

Synergies Mexique

Revue du GERFLINT

Regards universitaires sur la littérature francophone

Coordonné par Monique Landais Choimet



Synergies Mexique

Numéro 10 / Année 2020

Regards universitaires
sur la littérature francophone

Coordonné par Monique Landais Choimet



REVUE DU GERFLINT
2020

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Mexique est une revue francophone de recherche en sciences humaines, particulièrement ouverte à l'interdisciplinarité, au champ de la didactique des langues et des cultures.

Sa vocation est de mettre en œuvre, au Mexique, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau* du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie essentiellement des articles dans cette langue mais sans exclusive et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants : défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, aide aux jeunes chercheurs, adoption d'une large couverture disciplinaire, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies Mexique** est une revue coéditée par le GERFLINT et l'UNAM qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de *Synergies Mexique*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle

ISSN 2007-4654 /ISSN de l'édition en ligne 2260-8109

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite, Université de Rouen, France

Coordination éditoriale générale et révision du numéro

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne

Présidente d'Honneur

María del Carmen Contijoch Escontria, Directrice de l'École Nationale de Langues, Linguistique et Traduction, Universidad Nacional Autónoma de México

Rédactrice en chef

Silvia López del Hierro, Universidad Nacional Autónoma de México

Rédactrice en chef adjointe

Noëlle Groult Bois, Universidad Nacional Automoma de México

Secrétaire de publication

Víctor Martínez de Badereau, Universidad Nacional Autónoma de México

Titulaire et éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT

17, rue de la Ronde mare

Le Buisson Chevalier

27240 Sylvains-les-Moulins - France

www.gerflint.fr

gerflint.edition@gmail.com

Siège de la Rédaction au Mexique

Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Circuito interior s/n - Ciudad Universitaria

Delegación Coyoacán - C.P. 04510 - México D.F.

<http://enallt.unam.mx/>

Contact :

synergies.mexique@gmail.com

Comité scientifique

Béatrice Blin (Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique), Laura López Morales (Universidad Nacional Autónoma de México), Claudia Ruiz García (Universidad Nacional Autónoma de México), Haydée Silva Ochoa (Universidad Nacional Autónoma de México), Adelina Velázquez Herrera (Universidad Autónoma de Querétaro).

Comité de lecture permanent

Clotilde Barbier Muller (Universidad de Sonora, Mexique), Monique Landais Choimet (Universidad Nacional Autónoma de México), Elsa López del Hierro (Universidad Nacional Autónoma de México), Mónica Rizo Maréchal (Universidad Nacional Autónoma de México), Stéphanie Voisin (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), Rodrigo Olmedo Yúdice Becerril (Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique)

Coordinatrice invitée pour ce numéro

Monique Landais Choimet (Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique).

Révision des résumés en anglais

Gala Karina Villaseñor García (Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique).

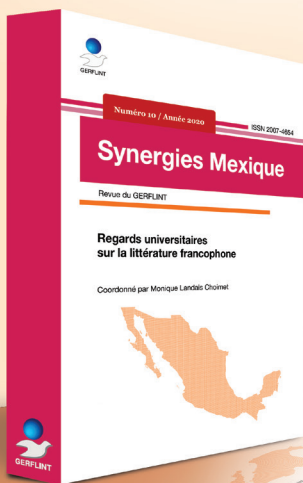
Patronages et partenariats

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción (ENALLT), Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (FMSH, Pôle *Recherche & prospective*), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel, France), EBSCO Publishing, ProQuest.

Numéro financé par le GERFLINT (France) et l'UNAM (Mexique, pour le format imprimé).

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Mexique n° 10 / 2020
<https://gerflint.fr/synergies-mexique>



Indexations et références

ABES (SUDOC)
Data.bnf.fr
DOAJ
EBSCO Host Communication Source
Emerging Sources Citation Index (ESCI)
Ent'revues
ERIH Plus
Héloïse
JournalSeek
Latindex (Répertoire)
LISEO (France Éducation International)
MIAR
Mir@bel
OpenAIRE
Portal del Hispanismo (Instituto Cervantes)

ROAD (ISSN
Portal)
REDIB (CSIC)
SHERPA-RoMEO
Ulrichsweb
Web of Science
ZDB

Synergies Mexique, Año 2020, No 10 es una publicación anual editada por el GERFLINT y la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción, Circuito interior s/n Ciudad Universitaria Del. Coyoacán C.P. 04510 México D.F., teléfono 56-22-06-50 y 56 22 06 78, Director de la publicación : Jacques Cortès, correo electrónico gerflint.edition@gmail.com, Redactora Jefe : Silvia López del Hierro, correo electrónico synergies.mexique@gmail.com, Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título No 04 – 2011 – 100709472100 – 102, ISSN 2007-4654, Certificado de Licitud del Título y Contenidos No: 15395 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, Impresa por Formación Gráfica S.A de C.V., Domicilio Matamoros No 112, Col Raúl Romero, C.P. 57630, Cd. Nezahualcóyotl Edo. de Méx. Este número se terminó de imprimir el día 28 de diciembre de 2018, con un tiraje de 500 ejemplares, impresión tipo offset, con papel bond blanco de 120 grms y cartulina couché 250 grms para forros. El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros de los editores

© Gerflint – Sylvains-les-Moulins - France

Dépôt légal Bibliothèque Nationale du Mexique 2020 (pour le format imprimé)

Distribuida en México por la Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción (ENALLT), Circuito interior s/n Ciudad Universitaria Del. Coyoacán C.P. 04510 México D.F.,

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité

© GERFLINT- 2020 - Pôle Éditorial International -
- Tous droits réservés -

Regards universitaires sur la littérature francophone

Coordonné par Monique Landais Choimet

👤 Sommaire 👤

Monique Landais Choimet	7
Préambule	
La persistance des intemporels	
David Murra Morales	15
Les enjeux du mythe dans l'écriture : une analyse du roman hybride de Pascal Quignard, <i>Le nom sur le bout de la langue</i>	
Alberto Alejandro Muñiz Márquez	27
Les pièges de la nature : de la matière organique à l'imaginaire culturel	
Ruth Amar	39
De l'évolution du Réalisme : les aspects du roman français contemporain	
Le renouvellement des lectures	
Luis Arturo Velasco Reyes	55
Mircea Eliade : une œuvre fasciste ?	
Alexandra Marti	67
Originalité du <i>boom féminin</i> dans la production littéraire des écrivaines latino-américaines : singularités, succès et critiques	
Norma Angélica García González	79
Escuchar la literatura, la música en la obra de Marguerite Duras	
L'aggravation des problèmes sociétaux	
Ilse Daniela Campos Ruiz	93
<i>Dans ma maison sous terre</i> : mort et identité de Chloé Delaume	
Jimena Aparicio González	103
Le personnage et l'absurde dans la poésie de Sylvie Germain	
Lucrecia Arcos Alcaraz	115
Ghérasim Luca ou Salman Locker : un homme de nulle part	

L'éthique du traducteur

Alicia Gerena Meléndez	127
La notion d' <i>ethos</i> comme outil de traduction des textes dramatiques	

Notes de lecture

Claudia Ruiz García	143
Georges Vigarello. <i>La Robe. Une histoire culturelle. Du Moyen Âge à aujourd'hui.</i>	

Perla Edith Mendoza Delgado	145
Mireille Calle-Gruber. <i>Pascal Quignard ou Les leçons des ténèbres de la littérature.</i>	

Víctor Martínez de Badereau	147
Maria Candea et Laélia Véron. <i>Le français est à nous ! Petit manuel d'émancipation linguistique.</i>	

Annexes

Profils des contributeurs	151
Projet pour le n ° 11 / 2021	155
Consignes aux auteurs.....	157
Publications du GERFLINT.....	161



Monique Landais Choimet
Université Nationale Autonome du Mexique

Conscient de la singularité de notre époque entachée par la pandémie et ses conséquences difficiles à gérer, le comité de *Synergies Mexique* tient à remercier sincèrement la participation enthousiaste des auteurs publiés dans ce numéro 10. Car ils ont fait preuve d'un engagement remarquable, d'une profondeur de réflexion notable et d'une ponctualité sans faille pour la remise des contributions. Il semble que l'invitation à publier ait été perçue non seulement comme un défi, mais plus encore comme un atout stimulant pour contrer les menaces ambiantes.

