Cette lèvre, c'est un Eden/ Qui nous attire et nous choque. / Quelle luxure ! Et quel dédain ! »¹⁰ L'amour ou plus exactement, la passion que le poète porte à son égard n'est jamais loin de son extrême, c'est-à-dire de la haine et de la froideur. Les traits physiques de l'identité féminine baudelairienne réconcilient en fait l'amour à l'indifférence. Ils sont donc l'emblème d'une passion dépravée qui unie des figures apparemment irréconciliables. L'allégorie féminine

⁸ Bourkhis, R., *Les poètes de la plus haute tour Etude de la langue poétique de cinq poètes du XIXème siècle : Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Lamartine et Hugo*, Med Ali éditions, 2005, p. 114.

⁹ Decaunes, L., *op. cit.*, p. 40.

¹⁰ Baudelaire, Ch., *op. cit.*, p. 195.

réunit par conséquent, l'expression de la sublime subtilité à l'infamie la plus manifeste.

La figure de la prostituée peut être citée en exemple dans le sens où sa présence est marquée par une sorte de véhémence simultanée de l'amour et de la haine. Elle est aux yeux du poète un mal auquel on se livre jovialement. Cette figure n'est pas donc représentée dans le sens où on l'entend habituellement. Elle n'est, selon lui, ni celle qui est écrasée par la misère sociale, ce qui pourrait engendrer une certaine compassion à son égard, ni celle qui est tentée par une expiation du joug de la débauche, ni même celle qui est soucieuse d'un certain regard moralisateur.

« La prostitution s'allume dans les rues ;/ Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ;/ Partout elle se fraye un occulte chemin »¹¹ Ce monde de la marge présenté dans la poème *Crépuscule du soir*, séduit le poète qui le compare à une fourmilière où règnent convulsion et agitation. Cette vie dissimulée qui fuit le jour et ses ennuis et dévoile l'authentique identité de l'homme « *Et l'homme impatient se change en bête fauve,* »¹² démasque en effet la véritable nature diabolique de l'homme, dérobée le jour sous les apparences trompeuses. Il s'agit donc dans ce poème d'une mise en scène crépusculaire, des multiples facettes de l'être humain dont la figure de la prostituée fait partie intégrante. Ce tableau nocturne que la tombée de la nuit met à nu confère à la figure de la prostituée l'empreinte de sa société capitaliste, aliénée par le non-sens et la désillusion. En dénonçant cette fausse image sociale, le poète se réconcilie avec la véritable essence, celle qui se situe à l'encontre du regard déshumanisant et corrompu jeté sur ces êtres exclus.

D'un autre côté, la figure de la prostituée suggère aussi dans d'autres poèmes l'idée de la dualité. Consciente de son pouvoir de séduction, elle pousse à l'extrême les artifices de ce monde double où elle vit. Elle qui, par son excès est présentée dans plusieurs poèmes, comme étant l'incarnation du diable. Le penchant érotique que la

¹¹ *Ibidem*, p. 130.

¹² *Ibidem*, p. 129.

prostituée met en avant fait d'elle une complice du diable à dessein de satisfaire sa pulsion sexuelle et aliénante. Rappelons dans ce cadre-là, la pièce *Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive*, où le poète met à nu la réalité monstrueuse de ce « corps vendu » qui l'entraîne vers les chemins du vice. Contaminé par la syphilis de cette même prostituée juive, Baudelaire lui manifeste dans la pièce une froideur comparable à celle d'un cadavre, d'où la présence du lexique de la mort et de l'indifférence tout au long de la pièce. L'amour devient donc un sentiment morbide qui l'entraîne vers la destruction. Le pacte démoniaque que le poète engage avec le diable incarné en le personnage de la femme tentatrice est à la fois une source de fascination et de souffrance. Cette double vision accepte en fait le mal et le plaisir comme parties intégrantes de la tentation de l'homme « Il y a dans toute homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. »¹³

Il est à signaler que *Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive* est avant tout un poème où Baudelaire met en scène deux corps étendus, la suite à la consommation de leur désir « Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive, / Comme le long d'un cadavre un cadavre étendu, / Je me pris à songer près de ce corps vendu / A la triste beauté dont mon corps se prive »¹⁴ Ce qui nous interpellerai à lecture de ces vers est l'association curieuse que le poète établit entre les corps des deux amants et la mort suggérée ici par le vocable « cadavre. » amour et mort, deux syntagmes très rapprochés même niveau prononciation, se rencontrent et ce, à plusieurs rangs.

La misère des amants, une prostituée de petite vertu avec un poète errant sans sous les plonge dans un anonymat comparable à celui des morts dont personne ne garde l'ombre d'un souvenir. Cet amour mêlé de compassion a réconcilié leurs corps dans une étreinte amoureuse à la fois gracieuse et pitoyable. « Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble

¹³ Schiffer, D. S., *Philosophie du dandysme une esthétique de l'âme et du corps*, PUF, Paris, 2008, p. 17.

¹⁴ Baudelaire, Ch., *op. cit.*, p. 62.

corps,/ Et depuis tes pieds frais jusqu'à tes noires tresses/ Déroulé le trésor des profondes caresses.»¹⁵ Le poète présente par conséquent le portrait de la prostituée appréciée sous un autre angle, celui d'une femme laide et identifiée comme telle, mais qui dégage une singularité et une excentricité hors norme.

Dans sa dimension la plus spirituelle, l'acte de se prostituer émane d'un amour inconditionnel qui n'accuse pas et ne chosifie pas les relations humaines. Un poète paria et une prostituée marginalisée qui assument les stigmates honteux de leur société. En âmes condamnables, elles se retrouvent dans leur exclusion de même que dans une affinité réconfortante qui les réunit dans l'amour des laissés-pour-compte. En privilégiant l'instant présent, cet amour imprégné de son milieu se place sous le signe de la fugitivité.

Dans cette perspective, le corps féminin dans la conception baudelairienne du terme n'est pas toujours mu par un absolu et n'émane pas non plus que d'élans purificateurs. C'est justement là que réside toute la vision avant-gardiste de l'auteur des *Fleurs du mal*. Le Baudelaire qui aime déplaire, repense le corps de façon à mettre à nu la perversité féminine. Une autre représentation de la femme se laisse alors entrevoir. Celle d'une créature hantée par le vice « Femme impure ! L'ennui rend ton âme cruelle / Quand la nature, grande en ses desseins cachés,/ De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés.»¹⁶

Pour un poète qui ne cesse de prôner religieusement le culte de l'artifice, naturel est abominable semblent alors aller de pair du moment que les plaisirs momentanés et instinctifs du corps n'entraînent l'homme qu'aux méandres du désenchantement. Dans ces vers, la femme impure comme il l'appelle, en s'abandonnant lâchement aux bras de la débauche, devient un simple instrument du diable, une créature cruelle livrée au jeu périlleux et corrompu du corps. Le désir qu'elle cherche en toute crédulité n'est certainement que le fruit d'un esprit peu soucieux des transports et des sensibilités que savoure l'âme dans son élévation.

¹⁵ Baudelaire, Ch., *op. cit.*, p. 63.

¹⁶ *Ibidem*, p. 55.

Le temps dans son rapport avec le corps mérite également que nous nous y attardons, du moment que toute la production du poète repose sur la quête inlassable d'une forme d'éternité compensatoire. De là, la fuite du temps constitue une thématique chère à Baudelaire. Non seulement ce temps lui rappelle sa finitude, mais il le révèle à lui-même et à la condamnation que nous subirons tous : celle d'une agonie de vieillir, d'une mort prématurée qui enferme l'âme dans la solitude insoutenable. Dans le poème en prose intitulé *Le désespoir de la vieille*, Baudelaire décrit l'effet du temps sur le visage et le corps d'une femme âgée, mais surtout sur tout son quotidien marqué par le rejet. Elle, qui est désormais réduite à une créature effrayante, à un monstre maudit que tout le monde fuit car il rappelle peut-être un devenir incontournable « La bonne vieille se retira dans sa solitude éternelle, et elle pleurait dans un coin, se disant : ...pour nous vieilles femelles, l'âge est passé de plaire, même aux innocents ; et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer ! »¹⁷ Même l'amour leur a interdit une fois leurs corps commencent à s'abandonner aux affres du temps.

Nous pouvons donc déduire que la mort, le désespoir et le temps font des alliés qui s'abattent sur le corps féminin pour attester de la seule vérité de tous les temps : celle de la transmutation hâtive de la jeunesse vers un état de vieillesse lent et impitoyable. Nous repérons également ce même lien paradoxal entre le corps féminin et le temps dans un autre poème des *Fleurs du Mal* où le poète décrit une charogne en état de décomposition « Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / A cette horrible infection / Etoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion ! »¹⁸ Ne manquant pas de rappeler à sa bien-aimée le sort qu'elle aura à partager avec ce cadavre en putréfaction, le poète lui assure nonobstant un amour passionné qui va au-delà de la laideur et l'abjection de la scène. Entre ce qu'est ce beau corps actuellement et ce qu'il deviendra, réside en fait toute la morale du poème.

¹⁷ Baudelaire, Ch., *Petits Poèmes en Prose*, Pocket, Classiques, Paris, juillet 2011, p. 28.

¹⁸ Baudelaire, Ch., *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 60.

Tirillé sans désespérer, entre le bien et le mal, la vertu et l'obscénité, le corps et l'âme, le poète réconcilie les extrêmes sous une plume qui dit son désarroi avec enivrement, se délie dans le blasphème et trouve refuge dans la désillusion. Le mal devient donc une de ces fleurs qui inspirent les plus remarquables poèmes de l'œuvre baudelairienne et la femme, créature à travers laquelle se projette communément le sentiment de l'amour, une muse malade ou encore un vil animal qui pétrit un génie. Au-dedans de cette expérience unique, le corps féminin est idéalement conquis par l'imagination, le rêve et la suggestivité du vocable beaucoup plus que par les délits charnels. C'est en ce sens que Sartre écrit que « Baudelaire respire les femmes plutôt qu'il ne fait l'amour avec elles. »¹⁹ Ce faisant, les chemins des plaisirs charnels, de l'amour féminin et la désillusion s'entrecroisent tout au long de l'œuvre pour dire le rapport singulier à la femme aimée. Créature diabolique ou simple proie des sensibilités, voire même des excès d'un poète tant déçu par le monde que par lui-même, l'on ne pourrait trancher sur ce que représente précisément le corps féminin dans *Les Fleurs du Mal* et *Petits Poèmes en Prose*.

Bibliographie

- Baudelaire, Ch., *Les Fleurs du mal*, Livre de Poche, Classiques, 1972
Baudelaire, Ch., *Petits Poèmes en Prose*, Pocket, Classiques, Paris, 2011
Baudelaire, Ch., *Fusées Mon cœur mis à nu La Belgique déshabillée*, Gallimard, Folio Classiques, Saint-Amand, 2011
Bourkhis, R., *Les poètes de la plus haute tour Etude de la langue poétique de cinq poètes du XIXème siècle : Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Lamartine et Hugo*, Med Ali éditions, 2005
Decaunes, L., *Charles Baudelaire*, Seghers Poètes d'aujourd'hui, Paris, 2001
Sartre, J. P., *Baudelaire*, Gallimard, Idées Nrf, Saint-Amand, 1947
Schiffer, D. S., *Philosophie du dandysme une esthétique de l'âme et du corps*, PUF, Paris, 2008

¹⁹ Sartre, J. P., *Baudelaire*, Gallimard, Idées Nrf, Saint-Amand, 1947, p. 155.