Le présent volume est consacré dans sa majorité à la mise en valeur des mémoires rédigés par quelques étudiants de licence et de maîtrise en Lettres Modernes de l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM). Aussi variées que puissent être leurs problématiques, ces travaux s'inscrivent tous de façon radicale dans le présent contraignant et exigeant qui est le nôtre. Ils en déclinent les enjeux et en explorent les issues possibles. À ces textes, viennent se greffer des articles qui mettent l'accent sur la recrudescence des problèmes sociétaux en temps de crise, soulignant le changement de régime d'historicité que nous expérimentons actuellement. Selon l'historien François Hartog, l'épistémè contemporain se base sur le présentisme (prédominance excessive de l'état présent), afin de se libérer du passé, sans toutefois le renier, et de s'abstraire du futur, sans pour autant y renoncer. Il s'agit là sans aucun doute d'un instinct de survie intelligente de l'humain face à une crise sanitaire et économique qui se révèle létale pour un nombre considérable d'entre nous. Dans le but d'affronter ces conditions adverses inattendues, d'autres auteurs ont mis en exergue la nécessité impérieuse d'adopter une nouvelle perspective pour regarder autrement un monde en métamorphose constante et déroutante. Toutefois, ces suggestions innovantes d'appréhension du réel à travers la fiction ou la traduction se soumettent d'elles-mêmes à l'éthique entendue comme respect d'une altérité toujours renouvelée.

L'ensemble de ces articles sera présenté en fonction des catégories mentionnées comme suit :

- La persistance des intemporels
- Le renouvellement des lectures
- L'aggravation des problèmes sociétaux
- L'éthique du traducteur

Le premier axe de ce volume consacré à La persistance des intemporels, regroupe trois articles dont les thématiques, bien que séculaires, persistent de nos jours après avoir été réactualisées. De fait, nous constatons que le mythe, la problématique homme-femme et le réalisme s'avèrent encore et toujours des sujets de réflexion et de discussion fort intéressants. L'article de **David Murra Morales**, « Les enjeux du mythe dans l'écriture : une analyse du roman hybride de Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* », ouvre ce premier axe. Fidèle à sa réputation d'érudit, Pascal Quignard se plaît à réanimer des ressources littéraires classiques, tel le mythe. Mais, en le référant à la conception postmoderne de Roland Barthes pour qui la pratique quotidienne ritualisée imprègne le mythe de nouveaux enjeux, il en fait une forme discursive démystifiée. C'est grâce à cette nouvelle approche que le conte adopte d'autres formes et signes de discours afin de contribuer à la forme hybride, tant convoitée présentement. De fait, ce texte au genre indéfinissable prend la forme d'un triptyque pour nous dire la défaillance du langage : une mise en contexte circonstancielle, *Froid d'Islande*, précède un conte mythique sur la parole perdue, *Le nom sur le bout de la langue*, auquel succède un essai théorico-critique, *Petit traité sur Méduse*. À travers ce déploiement générique, l'écriture quignardienne repousse les limites de la littérature contemporaine et explore un potentiel encore ignoré.

La deuxième contribution à ce premier axe, « Les pièges de la nature : de la matière organique à l'imaginaire culturel », rédigée par **Alberto Alejandro Muñoz Márquez**, nous rappelle quels pouvaient être les abus de pouvoir masculins subis par la femme au XVIII^e siècle. Ce texte, si pertinent par son actualité, semble faire écho à la lutte acharnée menée aujourd'hui encore par certains mouvements féministes en faveur d'une reconnaissance de la dignité et de la parité. À partir de deux approches disciplinaires distinctes, médicale et philosophique, l'auteur de l'article reprend deux traités de Nicolas Chambon de Montaux, *Des maladies des femmes et Des maladies des filles*, ainsi que le roman de Denis Diderot, *La religieuse*, et son essai, *Sur les femmes*. Ces deux penseurs abordent l'hystérie sous un angle polarisé : irascible et douceuse à la fois, la femme est considérée comme étant de nature instable. Médecine et philosophie se valent du logocentrisme pour crédibiliser en leur faveur une pure invention fantaisiste et perverse.

L'article de **Ruth Amar**, « De l'évolution du réalisme : les aspects du roman français contemporain », vient clore ce premier axe de façon très opportune

puisqu'il nous ramène au réalisme du XIX^e siècle et aux transformations successives que ce courant a connues avant d'atteindre sa forme contemporaine. Le roman de l'extrême-contemporain se révèle beaucoup plus réservé en s'affirmant comme un simple témoin, passeur de faits et d'expériences humaines observés. C'est par là même le statut de l'écrivain qui a changé quand on constate actuellement son désir constant d'être proche du vécu réel, de dialoguer avec son lectorat et de mettre son talent au service de causes, non plus grandioses mais humblement ordinaires. Il s'agit donc bien ici aussi de rendre compte du monde présent mais dans la perspective, non idéologique sinon existentielle, d'une vie particulière et individuelle. Selon le néo-réalisme contemporain, l'enquête journalistique se transforme en investigation et la réflexion débouche sur l'action.

S'il est de règle de considérer aujourd'hui le paradoxe non pas comme un binôme excluant mais plutôt comme l'union indéfectible de deux éléments antagoniques qui se complètent l'un l'autre, il nous a semblé évident de réserver le deuxième volet de ce volume au *Renouveau des lectures*. Les trois articles que nous avons classés sous cette rubrique s'intéressent à ce processus protéiforme du XX^e siècle en nous révélant le poids d'un passé ambigu, le boom féminin dans la littérature latino-américaine et la musique de Duras. Avec « Mircea Eliade : une œuvre fasciste ? » **Luis Arturo Velasco Reyes** joue la carte de la contradiction, entendue comme la nécessité critique de nuancer les postures extrémistes de détracteurs qui recourent au bannissement d'un auteur à cause d'un choix fougueux de jeunesse. Cet essai expose en détails et avec une certaine empathie lucide, les circonstances qui oppressaient les jeunes intellectuels entre les deux guerres, avides de savoir et de brillant avenir. Quand il parvient à s'exiler en France, Eliade s'attaque immédiatement à l'érection de son œuvre de penseur influant basée, entre autres préceptes, sur sa conception du temps archaïque opposée à celle du temps historique. Par ailleurs, c'est en exégète que ce philosophe polyglotte, historien des religions, se déclare en faveur de la conciliation et de la hiérophanie.

La participation d'**Alexandra Martí**, « Originalité du *boom féminin* dans la production littéraire des écrivaines latino-américaines : singularités, succès et critiques », vient à point nommé pour nous informer des progressions féminines en matière de diffusion littéraire. Cette impulsion, surgie vers les années 80, envisage de contrecarrer l'hégémonie masculine en donnant la parole à celles qui revendiquent une place sur le marché du livre. Ángeles Mastretta et Isabel Allende en seront les principales égéries, à travers un déploiement fictionnel qui saura mettre en relief les particularités du quotidien des femmes ordinaires. Grâce à l'appui des médias, les nouvelles romancières gagnent une reconnaissance définitive qui assure leur ancrage dans l'imaginaire latino-américain ; une vigueur qui permet de réinventer l'identité féminine véhiculée par la doxa.

Ce deuxième volet se referme sur l'article de **Norma Angélica García González**, « Escuchar la literatura, la música en la obra de Marguerite Duras », qui nous offre une nouvelle lecture de Marguerite Duras grâce au dialogue continu entre la littérature et la musique. L'entrelacs de ces deux disciplines artistiques contribue à l'intensification des émotions et à la multiplication des sens, par un jeu d'émission et d'écoute qui alterne au gré du tempo adopté. En effet, la musique résulte malléable et s'adapte aux enjeux de la création romanesque d'autant plus que les goûts de Marguerite Duras se révèlent très éclectiques et tous participent d'une esthétique accentuée. Le lecteur se laisse ainsi submerger par une sorte d'extase qui fait tressaillir le corps tout entier, au point que le personnage manque s'évanouir, ainsi que l'expérimente Anne Desbaresdes à plusieurs reprises dans *Moderato Cantabile*.