**CORPS VIEILLISSANTS CHEZ PIERRE REVERDY : DE L'ELOGE
DE LA VULNERABILITE AU CRI CONTRE LA DEFICIENCE**

**AGING BODIES IN PIERRE REVERDY'S WORK: FROM
PRAISING FRAGILITY TO CRYING AGAINST IMPAIRMENT**

**CUERPOS ENVEJECIDOS EN LA POESIA DE PIERRE
REVERDY : DEL ELOGIO DE LA VULNERABILIDAD AL GRITO
CONTRA LA DEFICIENCIA**

Aurore VINCENT*

Résumé

Etudiées en diachronie les images du corps dans la poésie de Pierre Reverdy s'offrent comme un ensemble extrêmement cohérent. Liées à l'évocation du temps qui passe, elles présentent toujours les mêmes caractéristiques. Celles-ci seront d'abord exposées. Il s'agira ensuite de comprendre le sens extrêmement ambivalent de ces représentations : entre célébration de la fragilité comme critère définitoire de l'humanité, et cri de révolte contre un corps qui témoigne d'une déficience ontologique.

Mots-clés : Pierre Reverdy, poésie, vieillesse, souffrance, vulnérabilité.

Abstract

When studied in diachrony, the images of the body used in Pierre Reverdy's poetry appears as an extremely coherent system. Linked to the evocation of time going by, they always have the same features. After detailing the latter, I will present the highly ambivalent meaning of these representations that mix a celebration of fragility as the defining aspect of humanity, and a cry of revolt against a body that equals to ontological impairment.

Keywords: Pierre Reverdy, poetry, old age, pain, vulnerability.

* aurorevincent@gmx.fr; Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France.

Resumen

Cuando se estudian en diacronía, las imágenes del cuerpo en la poesía de Pierre Reverdy se ofrecen como un conjunto extremadamente coherente. Vinculadas a la evocación del tiempo que pasa, siempre presentan las mismas características. Éstas se expondrán en un primer tiempo. Luego se tratará de entender el sentido extremadamente ambivalente de estas representaciones: entre celebración de la fragilidad como criterio definitorio de la humanidad, y grito de rebeldía contra un cuerpo que evidencia una deficiencia ontológica.

Palabras claves: Pierre Reverdy, poesía, senectud, sufrimiento, vulnerabilidad.

De cette femme « trop vieille », présentée comme un animal de foire dans « Trois étoiles »²⁰ à ce « vieil homme fumant la pipe » à la fenêtre de son appartement dans « Fascinée »²¹, en passant par ce général âgé qui observe les chevaux dans « 4 et 9 »²², l'œuvre poétique de Pierre Reverdy abonde en descriptions de personnages âgées, aux corps marqués par le temps. Si cette profusion peut s'expliquer pour une part par la lecture assidue que le poète fit de l'œuvre de Baudelaire²³, il faut aussi reconnaître un intérêt personnel pour la question de l'action du temps sur le corps, comme en témoigne l'extrême singularité des représentations reverdiennes de la vieillesse. Déployant un imaginaire souvent tératologique, les images corporelles soulignent l'action destructrice du temps. La vieillesse devient chez Reverdy un dévoilement progressif du corps qui se fait de plus en plus mince et qui semble destiné à s'effacer. Le lexique de la perte et de la déficience contamine les textes qui s'offrent comme autant de tableaux de moribonds. Passif, abîmé, immobile et monstrueux, le corps marqué par le temps se présente de

²⁰ Publié initialement dans le numéro 16 de la revue *Littérature* en octobre 1920, repris dans *Œuvres complètes, tome II*, Flammarion, Paris, p. 101. Ce dernier ouvrage sera abrégé dans les notes suivantes de la manière qui suit : *OC II*. La reprise dans les œuvres complètes figurera par ailleurs entre crochets à la suite de la description du premier cadre de publication du texte.

²¹ *Poèmes en prose*, Imprimerie Birault, Paris, 1915 [*OC I*, p. 50].

²² *Quelques poèmes*, Imprimerie Birault, Paris, 1916 [*OC I*, p. 66].

²³ Les recueils de note *Le Gant de crin* et *Le Livre de mon bord*, publiés en 1927 et 1930, abondent en références à l'œuvre du poète.

manière homogène dans l'ensemble de l'œuvre poétique. Toutefois, si les descriptions du corps vieux demeurent sensiblement les mêmes, le sens qu'il est possible de donner à ces images paraît se métamorphoser au cours de la carrière de Reverdy. Alors que certains textes laissent penser que le corps vieux et souffrant donne à repenser notre rapport à soi et notre présence au monde, qu'il permet de manifester notre vulnérabilité, et donc, notre humanité ; d'autres, souvent postérieurs font des multiples atteintes que connaissent les corps vieillissants autant de barrières qui nous séparent d'autrui et du monde. Dans ces écrits, la présence de la mort devient par ailleurs obsédante et achève d'obscurcir la représentation du corps que marque le temps. Soucieuse de rendre compte de l'ambivalence des images, notre étude se propose en premier lieu de décrire les caractéristiques que l'œuvre reverdienne octroie au corps vieux ou vieillissants. Sera ensuite considérée la première lecture offerte par cette poésie des rapports entre corps et temps, à savoir une défense de la vulnérabilité. Enfin, c'est du corps comme source d'un rapport au monde dysfonctionnel qu'il s'agira de rendre compte. Dans cette critique pour partie diachronique des rapports entre corps et temps, c'est, *in fine*, aux conséquences plurielles, à la fois psychologique, sociale et existentielle, des marques du vieillissement que nous nous intéresserons.

Images du corps

Placé sous le signe de la déficience, le corps reverdien vieillissant se définit d'abord par tout ce dont il est privé et est fréquemment évoqué par une série de négations.

Transparence et informité.

Parmi les absences les plus remarquables notons celle de la couleur et de la forme. Les exemples sont légion. Ainsi, dans un poème intitulé « Les Blancs Déserts de l'immortalité de l'âme », le sujet poétique, parvenu au bout d'un « chemin », est placé au centre d'un paysage qui semble figurer un temps à venir :

Sur cette plage, où chaque grain de sable est un souvenir imperceptible et inerte, vont et viennent dans une immense gravité, muets et sans aucun détail de forme, des personnages blancs, avec des visages blancs, des corps blancs, des tourments blancs, des remords presque blancs, des idées blanches ; et moi qui deviens peu à peu, dans ce tourbillon sans portée, incolore²⁴.

Les corps présentés par le poème paraissent délavés, comme usés par le temps qui a passé sur eux. La reprise épiphorique de l'adjectif de couleur « blanc » ainsi que l'utilisation du synonyme « incolore » construisent une évocation obsessionnelle de la disparition des chairs colorés. L'énumération de parties du corps ou d'éléments psychiques contribuent par ailleurs à insister sur cette teinte refusée. La mention du « souvenir imperceptible » ou encore de « l'oubli » à la fin du poème contribuent à identifier ce « blanc » non pas à une couleur mais à une forme de transparence, d'absence qui viendrait peu à peu se manifester sur chaque corps comme un signe du temps qui passe. Dans un autre poème, significativement intitulé « Le Voile du temps », Reverdy présente le tableau suivant:

Le temps passe à des gens plus vieux. La lumière froide qui sort de leurs yeux n'appelle pas le jour. Ils regardent en dedans pour ne rien voir. Des gens, des souvenirs pénibles y remuent. Parfois des formes se précisent et leurs têtes se penchent lentement²⁵.

Le passage du temps agit directement sur le corps des hommes ici évoqués. Leurs yeux se font incolores et vides. Cette transparence du corps vieux est encore mise en lumière par les rapprochements fréquents entre la vieillesse et la saison hivernale. C'est en effet souvent le caractère diaphane – des hommes, de la nature – qui semblent fonder l'analogie. La chose s'observe notamment dans « La Vie dure »²⁶, poème dont nous aurons à reparler.

²⁴ Publié dans *Chroniques*, 6, Plon, Paris 1928 [OC II, p. 537].

²⁵ *La Lucarne ovale*, Imprimerie Birault, Paris 1916 [OC I, p. 84].

²⁶ D'abord publié dans *La Lucarne ovale* [OC I, p. 98].

Déformé voire informe²⁷, le corps vieillissant chez Reverdy paraît toujours se dessiner de façon problématique. Souvent dépourvu de contours ou les perdant au fil du temps, il est placé sous le signe de la dépossession et projette souvent la confusion qui l'habite sur le paysage qui l'entoure²⁸. Dans « Vitesse des mots », la saisie de sa propre silhouette, autrement dit des limites de son corps est d'emblée présentée comme l'enjeu de la scène qui nous est livrée :

*Quand l'homme, appuyé au soleil, applique fermement sa main
comme une chaude nuit sur ses yeux fatigués, pour mieux voir sa
forme vraie et les contours de son visage [...]*²⁹

Si la suite du poème constate l'échec d'une telle tentative, l'extrait lui insiste sur l'importance d'une définition de la forme de son corps par l'homme. Le groupe binaire qui paraît lier deux groupes quasi synonymiques permet de créer un effet d'insistance sur la notion de contour et lie cette dernière à une expression « vraie » de l'être. Tout se passe comme s'il était nécessaire de connaître la forme de son corps et comme si, en même temps, le temps rendait cette opération de saisie absolument impossible. Ce problème est soulevé dans les extraits cités ci-dessus des poèmes « Le Voile du temps » et « Les Blancs déserts de l'immortalité de l'âme ». Il se retrouve encore dans « N'essayez pas » :

*La rue où court la vie comme le sang aux veines La fuite de
l'eau bouillante jusqu' à la plaine où s'étend le métal Le tranchant de
la mort et du rire brutal qui découpe les raies des ombres Les visages*

²⁷ La poésie reverdienne hésite entre ces deux positions. Les corps tératologiques y sont aussi nombreux que ceux dont les contours s'évanouissent.

²⁸ Cette correspondance, ancienne en poésie, entre affects du sujet lyrique et paysage ne date pas de Reverdy mais sa permanence au sein de sa poésie ne peut manquer de frapper.

²⁹ Publié dans le trente troisième numéro de *La Revue européenne* en novembre 1925 [OC II, p. 529].

*en clair-obscur Les marges des corps les plus durs Les traces de tout
ce qui passe qui luit qui monte et puis s'efface*³⁰

Personnifié à travers la course que mène la « vie » au début de l'extrait, puis par la métaphore successive de la « fuite de l'eau », le temps est associé à des silhouettes imprécises et inquiétantes. D'abord « ombres », ces corps semblent d'abord gagner en distinction quand sont évoqués les « visages ». Cependant, la qualification de ceux-ci s'avère ambivalente et bientôt les contours s'évaporent. Ces derniers évoqués par le terme de « marges » deviennent « traces » perdant ainsi en netteté. Le verbe qui clôt le poème achève de les faire disparaître, réalisant ainsi la menace latente qui semble peser sur tout corps qui vieillit dans la poésie reverdienne.

Manque et dispersion

Les images du corps vieillissants mettent également l'accent sur la déficience et le morcellement. Le corps marqué par le temps est sans cesse menacé dans son unité et dans son intégrité. Nombreux sont les poèmes qui actualisent la menace et présentent des enveloppes charnelles incomplètes voire éclatées.

Dans le poème « Recueil du temps », le sujet poétique dresse un portrait peu engageant :

*Dans l'esprit qui rejette son noir au rebord des façades.
L'angle coupant du mur où se brise le jour,
les rayons pénétrant le verre des boutiques, le plâtre des joues
creuses,
la faim au fond du corps.
[...]
Et l'homme seul sérieux entre les rideaux verts.
Il parle du voyage interrompu à temps. Du manque de visage
au dos qui se défend.
À la fin du circuit et de cette parure. Quoi de plus naturel la
main ou la figure.*³¹

³⁰ *Grande nature*, Les Cahiers libres, Paris, 1925 [OC II, p. 21].