À travers l'histoire de l'humanité, les crises se sont succédé impliquant, *per se*, une remise en cause de la doxa et une ferme volonté de renouveler les canons, les institutions et les aspirations. **L'aggravation des problèmes sociétaux**, notre troisième dossier, en décline les signes avant-coureurs qui font que l'on s'empresse d'oublier les modèles en vigueur. Force est de constater que le nouveau siècle dont on espérait une sorte de salut magique, a vu le jour sans pour autant apporter de solution définitive à nos maux incessants : le suicide, reflet du désespoir ; l'indifférence, fléau implacable ; l'exil, perte de soi.

À travers sa réflexion intitulée « Dans ma maison sous terre : mort et identité de Chloé Delaume », **Ilse Daniela Campos Ruiz** s'interroge sur le suicide et ses multiples récurrences. Nathalie Dalain, alias Chloé Delaume, mène une expérience résiliente à l'aide d'une écriture introspective teintée d'imaginaire qui œuvre comme une cure psychanalytique. Elle y poursuit la quête déraisonnée d'une identité qui lui a été brutalement arrachée dès l'enfance par un père assassin et suicidaire. Par ailleurs, elle saisit avec justesse la forte tension qui s'incruste dans l'esprit de l'enfant, témoin d'une scène sinistre à l'âge de huit ans et dont la vie ne serait plus qu'une longue déchirure entre pulsions de mort et reconstruction de soi. Ce traumatisme explique sa façon désespérée d'empoigner l'écriture en guise de thérapie ; non que celle-ci la guérisse mais au moins elle la maintient en vie. Cet effort cathartique grâce à la mise en mots des pires maux dont on peut souffrir, reste le ressort essentiel d'une lutte acharnée pour une survie consciente et subtile.

En écho à ce grave problème sociétal, « Le personnage et l'absurde dans la poésie de Sylvie Germain » de **Jimena Aparicio González** nous propose de réfléchir à une conduite qui s'empare de nous comme un cancer, silencieuse et létale : l'indifférence envers autrui. Pour mieux comprendre le mécanisme paradoxal de ce comportement indu, l'autrice procède à l'analyse des aspects disruptifs exposés par

Sylvie Germain dans son roman *Hors champ*. Le récit à l'envers raconte l'existence peu à peu estompée et bientôt oubliée d'Aurélien dont le corps figure l'allégorie de la désaffection des collègues, des amis et de la famille. La révolte, muette et impuissante de ce héros des temps postmodernes, fait pendant à l'inanité d'une littérature inscrite dans le présent mais dont la parole revendicatrice et injonctive reste sans effet. Sans aucune concession, Sylvie Germain nous oblige à ouvrir les yeux sur une crise psychopathologique fatale qui illustre à l'excès les dérives de notre société narcissiste et aveugle, basée sur la concurrence et l'exclusion.

En dernière instance, il nous a semblé logique d'inclure dans ce dossier la participation de **Lucrecia Arcos Alcaraz**, « Ghérasim Luca ou Salman Locker : un homme de nulle part ». Ce poète d'origine roumaine, s'exile en France dans les années 40, afin de pouvoir donner libre cours à une veine poétique reconnue très tôt et prisée encore aujourd'hui. Mais l'exil, quoique vécu comme une libération à la fois physique et intellectuelle, peut impliquer simultanément une perte d'identité, graduelle et cruelle. En conséquence, il s'ensuit une déformation de la matière créatrice. Dès lors, le style du poète se voit sculpté par les accès successifs de violence et de silence qui répondent aux souffrances endurées sous le régime totalitaire de Ceausescu. En faisant de la langue d'adoption une matière première malléable à merci, capable de réfléchir l'improbable processus de la renaissance et de la réconciliation, le poète réduit celle-ci à un balbutiement primaire, visuel et sonore, qu'il espère réparateur.

La quatrième section de ce volume réservée à **L'éthique du traducteur**, reprend à son compte un sujet de réflexion qui intrigue les traducteurs à juste titre. En effet, les enjeux sont importants lorsqu'il s'agit de transférer dans une autre langue les pensées d'un auteur, sans les trahir. Questionner la validité et l'honnêteté du traducteur dans ce minutieux processus de restitution d'un texte exige avant tout de redéfinir la notion clé d'ethos. **Alicia Gerena Meléndez** s'interroge sur ce point litigieux au moyen de l'étude d'un texte on ne peut plus pertinent pour ce faire, *Incendies* de Wajdi Mouawad, parce qu'il s'applique à fouiller dans les méandres scabreux du syndrome de Stockholm. « La notion d'ethos comme outil de traduction des textes dramatiques » confronte plusieurs traductions d'un même fragment pour en déduire une différence fondamentale concernant justement la justification par la mère de l'horreur subie entre les mains de son victimaire, qui n'est personne d'autre que son propre fils ; à sa décharge, il faut signaler que ce dernier ignorait son lien de parenté. Mais pour que le lecteur puisse comprendre cet amour en apparence paradoxal de la mère pour son bourreau, la traduction doit préserver des éléments du discours auctorial sans lesquels le sens transmis résulte totalement altéré.

Pour clore ce numéro 10 de *Synergies Mexique*, trois notes de lecture s'annoncent aussi variées et enrichissantes que le reste du sommaire que nous venons de compulsuer. **Claudia Ruiz García** nous invite à découvrir *La robe. Une histoire culturelle du Moyen âge à aujourd'hui* de Georges Vigarello, afin de prendre conscience de l'impact de la mode sur l'évolution du rôle social de la femme au cours des siècles. Lors d'un parcours historique riche en détails et références de tout ordre, l'auteur nous communique son inquiétude pour les normes et les pratiques en usage qui, souvent, s'imposent comme des marques discriminatoires ou des formes inhibitrices. Quant à elle, **Perla Mendoza Delgado** nous fait part de ses réflexions concernant l'essai de Mireille Calle-Gruber, *Pascal Quignard ou Les leçons des ténèbres de la littérature*. Auteur prolifique s'il en est, Pascal Quignard cultive l'art du questionnement et du mystère. Constatant que les définitions résultent vite éphémères et obsolètes puisque le rythme effréné des innovations les emporte aussitôt qu'elles sont énoncées, Quignard nous conseille l'appréhension sensorielle plutôt qu'intellectuelle. Sans doute fallait-il clore ce volume et l'ouvrir en même temps sur une interrogation qui n'en finit pas d'alimenter les discussions byzantines entre professeurs, chercheurs, linguistes et autres férus de thématiques séculaires, encore et toujours à l'ordre du jour. C'est par la découverte de l'essai intitulé *Le français est à nous ! Petit manuel d'émancipation linguistique* que **Victor Martínez de Badereau** enrichit notre passion mutuelle, le suivi d'une langue en perpétuelle mutation. On le sait déjà et nul aujourd'hui n'oserait le nier : la langue française appartient à toutes celles et à tous ceux qui en font l'usage, écrit ou oral.

Avec cette nouvelle parution, *Synergies Mexique* espère avoir encore atteint l'objectif toujours convoité d'intéresser un lectorat soucieux de la qualité de ses réflexions et de la pertinence des pistes proposées à l'investigation. C'est dans cet esprit que notre revue reste à l'écoute d'une pensée plurielle, présente dans l'ère contemporaine.

Synergies Mexique n° 10 / 2020



La persistance
des intemporels





ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

Les enjeux du mythe dans l'écriture : une analyse du roman hybride de Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*

David Murra Morales

El Colegio de México, Mexique

dmurra@colmex.mx

<https://orcid.org/0000-0002-7206-4869>

Reçu le 31-07-2020 / Évalué le 10-09-2020 / Accepté le 01-10-2020

Résumé

Cet article vise à analyser le sujet du mythe et ses points de contact avec d'autres approches appartenant aux études littéraires. Dans ce but, nous prenons comme point de départ *Le nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard, publié en 1993, qui constitue un exemple intéressant de la façon dont la littérature contemporaine française semble, d'après Viart, sortir d'elle-même pour élargir ses territoires. Bien que cette œuvre ait reçu peu d'attention par rapport aux autres titres de Pascal Quignard, son écriture multi-générique et sa porosité par rapport à d'autres horizons discursifs tels que la culture classique, la psychanalyse et la linguistique, entre autres, nous permettent de problématiser la relation entre le mythe, l'image et le langage.