Habité par la faim, presque défini par celle-ci³², l'homme évoqué se voit décrit par une série de notations qui ne surprendra pas le lecteur reverdien. Le poète est en effet familier des descriptions corporelles par touches, où s'accumulent diverses parties du corps sans qu'une peinture d'ensemble, homogène et complète ne se dégage de l'évocation. Les membres semblent comme flotter et font douter d'une réelle unité corporelle du sujet. Ce « manque » trouve d'ailleurs un écho au sein même du texte qui désigne un « visage » qui se dérobe. La monstration de ce manque intrinsèquement lié au corps marqué par le temps est plus explicite encore dans « Vitesse des mots » où se font voir, chez le personnage observé, les « vides douloureux de son corps dispersé »³³. Le corps se voit ici placé sous le signe du manque par le nom qu'il complète : « vide ». Ce dernier terme qui connote le manque, en étant au pluriel, le fait de manière hyperbolique. L'adjectif qui lui est associé souligne sa gravité tandis que la menace d'égaré final, évoqué par l'adjectif « dispersé », achève de dresser un sombre tableau du corps présenté ici. Au constat du manque s'ajoute la perte d'unité. Le poème actualise ainsi la peur du démembrement et montre le caractère fondamentalement inadapté du corps reverdien³⁴.

Ce risque de dispersion et cette fragile unité corporelle qui marquent les descriptions des corps vieux ou vieillissants chez Reverdy se retrouve encore à l'initiale de « Lendemain de saison » qui interroge

³¹ *Confluences*, nouvelle série, n°3, Lyon, avril 1945 [OC II, p. 489].

³² Le motif est très présent dans la seconde partie de l'œuvre de Reverdy. En témoigne « Les hauts degrés de la famine », *Le Chant des morts*, Tériade éditeur, Paris, 1948 [OC II, p. 346].

³³ Cf. *supra*, note 10.

³⁴ Dans une lettre adressée à Jean Rousselot datant du 16 mai 1951, Reverdy confesse : « La terreur du monde réel n'a jamais cessé de peser sur ma destinée. Je crois qu'on n'a jamais vu, dans mes poèmes, que la terre n'a jamais été solide sous mes pieds – elle chavire, je la sens chavirer, sombre, s'effondrer en moi-même. Le sens de cette instabilité cosmique que j'ai ressentie, ne m'a jamais tant frappé que depuis que cette crainte semble avoir gagné un peu tout le monde ».

étrangement son lecteur « Irai-je plus loin que moi-même »³⁵. Ce danger, omniprésent, n'est néanmoins pas toujours l'occasion de désespérer. Si les dangers qui menacent le corps sont nombreux, si le temps est constitué d'une succession d'attaques à son encontre, toute la première partie de l'œuvre de Reverdy est marquée par un regard assez compatissant et attendri pour ce « corps », qui plus que tout autre chose, nous définit.

La fragile gloire du corps

Si la souffrance et les angoisses liées au corps sont bel et bien présentes dans tous les poèmes de Reverdy, la période d'écriture qui s'ouvre en 1915 et qui court jusqu'en 1930³⁶ offre un regard profondément ambivalent sur le corps que marque le temps. Elle s'attache en particulier à considérer ce qui fait aussi la gloire de ce corps et sa force propre.

Présence à soi.

Parce que le temps et ses atteintes empêchent quiconque ne voulant pas être dans son corps de réaliser ce désir, il permet aussi de prendre conscience de cette marche forcée de l'homme et de son corps³⁷.

³⁵ In *Ferraille*, Les Cahiers du journal des poètes, Bruxelles, 1937 [OC II, p. 291].

³⁶ Toute une partie de la critique reverdienne distingue deux périodes d'écriture autour de la fracture de 1930. Après cette année, Reverdy ne publie plus pendant sept ans. Lorsque *Ferraille* est publié 1937, le public est frappé par le changement de ton. Poésie désabusée, beaucoup plus sombre que celle des recueils de jeunesse, l'œuvre surprend aussi par le lyrisme renouvelé qu'elle propose.

³⁷ Cette conscience reverdienne d'une impossibilité d'échapper à son corps a notamment pu se manifester dans l'imaginaire carcéral qui a, plus d'une fois, été associé aux représentations corporelles.

Il donne ainsi à sentir l'importance de l'incarnation³⁸ et permet une grande présence³⁹ à soi.

Cette conscience, éveillée par les jours qui passent, par le vieillissement du corps, est d'abord rendue manifeste par l'isotopie de la pesanteur. Chez Pierre Reverdy, le corps vieillissant est toujours lourd, il se déplace avec difficulté et, en entravant les désirs d'évasion du sujet poétique, lui révèle quelque chose de son identité. Dans « Reflux », celui qui souhaite « déposer [s]es bagages trop lourds » confesse d'abord :

ce soir, je voudrais , d'un effort surhumain , secouer toute cette épaisseur de rouille – cette rouille affamée qui déforme mon cœur et me ronge les mains. Pourquoi rester si longtemps enseveli sous les décombres des jours et de la nuit, la poussière des ombres⁴⁰

La lourdeur du corps, ici suggérée par le métal, est décrite de manière hyperbolique : la personnification de la « rouille » qui devient un monstre affamé, ainsi que son « épaisseur » dessinent le portrait d'un homme accablé par le poids de ce corps qui se réifie. L'image du souterrain qui laisse entendre que cette pesanteur du corps entraîne jusqu'aux profondeurs de la terre achève de mettre en lumière cette présence corporelle, l'incarnation nécessaire de chacun. Mais cette conscience d'être aussi ce corps qui retient, qui entrave n'a pas nécessairement un effet négatif sur le sujet. D'ailleurs dans le poème, la condition évoquée est solidaire d'une mémoire évoquée euphoriquement par le biais de l'image de l'or. Ce n'est d'ailleurs que « ce soir », de façon toute circonstancielle, qu'apparaît la volonté d'abandonner la pesanteur du corps.

³⁸ Les connotations chrétiennes du terme sont volontairement convoquées. Cette présence à soi que nous souhaiterions étudier se manifeste essentiellement durant une période où Reverdy, jeune converti au catholicisme, fait preuve d'un zèle religieux certain.

³⁹ Le terme nous a semblé préférable à celui d'attention qui a justement tendance à abstraire au lieu d'incarner.

⁴⁰ Ferraille, *op. cit.* [OC II, p. 287].

L'idée que la difficulté d'avoir un corps est aussi une richesse dans la mesure où cette difficulté nous replace dans notre corps, nous oblige à nous penser avec lui est encore portée par un très beau poème du recueil *Ferraille*⁴¹. Dans ce texte intitulé « Cascade », le sujet poétique, constatant d'abord l'adversité de son propre corps, fait de cette prise de conscience le point de départ d'une tentative de reconquête de sa vie toute entière. Prenant conscience de ce qu'il est, il peut enfin agir, comme libéré :

[...]
Ne rien vouloir prendre à sa faim
Ne rien vouloir laisser mourir dans la misère
Garder le plein de vie qui crève la barrière
S'il faut bondir à la lumière du hasard
Briser l'amour qui tamisait la réalité trop grossière
Contre le coude de la nuit
Contre le fil perçant la parole assourdie
D'un feu à l'autre du torrent
D'un cri à l'autre de la pente
Quand l'écho roule sous le pont et se lamente
J'ouvre mon corps au soleil pétillant
J'ouvre mes yeux à la lumière de ta bouche
Et mon sang pour le tien dans l'ornière du temps
*À grands traits notre vie coule de roche en roche*⁴²

La catachrèse du temps qui « coule » comme l'eau d'un fleuve se voit ici légèrement infléchie. C'est la « vie » qui s'identifie à la « cascade » évoquée par le titre et qui s'échappe. Or, le corps pris dans ce mouvement se caractérise d'abord par le manque : la « faim » et la « misère » semblent peser fortement sur lui. Mais ce poids, ces atteintes

⁴¹ C'est un poème qui, comme « Reflux », constitue une exception certaine au ton du recueil que nous évoquions précédemment et qui témoigne d'une certaine permanence de la conception du corps comme grâce, occasion de présence à soi et au monde, au-delà de la fracture de 1930.

⁴² Publié dans une sélection d'inédits en janvier 1934 dans *Le Journal des poètes*, à Bruxelles [OC II, p.295].

sont l'occasion d'un réveil qui se manifeste dès le premier vers du poème. Les tournures négatives infinitives donnent un ton de défi. Appuyée par la reprise anaphorique de l'adverbe de négation, la volonté du sujet est bien de ne rien abandonner et de se battre pour que ce corps ne disparaisse pas. La suite du poème abonde en verbes de mouvement vifs ou puissants à l'image de *crever*, *bondir* ou *briser*. Tous montrent cette sorte de sursaut que la pauvreté charnelle provoque. Réduit à presque rien, le corps éveille le sujet tout entier à sa misérable condition. Lui donnant conscience de sa nature, il l'invite à reconquérir sa vie. Le texte est fortement nourri d'un imaginaire guerrier et la reprise de la préposition « contre » qui vient énumérer les ennemis qu'il faut abattre va dans ce sens. De la même façon, la construction qui suit, organisée autour de « d'[...] à l'autre » donne l'impression d'une ubiquité du danger et rend le réveil du sujet d'autant plus héroïque. La fin du poème, extrêmement euphorique – chose rare chez Reverdy – donne à voir un être dont la présence à soi est telle qu'elle lui permet de se tourner vers le monde. La répétition du verbe *ouvrir*, le parallélisme syntaxique qui lie les deux vers évoquant le corps du sujet ainsi que la présence à l'initiale du pronom personnel sujet « je » montrent bien que l'affirmation du sujet est liée au mouvement d'ouverture vers l'extérieur décrit.

Présence au monde

Ce corps trop présent, à travers les failles, les blessures et la pesanteur que lui donnent le temps qui passe, est aussi ce qui permet une forme de présence au monde. Contre la domination de la raison, voire même contre celle de l'esprit, Pierre Reverdy défend un rapport au monde fondé sur notre corps et ancré en celui-ci. L'importance des perceptions, souvent au détriment d'explications et de reconstructions des événements, dans ses poèmes le suggère sans cesse. Dans un poème de jeunesse intitulé « La Cloche-cœur », sa position s'explique davantage. Reverdy peint un sujet poétique en proie à une lutte frénétique avec son corps. Or, ce combat est aussi le moment où, délaissant une approche

abstraite du monde, le sujet se décide à éprouver celui-ci au lieu de le penser :

[...]
Plus rien ne me sépare à présent de la vie
Je ne veux plus dormir
Le rêve est sans valeur
Je ne veux plus savoir ce qui se passe
Ni savoir si je pense
Ni savoir qui je suis

Dans la nuit les murs blancs fondent autour du poète
*Quand le chat regardait les signes du plafond [...]*⁴³

Les premiers vers rejettent deux approches de l'existence qui se trouvent du côté d'une domination de l'esprit : inconscient dans le rêve d'une part ; hyperconscient dans l'érudition d'autre part⁴⁴. Les tournures négatives successives insistent sur l'abandon total d'une approche intellectuelle de l'existence et du monde au profit d'un rapport dont les vers suivants vont montrer tout ce qu'il a de charnel. Au « savoir » et à la « pens[ée] », à la quête de l'identité, le sujet poétique préfère le spectacle offert par « les murs blancs » « la nuit ». Il regarde « le chat » près de lui et multiplie dans la suite du poème les notations relatives à des perceptions. Discret manifeste, le poème donne à lire la juste manière d'approcher le monde, d'y être présent et de le comprendre selon Reverdy et cette manière est intimement liée au corps. Or ce corps, nous l'avons déjà vu, nous n'en sommes conscients que parce que les marques que le temps lui appose nous le rend extrêmement présent.

Ce lien entre l'action du temps sur le corps, la présence à soi que provoque cette action et la présence au monde renouvelée qui en découle est plus sensible encore dans un autre poème intitulé « Et là » :

⁴³ *La Lucarne ovale, op. cit. [OC I, p. 150].*

⁴⁴ Il est sûrement possible de lire ce poème comme un texte à clef. L'allusion au rêve est une critique à peine masquée de l'aventure menée par les anciens compères poétiques, devenus noyau du mouvement surréaliste.