Mots-clés : mythe, image, écriture, littérature

Implicaciones del mito en la escritura: un análisis de la novela híbrida *Le nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard

Resumen

Este artículo busca analizar el tema del mito y sus puntos de contacto con otros enfoques propios de los estudios literarios. Con este propósito, tomamos como punto de partida *Le nom sur le bout de la langue* (El nombre en la punta de la lengua) de Pascal Quignard, publicado en 1993, que constituye un ejemplo interesante de la manera en que la literatura francesa contemporánea parece, según Dominique Viart, salir de ella misma para expandir sus territorios. Aunque esta obra ha recibido poca atención en la producción literaria de Pascal Quignard, su escritura multigenérica y su porosidad con respecto a otros horizontes discursivos tales como la cultura clásica, el psicoanálisis y la lingüística, entre otros, nos permiten problematizar la relación entre el mito, la imagen y el lenguaje.

Palabras clave: mito, imagen, escritura, literatura

The implications of myth in writing: an analysis of Pascal Quignard's hybrid novel *Le nom sur le bout de la langue*

Abstract

This article aims to analyze the topic of myth and its common points with other approaches related to literary studies. For this purpose, *Le nom sur le bout de la langue* by Pascal Quignard, published in 1993, will be our starting point since it constitutes an interesting example of the way in which contemporary French literature seems, according to Dominique Viart, to deviate from itself in order to expand its territories. Although this work has received little attention among Pascal Quignard's literary production, its multi-generic writing and porosity with respect to other discursive horizons such as classical culture, psychoanalysis, and linguistics, among others, allow us to question the relationship between myth, image, and language.

Keywords: myth, image, writing, literature

*Follow the route of the lexicon
upwards, past the cognates,
etymons, phonemes, towards
a spark from the axe factory, a chip
from the block of consciousness.
Slip further, make words sing
their history, storiness, starriness.

It starts with the tongue,
the thirsty root of the brain.*

—Giles Goodland

Introduction

Où se trouve le mot qui manque quand on dit qu'il est sur le bout de la langue ? Comment arrive-t-on à perdre la parole ? Ce sont certaines des questions fondamentales soulevées par Pascal Quignard dans son livre *Le nom sur le bout de la langue*, publié en 1993. Avant tout, il faut dire que la narration fantastique située au milieu de l'œuvre a d'abord été conçue comme un conte musical et que l'auteur y a ajouté deux textes correspondant à des essais littéraires. Cet article prétend réaliser l'analyse thématique de trois objets d'étude : mythe, image et écriture.

Dans un premier temps, il est nécessaire de réfléchir aux mythes et aux théories qui entourent la question de l'origine du langage et de les comparer avec ce que Quignard appelle la « défaillance du langage ». À cet effet, nous reprendrons quelques théories structuralistes, notamment celles de Claude Lévi-Strauss et de Roland Barthes pour saisir ce qu'implique le mythe au niveau textuel afin de comprendre sa relation avec la littérature. Il convient ensuite de s'interroger sur l'image à l'aide de quelques notions phénoménologiques de Jean-Paul Sartre à propos de la manière dont les images signifient dans la conscience pour ainsi repérer quelques aspects stylistiques du texte. Finalement, il est pertinent d'explorer le leitmotiv ou la « défaillance du langage » issu de la psychologie même du narrateur, source d'une forme d'écriture particulière et autoréflexive. Cette démarche en trois étapes vise à saisir les enjeux scripturaux du texte ainsi que ses modes d'inscription dans la littérature contemporaine française.

Le mythe du langage

Il existe aujourd'hui plusieurs approches qui étudient le mythe en discernant son rôle dans notre culture—ou plutôt dans la multiplicité de cultures que l'anthropologie essaie de ceindre—, soit pour l'extrapoler et en tirer des conclusions qui puissent étayer l'étude de la langue, soit pour analyser son rôle dans les études littéraires. Or, il s'avère que les trois parties du roman hybride que nous étudions ici, tendent à éviter le terme de « mythe » ; au fur et à mesure qu'on s'introduit dans le corps du texte, au milieu des réflexions en quelque sorte autofictionnelles sur l'enfance de son auteur, un langage mythique se fait présent. De fait, apparaissent au moins deux références primordiales qui renvoient à la mythologie classique : le mythe de Méduse et celui d'Orphée.

Comme celui qui tombe sous le regard de Méduse se change en pierre, celle qui tombe sous le regard du mot qui lui manque a l'apparence d'une statue. Comme Orphée qui se retourne, soudain, pour vérifier, pour s'assurer que son amour est là, qu'il est bien en train de remonter à sa suite de l'enfer... (Quignard, 1993 : 56).

C'est donc au milieu de l'ouvrage que nous est donné un conte fantastique d'écriture simple et tout à fait transparente qui est vouée à la défaillance du langage, mais dont le style et le dénouement font penser au rituel. Et à propos du langage, Viart suggère qu'il : *est d'abord né de la plainte, du cri, des psalmodies, de la douleur ou de l'exultation de la joie (Viart, 2019 : s.p.)* ; ce qui correspond à ce que propose Rousseau dans son essai posthume sur *l'Origine des langues*: *Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui leur ont*

arraché [aux hommes] les premières voix [...] pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un agresseur injuste, la nature dicte des accents, des cris, des plaintes (Rousseau, 1781 : 11). Cet usage du concept *nature* nous renvoie à divers binômes antinomiques tels que Nature et Culture, Spontanéité et Artifice, *Logos* et *Littera*. L'opposition entre ces concepts censés être contraires est attaquée et déconstruite dans *De la grammatologie* (1967), par Derrida qui remet en question le contraste logique et logo-centriste entre parole et écriture, plaçant cette dernière comme un mouvement qui comprend le concept traditionnel du langage. Cependant, et hormis cette polarité qui se cache derrière toute recherche d'origine—avec un *telos* sous-entendu—, l'enchaînement de signifiants qui donne sa faculté systémique au langage reste un point de départ pour les réflexions multi-génériques de Pascal Quignard. Dans le récit, c'est le suspens du mot perdu qui donne l'origine à la parole.

L'évolution du langage, d'un état « primitif » à un état plus complexe, ne donne pas le ton au roman, mais le texte spéculé autour du processus de génération de la parole et de l'écriture, tout en prenant l'oubli comme leitmotiv. À cet égard, il convient de préciser qu'on entend ici l'écriture comme un éloignement par rapport à ce cri originel et originaire, qui se voit pétrifiée dans une sorte d'éclosion du sens et, en même temps, un manque d'expression linguistique, suivi d'une recherche de cet état primaire. C'est dans le processus de différenciation entre les signes que le langage commence à s'écarter de cette origine obscure dans un mouvement qui est paradoxal puisqu'il est *suscité par la nécessité même de l'expression* (Viart, 2019 : s.p.). Ainsi, l'écart par rapport à l'origine et l'effroi face au mot qui manque seront codifiés à plusieurs reprises dans le texte, d'abord comme une chronique sur la conception initiale du récit (sous-titrée *Froid d'Islande*), ensuite comme un conte fantastique (*Le nom sur le bout de la langue*), et finalement comme un essai littéraire (*Petit traité sur Méduse*). Ce motif, ou plutôt mytheme, se trouve ainsi articulé dans la représentation du mythe emprunté de Méduse et Persée. Il faut maintenant approfondir le sens de cette réitération ou articulation multiple du sujet du roman.