[...]
Les arbres pleurent
Parce qu'au loin d'autres choses meurent
Maintenant la tête a tout pris

Mais je ne t'ai pas encore compris
Je marche sur tes pas sans savoir qui je suis
Il faut passer par une porte où personne n'attend
Pour un impossible repos
Tout s'écarte et montre le dos
Un peu de vide reste autour
Et pour revivre d'anciens jours
Une âme détachée s'amuse
Et traîne encore un corps qui s'use
Le dernier temps d'une mesure
Plus tenace et plus déchirant⁴⁵

Le début de l'extrait accumule les notations sensorielles, à la manière de touches de couleurs. Ces perceptions très fragmentaires, parfois imprécises, traduisent un parti pris du corps dans le rapport au monde du premier Reverdy. Ils sont suivis par une nouvelle affirmation des impasses d'une approche exclusivement cognitive du monde. L'isotopie de l'intellect – construite par les verbes *savoir* et *comprendre*, mais également par la métonymie de la « tête » – se voit toute entière niée au profit d'un cheminement tout spatial : « Il faut passer par une porte ». Le caractère indissociable de « l'âme » et du « corps » affirmé plus loin nous montre que le monde ne saurait être approché sans ce compagnon malheureux.

Le corps marqué par le temps est essentiellement une souffrance mais ce faisant il permet de rendre chacun présent à soi et présent au monde. Toutefois, cette conception relativement optimiste du vieillissement évolue chez Reverdy en une vision plus sombre⁴⁶.

⁴⁵ *Les Ardoises du toit*, Imprimerie Birault, Paris, 1918 [OC I, p. 229].

⁴⁶ Sans rentrer dans une interprétation psychologique des textes, notons que le pessimisme croissant de Reverdy relativement au corps va de pair avec le vieillissement – et la maladie – de son propre corps.

Éclipses et corps

A partir du recueil *Ferraille*, les poèmes de Reverdy vont tourner le dos à l'idée que le temps, malgré les ravages qu'il inflige au corps, permet *in fine* une plus grande attention – qu'elle soit intérieure, autrement dit envers soi, ou extérieure, vers le monde. Le corps n'est plus ce qui nous recentre mais au contraire ce qui nous disperse et c'est désormais par les absences, les éclipses qu'il provoque qu'il se voit définir.

L'absence à l'autre

Si le corps vieillissant peut, dans un renversement heureux, nous rendre conscient de notre corporéité, il peut en revanche séparer d'autrui, parfois de manière radicale.

La première manifestation de ce fait s'observe dans le fréquent processus de réification que le temps provoque à l'intérieur du corps. Vieillir, c'est bien souvent, chez Reverdy, voir son corps être réduit à un objet immobile, à une statue. Cette vision proleptique de la tombe dit quelque chose de la sociabilité que permet le corps vieux. Plusieurs poèmes font d'ailleurs le lien entre chosification du corps et solitude. Dans « Vers la ruine » – poème au titre significatif par ailleurs – un homme voit son corps se figer :

La trame de l'air n'empêche pas de toucher la blessure

Mais les bras s'arrêtent au long du corps

les ruisseaux se figent en colonnes de glace

*Entourant cette statue de haut relief et qui se meurt
majestueusement en compagnie de quelques hommes⁴⁷*

⁴⁷ Publié dans *L'Effort moderne*, n°39, en novembre 1927 [OC I, p. 868]. Ce poème, publié à la fin des années vingt, annonce la fracture qui aura lieu au tournant de la décennie.

Le temps qui passe, décrit de manière métaphorique par le titre du poème, provoque cette « blessure » que dans un effort de conjuration on tâche de ne pas toucher. Mais l'atteinte faite au corps s'aggrave bien vite : le verbe *s'arrêter* suggère déjà un ralentissement de l'existence que va entériner le verbe *figer* dans la proposition suivante. L'image de la statue enfin achève de bâtir une isotopie de l'immobilité qui trouve une dernière expression dans le verbe *mourir*. Le corps marqué par le temps se raidit jusqu'à s'immobiliser complètement. S'il a ici de la « compagnie », aucune interaction n'est néanmoins présente dans le poème laissant penser que l'homme fait « statue » ne peut désormais plus se tourner vers ces « quelques hommes » qui l'entourent.

Le poème « Étranger à tous » présente quant à lui le corps souffrant d'un vieil homme, source d'une solitude extrême. Les autres, s'ils semblent un instant proches, s'avèrent en réalité impossibles à atteindre :

Loin du soleil – à travers la forêt touffue des siècles futurs et à l'abri des aventures pittoresques - enfin à égale distance de tous les sentiments dangereux - et surtout seul, incomparablement seul sur le chemin.

C'est loin, là-haut, la ville où passent, sous les lumières pauvres des soirs d'hiver, ce difforme expérimentateur et cette masse de jeunesse – le vieux mal vêtu et eux myopes [...]»⁴⁸

Les nombreuses tournures adverbiales et prépositionnelles locatives insistent pour la plupart sur l'idée de « distance » : l'homme observé dans le poème paraît éloigné – peut-être est-ce justement là ce qui fait son étrangeté – de tout et de tous. La répétition de l'adjectif « seul », appuyé par les adverbes « surtout » et « incomparablement » produisent un effet d'insistance sur la solitude de cet homme. Plus loin, l'opposition que permet la construction binaire de sujets accroît encore le gouffre qui le sépare d'autrui. La « masse de jeunesse », dont le nombre contraste déjà avec la réclusion de l'homme, ne semble littéralement pas

⁴⁸ Publié dans le numéro 41 des *Feuilles libres* en novembre 1925 [OC II, p. 484].

voir ce dernier. La vieillesse dont il porte les traces le rend déjà invisible aux yeux d'autrui.

La disparition du monde.

Si le corps peut être l'occasion d'une présence au monde, dans le sens d'une attention, d'un être ici-et-maintenant, il peut aussi, et paradoxalement, devenir ce qui menace notre inscription dans ce monde.

Fréquemment associée à des isotopies de la disparition ou de l'effacement, l'enveloppe charnelle paraît vivre d'une vie bien fragile dans l'univers reverdien. Cette vulnérabilité, dont nous avons souligné ci-dessus le prix qu'elle peut revêtir, s'avère souvent dangereuse. Dans « Il devait en effet faire bien froid », le sujet poétique, visiblement vieillissant, voit son corps se réduire à une mince couche de peau :

*Il y a moi
Et toutes les sonneries se mettent en branle à la fois dans la
maison
Pourquoi apporte-t-on tant de cloches et de réveils
De la tapisserie où mon corps s'aplatit de profil les mains
en
forme de plateau demandant grâce je regarde ma vie
d'où je
me suis retiré
Les distances sont abolies et pourtant tout reste en place
Il manque seulement un peu d'air⁴⁹*

La confusion entre « corps » et « tapisserie » signale la perte de cette « épaisseur » qui ne sera attribuée, plus loin dans le poème, qu'au mobilier de la pièce. Contemplant son existence comme à la fin de celle-ci – « je regarde ma vie » – le sujet poétique se voit statufié et prêt à disparaître du monde. Le verbe *retirer*, proleptique de l'étouffement qui clôt l'extrait, représente cette disparition progressive du corps âgé. Les atteintes du temps finissent par tant marquer l'enveloppe charnelle que celle-ci perd de l'étendue et se voit réduit à peau de chagrin. Cette

⁴⁹ *Pierres blanches*, Editions d'art Jordy, Carcassonne, 1930 [*OC II*, p. 238].

menace de l'effacement est encore représentée dans le poème « Obscurité ». Adressé à un interlocuteur anonyme, le texte décrit son « corps déformé » avant de le mettre en garde : « Le temps te happe »⁵⁰. Dans « Incognito », un homme « vieux », « s'évanouit dans l'ombre »⁵¹. *Memento mori*.

En un sens, le corps vieux agit comme une sorte de vanité. Il montre la disparition à venir, il sépare définitivement d'autrui. Mais chez Reverdy, tout se passe comme si ce qui devait avoir lieu après la mort, était déjà là, dans l'existence de celui qui se voit vieillir. Plus qu'un « souviens-toi que tu vas mourir », le corps vieillissant est, chez Reverdy, synonyme de « souviens-toi que tu meurs ». Loin d'être située dans un avenir indéfini, la mort est déjà là. Sa présence se manifeste sans cesse dans le corps des hommes représentés.

Ainsi, dans « N'essayez pas », le « rue où court la vie » est aussi le théâtre du « tranchant de la mort »⁵² et dans « Lendemain de saison », le sujet poétique confesse :

*Enfin le flot trop vigoureux qui me tourmente
Dans la vitesse prise aux flammes dans le corps
La gaieté qui se brise
L'âme qui se dédore
Vers le sud la poussée tranquille de la mort*⁵³

Loin d'être hors du monde et du corps, la mort est déjà là. L'adjectif « tranquille » manifeste l'étrange compagnonnage qui la lie au corps. Agissant comme une force, que manifeste l'isotopie du mouvement présente dans l'ensemble de l'extrait (*flot, vitesse, poussée*), elle anime le corps dans un curieux renversement. Sorte de marionnettiste, elle semble déposséder le sujet de son être comme le

⁵⁰ Inédits de *Cale sèche*, dans le recueil *Main-d'œuvre*, Mercure de France, Paris, 1949 [OC II, p. 437].

⁵¹ *Poèmes en prose, op. cit.* [OC I, p. 26].

⁵² *supra* note 11.

⁵³ *supra* note 16.

marquent les articles définis qui supplantent les déterminants possessifs attendus.

Défini, de manière paradoxale, par une pluralité de manques – de couleur, de forme et d'unité – le corps vieillissant donne à voir l'action du temps comme une entreprise de dévoration. Si, comme chez Baudelaire, le « Temps mange la vie », mange le corps, Reverdy y voit l'occasion de développer une attention plus forte à soi, à son identité, et au monde. L'incarnation, révélée dans la souffrance de l'âge, permet un surcroît de conscience et semble élever l'homme en dignité. Néanmoins, et parfois de manière contemporaine, le poète voit aussi dans le corps vieillissant les chaînes d'une condition malheureuse. L'homme est en effet prisonnier de ce corps défaillant et inadapté à son esprit qui, dans bien des poèmes de Reverdy, paraît vouloir s'affranchir de son compagnon indésirable. Signe d'une mort déjà là, objet qui transforme vite la présence en soi en repli sur soi, le corps constitue un symbole visible de la déficience ontologique que Reverdy voit au cœur de l'homme.

Oscillant entre des représentations extrêmement dysforiques et des textes plus nuancés, la poésie de Reverdy dit quelque chose du parcours propre du poète. Si la présence que construit le corps marqué par le temps s'observe davantage dans la première partie de l'œuvre, c'est que la désillusion – littéraire, sociale, religieuse – n'est pas encore advenue. A l'inverse, le corps vieillissant, après 1930, est associé au repli propre du poète, qui écrit peu, vit à l'ombre d'une abbaye bénédictine où il a perdu la foi et ne fréquente guère plus d'amis. Ainsi, l'ambivalence des représentations du corps que marque le temps sont profondément liés à la singularité d'un itinéraire et d'un rapport au monde qui furent ceux de Pierre Reverdy.

Bibliographie

Reverdy, P., *Lettres à Jean Rousselot, suivies de Pierre Reverdy romancier*,
Editions Rougerie, Mortemart, 1973

Reverdy, P., *Œuvres complètes, tome 1*, Flammarion, « Mille & une pages »,
Paris, 2010

Reverdy, P., *Œuvres complètes, tome 2*, Flammarion, « Mille & une pages »,
Paris, 2010