Dans son *Anthropologie Structurale*, Claude Lévi-Strauss essaie de trouver une règle pour décrire le mythe dans un sens linguistique et social. L'une des questions qu'il aborde est l'existence de versions multiples de récits mythologiques. Il conclut que ce n'est pas la forme du mythe qui lui confère son essence—ou plutôt, qui le différencie d'autres manifestations linguistiques—mais le récit pur qu'il évoque, ainsi que sa capacité de constituer une double structure qui est à la fois historique et ahistorique, et c'est pour cela que *le mythe [peut] simultanément relever du domaine de la parole (et être analysé en tant que tel) et de celui de la langue (dans*

laquelle il est formulé) (Lévi-Strauss, 1958 : 231). Dans ce sens, le comportement du mythe dans le domaine linguistique peut imprégner d'autres disciplines et non seulement la religion ; ceci rejoint l'affirmation de Roland Barthes, selon laquelle le mythe : *c'est un mode de signification, c'est une forme* (1957 : 181). En essayant de répondre à la question initiale, Lévi-Strauss conclut que le mythe est destiné, en somme, à se répéter, se réécrire et se ritualiser jusqu'au moment où la contradiction apparente à partir de laquelle il est né sera épuisée.

Nous sommes en droit de nous demander si, en réalité, l'origine du langage ne cacherait pas une contradiction irrésoluble. Le fait qu'elle puisse donner lieu au mythe en serait la preuve. Une fois que l'on a répondu à la question « comment ? », il reste encore le pourquoi. De même que, pour quelques-uns, la théorie du Big Bang n'empêche pas qu'on continue à croire en un « au-delà », et qu'on fasse encore des recherches dans le domaine de l'ontologie, les découvertes de la linguistique contemporaine n'ont pas freiné la spéculation quant à l'origine de la parole et n'ont pas pu déduire s'il s'agit du résultat d'une mutation ou d'un besoin d'adaptabilité —l'un correspond au mythe du hasard ontologique et l'autre au mythe positiviste de l'évolution—. Certes, on considère aujourd'hui, grâce aux découvertes en matière de linguistique, que le langage ne vise pas à la communication comme fonction primaire. En fait, il a surgi comme un outil mental *il y a environ 50,000 ou 100,000 ans*¹ (Berwick, Chomsky, 2016 : 26). Cela veut dire, d'une part, que l'oralité n'est pas forcément plus proche de la pureté mythique du langage que de ce qu'on appelle l'écriture et, donc, la vision que maintient Derrida par rapport à l'écriture comme un supplément de la parole, non pas dans un sens d'imposture mais surtout de complémentarité, est tout à fait valable.

Par ailleurs, l'usage de la langue cache une condition paradoxale : pour que le sujet s'exprime, il doit utiliser un code qui le précède et qui ne lui appartient pas, tandis que sa propre pensée est conditionnée par cet outil mental. L'oubli du mot sur le bout de la langue est une manière d'articuler cette contradiction : *Qu'un mot puisse être perdu, cela veut dire : la langue n'est pas nous-mêmes. Que la langue en nous est acquise, cela veut dire : nous pouvons connaître son abandon* (Quignard, 1993 : 57). Le processus génératif qui est derrière le fonctionnement du langage et même de la signification *...prend des éléments-mots d'un stockage, disons le lexique, et les applique à plusieurs reprises pour produire des expressions structurées, sans borne*² (Berwick, Chomsky, 2016 : 27). Or, ce stockage n'est ni fixe ni immuable. Cependant, il reste comme un univers extérieur et préexistant par rapport à l'expérience individuelle, qui risque de s'y perdre.

Les éléments-mots du stockage seraient ainsi, en quelque sorte, des fils dont on peut faire des opérations linguistiques à la manière d'un programme informatique

où interviennent des instructions logiques pour tisser les signes et constituer un réseau. Dans la première partie du roman, la voix du narrateur adopte l'aspect du « bloc » compact, un symbole de la *lexis* dont parle Roland Barthes (que l'on peut suivre jusque dans l'œuvre de Chomsky), en l'utilisant dans une allégorie très subtile. Il raconte un dîner avec quelques amis où ils parlaient de la commande d'un conte (*Le nom sur le bout de la langue*) et soudain, à la fin du paragraphe apparaît une scène fortuite, en apparence : *Nous eûmes beaucoup de mal à couper des parts dans un bloc de glace au café* (Quignard, 1993 : 9). Pour arriver à le couper, le narrateur tord un couteau, essaie de le poignarder, puis de le passer sous l'eau mais ne parvient toujours pas à le scinder. Plus tard, dans *Le Petit traité sur Méduse*, le mot « bloc » sera repris pour désigner la mémoire et le rôle qu'elle joue dans le processus de signification programmatique dont on vient de parler : *la mémoire [...] c'est celle de l'élection, du prélèvement, du rappel et du retour d'un unique élément au sein de ce qui a été stocké en bloc* (1993 : 63). Ici on emprunte un concept qui appartient, croyons-nous, à une discipline scientifique pour le resignifier sur fond d'expérience individuelle. On verra plus tard la nature de cet emprunt au niveau du mythe.

Le mot qui imagine

Nous avons déjà parlé d'une prédominance historique de la parole sur la lettre, qui trouve sa raison d'être dans le fait que les philosophes classiques -notamment Platon, on le voit dans le *Phèdre*- ont pris le texte comme une imposture de la parole. D'ailleurs, l'écriture semble être traditionnellement associée à un niveau de complexité supérieur à celui des langues qui n'ont pas été figées dans un code textuel et, dans ce sens, elle est souvent associée à la civilisation. Nous trouvons une distinction semblable dans l'œuvre de Rousseau : *La peinture des objets convient aux peuples sauvages ; les signes des mots et des propositions, aux peuples barbares, et l'alphabet, aux peuples policés* (1781 : 17). Ainsi, ceux qu'il appelle *les Mexicains* prennent les objets tels quels pour essayer de les reproduire dans des images. Quant à l'écriture pratiquée par les Chinois, il constate que : *c'est là véritablement peindre les sons et parler aux yeux* (1781 : 17). C'est surtout cette métaphore qui m'intéresse, car elle idéalise une forme d'écriture censée être barbare -dans le cadre du mythe du *bon sauvage*- et, en même temps, pour l'idéaliser, elle fait appel à un au-delà de l'écriture. Ici il veut évoquer un langage transcendantal.

Le mouvement synesthésique opéré par Rousseau afin d'établir un lien direct entre objet et image au détriment de la lettre est très courant dans l'histoire de la littérature et se situe, peut-être, à l'origine de la poésie. Dans *L'arc et la*

lyre, Paz semble vouloir distinguer un caractère universel du langage poétique. Il conclut que *tout est langage*³ (1956 : 20), c'est-à-dire que tout peut signifier au toucher des êtres humains, y compris les couleurs, les sons et les images, conçus comme des objets immanents : *Avant que ces expressions fussent utilisées par les connaisseurs, le peuple a connu et pratiqué le langage des couleurs, des sons et des signes*⁴ (1956 : 19). Le langage poétique selon Paz privilégie l'image dans son sens le plus essentiel, et veut transcender sa propre matière ; ce qui fait penser au langage que Rousseau idéalise et qui parle aux yeux, un langage paradoxal qui invoque des images afin que sa lecture devienne expérience pure.

En outre, il faut reconsidérer la distinction essentialiste entre langage et image car ses implications prennent plus d'importance dans le mythe, ce mode qu'on suppose être à l'opposé de la poésie (Lévi-Strauss, 1958 : 232) et dont la substance *ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée* (1958 : 232). À la suite de Paz, nous allons prendre l'image comme une codification du langage qui n'est pas si éloignée du signe linguistique. Or, Paz a raison quand il juge que les mythes sont très souvent articulés par des portraits : *Le héros tragique, dans ce sens, est aussi une image. Par exemple : la figure d'Antigone, déchirée entre la piété divine et les lois humaines. La colère d'Achille [...] L'image est chiffre de la condition humaine*⁵ (1956 : 98) Ceci ne veut pas dire que l'image soit plus proche du pathos que le texte. *Le nom sur le bout de la langue* en prend conscience et joue constamment dans une porosité entre différents genres et langages, ainsi qu'une porosité entre ce qu'on entend par image et narration, démontré par les détails minutieux des portraits de la mère : *Son visage se dressait. Son regard s'éloignait de nous, se perdait dans le vague. Sa main s'avavançait au-dessus de nous dans le silence* (Quignard, 1993 : 55) ; une image que sera reprise plus tard et métaphorisée par le visage pétrifiant et pétrifié de Méduse, qui remonte à la sidération face à la perte du langage.

Que le langage, et surtout le langage littéraire, fonctionne moyennant des images est une proposition qui mérite notre attention, car si l'on tient compte des deux mouvements que Jakobson voit comme générateurs du discours, la métaphore et la métonymie (1987), on voit que le texte et l'image sont plutôt complémentaires, ou deux parties du même mouvement de signification ou de déplacement signifiant. Jean-Paul Sartre s'intéresse à cette relation dans son œuvre *L'imaginaire*, où il propose de faire une phénoménologie de l'image en réfutant une *illusion d'immanence*⁶ (2004 : 5). C'est-à-dire qu'on tend à concevoir la conscience comme une espèce de boîte où on met des imitations qui prennent la place des objets. Reprenant la phénoménologie de Husserl, il propose que si la conscience est tout à fait intentionnelle, c'est-à-dire, dirigée vers des objets, l'image n'est donc qu'une relation

qui s'établit entre la conscience et l'objet. La *conscience imageante* surgit alors, d'après Sartre (2004 : 7) comme un acte, volontaire ou pas, où la conscience suscite et produit des images. On n'est pas face à une conscience qui garde des impressions fixes, mais plutôt qui se donne un monde en images. Cela nous rappelle la théorie bio linguistique, surtout celle de François Jacob, qui précise que *la propriété du langage qui le rend unique ne semble pas être tant son rôle pour communiquer des directives en vue d'une action [mais plutôt] son rôle pour symboliser, évoquer des images cognitives [et la] création mentale des mondes possibles*⁷ (Berwick, Chomsky, 2016 : 37) Le mot *métaphore* vient du grec μεταφορά, qui veut dire *transport* ou *déplacement*. Dans ce sens on peut le comprendre de deux manières : d'une part, il peut faire référence au signifiant qui transporte le signifié ; d'autre part, il peut être vu comme un mot qui éveille la conscience imageante du lecteur et la conduit vers un autre monde.

Néanmoins, on peut reconnaître une fonction du langage littéraire dans le *Petit traité sur Méduse* qui relève de ce transport où les métaphores éveillent le lecteur et, en même temps, fixent sa conscience sur une image mentale, qui peut, ensuite, le transporter vers d'autres signes et symboles. C'est ainsi que le mot « bouton » dans la première partie du roman nous transporte au *bouton de la floraison invisible de la langue* (Quignard, 1993 : 13), plus tard aux *adolescents [qui] ont raison de trouver laids les boutons qui les défigurent* (1993 : 14), et finalement aux boutons de nacre de la gabardine du narrateur. Or, la défaillance du langage entraîne un suspens chez celui qui écrit. C'est le moment où la conscience imageante tombe dans l'effroi, dans la sidération : *Ce qu'on appelle « l'arrêt sur image », c'est le moment, c'est le movere quand il devient immobile. C'est le temps que la faillite du langage suspend. C'est quand le film devient photo* (Quignard, 1993 : 80). Ici, l'expérience personnelle du narrateur fait écho aux mythologies concernant l'origine du langage, et c'est ainsi que coexistent les discours qui essaient de faire sens. À travers la métaphore, ils se touchent.

Le mythe de l'écriture

Pour Roland Barthes, le mythe constitue un message qui peut être codifié sous diverses formes : un discours écrit, ou même une photographie, un film, une affiche publicitaire, etc. Ce que le sémiologue essaie de faire dans ses *Mythologies*, c'est de trouver le mythe dans des habitudes de consommation et certaines pratiques ritualisées qui reflètent le mode de vie de la bourgeoisie française. Il articule de cette manière une analyse du mythe comme structure permanente ; ce qui pour Lévi-Strauss définit son caractère diachronique. Il fait éclater cette conception sur des pratiques quotidiennes : *C'est parce que tous les matériaux du mythe, qu'ils*

soient représentatifs ou graphiques, présupposent une conscience signifiante, que l'on peut raisonner sur eux indépendamment de leur matière (Barthes, 1957 : 182-183). Ici il faut faire une distinction : tandis que pour Lévi-Strauss, le mythe se base sur une contradiction irrésoluble, pour Roland Barthes, c'est la pratique ritualisée qui donne le ton pour définir ses enjeux.

En ce qui concerne la matière du mythe, on l'a vu, une image peut servir autant qu'un texte pour signifier, mais au-delà, étant donné que sa nature est de se reproduire, le mythe emprunte constamment d'autres signes et formes de discours pour y arriver. Dans une sorte de bouleversement, *Le nom sur le bout de la langue* emprunte le langage du conte traditionnel, avec des personnages naïfs, un pacte avec le Diable, des formules accumulatives, et constitue, en quelque sorte, un *mythe artificiel* (Barthes, 1957 : 204), qui prend pour sujet la contradiction centrale du récit : la défaillance du langage. Dans ce conte, Jeûne le tailleur doit descendre aux enfers à trois occasions mais, à la fin, il récupère le nom perdu, le mal est vaincu. Pour que le mythe puisse être *une parole volée et rendue* (Barthes, 1957 : 198), il doit être transparent et, en même temps, rendre naturel son sujet. Le style du conte ne cache rien et pourtant, le fait qu'il soit au milieu d'un livre qui appartient à la « littérature contemporaine », c'est-à-dire un mode précis de discours, nous oblige à le lire différemment. Le conte perd alors, son caractère rituel et devient plutôt une mise en scène dans le récit.

En outre, à un deuxième niveau, *Froid d'Islande* et *Petit traité sur Méduse* nous montrent directement les réflexions de celui qui écrit par rapport à sa matière, qui est la langue, mais aussi autour de l'écriture : *La main qui écrit est plutôt une main qui fouille le langage qui manque, qui tâtonne vers le langage survivant, qui se crispe, s'énerve, qui du bout des doigts le mendie* (Quignard, 1993 : 13). Pour Barthes, l'écriture est une fonction médiatrice entre le style et la langue. *La langue est donc en deçà de la Littérature. Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art* (1972 : s.p.). On ne choisit pas la langue, de même qu'on ne choisit pas sa propre psychologie. La défaillance du langage est née, chez Quignard, de l'image d'un souvenir : celui de la mère qui dit aux enfants de se taire car elle vient de perdre un mot. L'effroi devant ce visage pétrifié, l'abandon du langage et, en même temps, l'abandon de sa mère est l'image qui inaugure la mythologie personnelle de l'auteur : *Elle est moi alors comme aussi peu la langue dans ma bouche. Elle est ce regard perdu où nous n'importions pas* (Quignard, 1993 : 59). C'est ainsi que le texte présente cette mythologie et en fait le sujet de l'œuvre en entier. Chaque itération mythique, même si elle est articulée dans une référence à la mythologie classique, à une opération linguistique ou à la poésie,

constitue l'un des feuillets dont parle Lévi-Strauss où le sens *parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler* (1958 : 232). En d'autres termes, le style du roman hybride intitulé *Le nom sur le bout de la langue* constitue son propre objet d'analyse : une recherche du mot qui manque.

Conclusion

Dans une première partie, on a vu comment les mythes et les préjugés qui se conjuguent autour de la question de l'origine du langage ont tendance à percevoir l'écriture alphabétique et la représentation par les images comme deux choses différentes, soit que l'une précède l'autre -cela est plausible-, soit qu'il y ait une différence fondamentale entre le signe linguistique et l'image dans la manière où ils apparaissent dans la conscience. Nous avons comparé ces discours avec quelques notions de la bio linguistique pour distinguer leurs similitudes et différences fondamentales. Ensuite, nous sommes arrivés à l'analyse structurale du mythe réalisée par Lévi-Strauss pour essayer d'entrevoir ce qu'il y a de mythique dans le discours scientifique, d'une part, et littéraire, d'autre part. Ceci pour mieux comprendre les implications théoriques du terme « défaillance du langage » utilisé par Pascal Quignard.

Deuxièmement, nous nous sommes arrêté sur l'image et ce qu'elle implique du point de vue phénoménologique. Nous avons vu que l'image est moins un objet qu'une relation spécifique entre conscience et objet, ce qui facilite la saisie de l'articulation du mythe et sa reproduction. Nous avons vu ensuite comment la métaphore joue un rôle très important dans le phénomène littéraire puisqu'elle transporte la conscience, en quelque sorte, vers l'imaginaire. Finalement, nous avons repris quelques éléments de l'essai de Roland Barthes *Le Degré zéro de l'écriture* pour voir comment différents langages mythiques se côtoient dans l'œuvre de Pascal Quignard et de quelle façon il choisit une scène spécifique de son enfance pour signifier une mythologie personnelle, ou ce que Roland Barthes appelle le style.

Par rapport à la littérature contemporaine française, Viart nous dit qu'elle *sort d'elle-même [...], ne cesse de s'ouvrir, de s'inventer, de se réinventer et peut-être même de se refonder ou, en tout cas, d'élargir ses territoires* (2019 : s.p.). Dans ce sens, je crois qu'il existe réellement une possibilité de voir la littérature comme une ritualisation de l'écriture, tel que le dit Roland Barthes, mais il convient de considérer que, maintenant, la littérature a la faculté d'explorer et de dépasser ses limites et de s'entremêler à d'autres discours et mythologies. Après la rupture et la crise du signe linguistique, la littérature française semble, d'une part, se tourner

vers elle-même en analysant sa propre matière, et d'autre part, rendre compte d'autres horizons, réalités et points de vue.

Bibliographie

- Barthes, R. 1957. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. 1972. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques* [EPUB]. Paris: Éditions du Seuil.
- Berwick, R., Chomsky, N. 2011. The biolinguistic program: the current state of its evolution and development. In *The Biolinguistic Enterprise: New Perspectives on the Evolution and Nature of the Human Language Faculty*. Oxford: Oxford University Press. p.19-41.
- Derrida, J. 1967. *De la grammatologie*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Jakobson, R. 1987. *Language in Literature*. Londres: Belknap Press of Harvard University Press.
- Lévi-Strauss, C. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris : Librairie Plon. [En ligne] : <https://archive.org/stream/anthropologiestr00levi?ref=ol#mode/2up> [Consulté le 31 juillet 2020].
- Paz, O. 1956. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quignard, P. 1993. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris : Gallimard.
- Rousseau, J.J. 1781. *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie et de l'imitation musicale*. Paris : A. Belin. [En ligne] : http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/origine_des_langues.pdf [Consulté le 31 juillet 2020].
- Sartre, J. P. 2004. *The imaginary*. Londres : Routledge.
- Viart, D. 2019. *Introduction des Enjeux*. Université Paris Nanterre. [En ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=9rCOTCFOo2g&t=5s>. [Consulté le 31 juillet 2020]

Notes

1. "Let us turn then to the basic elements of language, beginning with the generative procedure, which, it seems, emerged sometime in the 50,000-100,000-year range."
2. "Language is therefore based on a recursive generative procedure that takes elementary word-like elements from some store, call it the lexicon, and applies repeatedly to yield structured expressions, without bound."
3. "Todo es lenguaje".
4. "Y antes de que estas expresiones fueran usadas por los entendidos, el pueblo conoció y practicó el lenguaje de los colores, los sonidos y las señas"
5. "El héroe trágico, en este sentido, también es una imagen. Verbigracia: la figura de Antígona, despedazada entre la piedad divina y las leyes humanas. La cólera de Aquiles [...] La imagen es cifra de la condición humana".
6. "illusion of immanence."
7. "The quality of language that makes it unique does not seem to be so much its role in communicating directives for action or other common features of animal communication, but rather its role in symbolizing, in evoking cognitive images, in molding our notion of reality and yielding our capacity for thought and planning, through its unique property of allowing "infinite combinations of symbols" and therefore "mental creation of possible worlds."



ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

Les pièges de la nature : de la matière organique à l'imaginaire culturel

Alberto Alejandro Muñoz Márquez

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique

alejandromunizmarquez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7532-6679>

Reçu le 22-09-2020 / Évalué le 22-10-2020 / Accepté le 23-11-2020

Résumé

Cet article présente une réflexion autour de la représentation culturelle de l'hystérie au siècle des Lumières. Dans ce sens, les progrès accomplis par la médecine s'avèrent déterminants lors des analyses d'un ensemble de textes littéraires issus de la plume des écrivains dits libertins. Nous analyserons ici quelques fragments de textes du XVIII^e siècle à la lumière du discours médical et du discours philosophique afin d'offrir un aperçu de la condition de la femme de ce siècle et de contribuer ainsi à démêler le thème de l'hystérie. C'est à partir notamment du traité *Des maladies des filles* (1785) du médecin Nicolas Chambon de Montaux et de l'essai de Diderot *Sur les femmes* (1772) que nous étudierons les mécanismes de domination dans le cadre d'une maladie inventée.

Mots-clés : femme, hystérie, libertinage, littérature, maladie

Las trampas de la naturaleza: de la materia orgánica al imaginario cultural

Resumen

Este artículo presenta una reflexión acerca de la representación cultural de la histeria en el Siglo de las Luces. En ese sentido, los progresos logrados por la medicina resultan determinantes para analizar un conjunto de textos literarios escritos por los llamados autores libertinos. Analizaremos aquí algunos fragmentos de textos del siglo XVIII a la luz del discurso médico y del discurso filosófico con la finalidad de ofrecer una visión general de la condición de la mujer de este siglo, y contribuir así, a esclarecer la cuestión de la enfermedad de la histeria. A partir, sobre todo, del tratado *Des maladies des filles* (1785) del médico Nicolas Chambon de Montaux y del ensayo de Diderot *Sur les femmes* (1772), estudiaremos los mecanismos de dominación en el marco de una enfermedad inventada.

Palabras clave: enfermedad, histeria, libertinaje, literatura, mujer

The traps of nature: from organic matter to the cultural imaginary

Abstract

This article offers a reflection on the cultural representation of hysteria during the Enlightenment. In this regard, medical progress becomes essential for the analysis of a group of literary texts written by the so-called libertine writers. For this purpose, some fragments from eighteenth-century texts will be analysed in the light of the medical and philosophical discourses in order to provide a general panorama of the status of women in this century, which will contribute, in turn, to shed light on the matter of the hysteric condition. Mechanisms of domination, as framed by this fictional illness, will be studied in Nicolas Chambon de Montaux's medical treatise *Des maladies des filles* (1785) and Diderot's essay *Sur les femmes* (1772).

Keywords: illness, hysteria, libertinism, literature, women

Tout au long de l'Histoire, l'Occident a privilégié le développement d'une conscience abstraite, depuis l'impérieuse quête de la vérité chez Platon, en passant par la découverte de la subjectivité chez Descartes et jusqu'à l'aboutissement de l'empirisme comme fondement de la compréhension de la nature humaine chez Hume, au détriment des problématiques inhérentes à la vie humaine telles que la condition féminine et les questions d'ordre sexuel qui en résultent. Dans l'intention de pallier ce manque documentaire, plusieurs traités médicaux ont vu le jour vers la deuxième moitié du XVIII^e siècle dont *Des maladies des femmes* et *Des maladies des filles* issus de la plume du médecin Nicolas Chambon de Montaux.

L'hystérie au XVIII^e siècle

Dans l'introduction de son premier traité, Chambon écrit : *Dans son enfance, dans sa puberté, dans le célibat comme dans le mariage, dans le temps qui le rend habile à la génération et jusques dans son extrême vieillesse, la nature poursuit incessamment ce sexe malheureux avec des armes meurtrières* (1784 : xxxii). Servant tantôt à expliquer les troubles physiologiques féminins, tantôt à légitimer la position désavantageuse de la femme vis-à-vis de l'homme dans le domaine social, la notion de nature connaît un glissement vers les écrits philosophiques de l'époque qui, loin d'en démêler la valeur, la plonge dans l'ambiguïté absolue. C'est le cas particulier de l'essai de Diderot *Sur les femmes*, où l'on trouve, dès la première approche un clin d'œil au commentaire de Chambon : *Femmes, que je vous plains !* (1772 : 260). En effet, il nous offre une représentation de la dichotomie homme-femme qui se trouve dans un inlassable devenir dialectique. D'un côté, il suit la tradition galénique en prônant ainsi l'existence d'une correspondance biologique entre l'homme et la femme. D'un autre côté, il penche vers la

thèse hippocratique qui fait de la matrice le noyau métonymique spécifique de la femme, capable de déterminer l'anatomie et le comportement : *La femme porte au dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle, et suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce* (1772 : 255). Néanmoins, dans le tome second de *Des maladies des filles*, Chambon mène une révision exhaustive de l'hystérie et commence par donner d'autres noms à cette maladie qui, jusqu'alors, ne peut pas être définie mais décrite par le biais de ses symptômes : [...] *mal de mère, de passion hystérique, de suffocation de matrice, d'affection utérine, d'étranglement de l'utérus* (1785b : 164). Étant donné que la représentation de l'hystérie que s'était faite Arétée de Cappadoce¹ était la plus répandue dans les manuels de médecine du XVIII^e siècle, Chambon s'en sert pour avancer ses propos :

Dans la région hypogastrique est placée la matrice, viscère, qui a presque le caractère d'un animal particulier, puisqu'il se meut de lui-même dans tous les sens, remonte jusque vers la poitrine au cartilage xiphoïde, se jette sous les côtés, tantôt à droite, tantôt à gauche, vers le foie ou les autres viscères ; cependant il a plus de tendance à descendre vers la vulve (1785b : 165).

À ce sujet, Chambon considère cette représentation comme *une erreur funeste en médecine*, puisqu'il s'agit *des symptômes qui n'étaient autre chose que les mouvements convulsifs d'un viscère qui jouit de toutes les propriétés musculaires* (1785b : 175). Au niveau médical, pour ne pas dire scientifique, Chambon met en relief une représentation inexacte de l'hystérie qui avait prédominé dans l'imaginaire culturel au siècle des Lumières mais qui pourtant n'a pas empêché Diderot de théoriser à son sujet.

Dans *Sur les femmes*, Diderot écrit : *J'ai vu l'amour, la jalousie, la superstition, la colère portés dans les femmes à un point que l'homme n'éprouva jamais* (1772 : 252). Cette interprétation de la réalité et de la constitution de la femme s'opère à travers le regard masculin où le champ lexical des émotions oscille entre deux extrêmes, le négatif correspondant à la femme. De son côté, Chambon décrit également les manifestations hystériques qui altèrent le comportement de celle-ci : [...], *on voit des femmes qui, avec des convulsions violentes et des cris étouffés dans l'invasion, ont la bouche couverte d'écume, paraissent avoir perdu l'usage des sens internes et externes ; cependant, elles se ressouvient de tout ce qui s'est passé* (1785b : 180-181).

Selon cette description, les emportements qu'éprouvent les femmes sont démesurés au point qu'elles arrivent à perdre la raison, comme dans le texte de Robert Challe, *Les Illustres Françaises* (1713), lorsque la mère de Mlle de L'Épine

apprend que sa fille vient de se marier et qu'elle est enceinte : *Elle était dans une fureur enragée et vomissait feu et flamme* (336), *[elle] la regardait comme une mégère* (337), et encore au moment où Mlle. de L'Épine fait sa chute mortelle, *la mère dont un pareil spectacle devait réveiller la tendresse, la traita dans l'état pitoyable qu'elle était, avec plus de dureté que la bête la plus féroce* (346). Le fait que la mère du personnage soit comparée à une bête féroce n'est pas une image sans précédents puisqu'à l'époque, les métaphores faisant référence à la forme animale étaient amplement répandues pour désigner l'hystérie. Théodore Tronchin, par exemple, insère dans l'étude de cette maladie la métaphore de l'hydre de Lerne, serpent pourvu de cinq ou six têtes qui se renouvellent à peine sont-elles coupées et qui a été créé pour servir d'épreuve à Héraclès (Arnaud, 2010 : 71). Effectivement, d'une part, on constate que la métaphore de l'hydre garde en elle-même l'idée de la violence, ce qu'on peut mettre en parallèle avec le texte de Challe ; et d'autre part, l'importance de cette image métaphorique réside dans la résistance de l'affection ainsi que dans l'impossibilité de la faire disparaître. D'ailleurs, la réflexion de Chambon va dans le même sens : *Puisque le vice des ovaires, des trompes de Fallope, et d'autres ligaments de l'utérus, sont aussi des causes d'hystéricisme, on ne doit pas être étonné que cette maladie soit quelquefois incurable* (1785b : 210). Dans le domaine littéraire comme dans le terrain médical, l'hystérie est perçue comme une maladie progressive à laquelle on ne peut pas remédier.

Or, quoique Diderot ne reprenne aucune métaphore pour réfléchir à l'hystérie, il brosse un portrait de la femme dont les traits de personnalité sont polarisés entre une approche irascible, comme celle que nous venons d'étudier, et une approche plus douce focalisée plutôt sur l'excès de tendresse : *C'est surtout dans la passion de l'amour, les accès de la jalousie, les transports de la tendresse maternelle, les instants de la superstition, la manière dont elles partagent les émotions épidémiques et populaires, que les femmes s'étonnent, belles comme les séraphins de Klopstock, terribles comme les diables de Milton* (1772 : 252). Cette description rend compte d'une nature instable poussée par les passions d'une part, et d'autre part, par des attributs qui sont aux antipodes de la nature masculine, car, loin de trouver un parallélisme entre les deux natures, la femme est non seulement stigmatisée mais réifiée. La relation antithétique entre *belles comme des séraphins* et *terribles comme les diables de Milton* met en évidence soit l'impulsivité soit la méchanceté, inhérentes à la condition hystérique. Ainsi, le philosophe insiste sur le caractère démoniaque de la maladie qui devient une extension du corps féminin : *La femme dominée par l'hystéricisme éprouve je ne sais quoi d'inférieur ou de céleste. Quelquefois elle m'a fait frissonner. C'est dans la fureur de la bête*

féroce qui fait partie d'elle-même, que je l'ai vue, que je l'ai entendue (Diderot, 1772 : 256). Ici, il convient de jeter la lumière sur deux éléments capitaux, l'un portant sur la structure, l'autre sur le contenu. Quant à la structure, le discours de Diderot lui permet de mettre en pratique des stratégies oratoires afin de donner au texte une tonalité convaincante pour l'éloigner des abstractions théoriques : *[...] elle m'a fait frissonner, Je l'ai vue, je l'ai entendue*. La première personne du singulier le pose en témoin de la brutalité de cette bête féroce, locution allusive à la femme hystérique qui nous amène vers le second élément. En effet, à l'instar de Challe, Diderot parle aussi en termes de « bête féroce », le premier pour caractériser un personnage dénaturé, l'autre pour témoigner de son vécu. La figure de la bête féroce qui évoque soit la métaphore de l'hydre soit la représentation de la matrice comme un animal enfermé dans le corps de la femme, est exemplifiée dans *La religieuse*, roman du même philosophe. Dans ce roman, nous constatons les manifestations de l'hystérie, telles qu'elles sont décrites par Diderot, dans le personnage de la troisième supérieure lorsqu'elle se voit privée des plaisirs de la volupté que lui procurait jadis Marie-Suzanne Simonin :

Cette supérieure, que je ne pouvais ni soulager ni m'empêcher de plaindre, passa successivement de la mélancolie à la piété, et de la piété au délire (Diderot, 1796 : 287) ; *Bientôt elle devint silencieuse ; elle ne dit plus que oui ou non ; elle se promène seule ; elle se refuse les aliments ; son sang s'allume, la fièvre la prend et le délire succède à la fièvre, et encore Elle riait aux éclats ; le moment d'après elle fondait en larmes* (298).

Ces fragments illustrent le paroxysme de l'affection hystérique qui est à l'origine de l'abstinence sexuelle et bien que l'auteur n'en parle pas dans son essai, dans ce roman, il laisse le lecteur la déduire.

En fait, selon Chambon, *quelques personnes sont attaquées de cette maladie, à la première apparition des règles dont l'évacuation est difficile* (1785b : 201), ce qui n'est pas loin non plus de la pensée de Diderot : *Pendant une longue suite d'années, chaque lune ramènera le même malaise* (1772 : 257). Cela nous laisse entendre que ce sont « la nature » et ses effets qui s'acharnent sur la femme, comme s'il s'agissait d'une espèce d'anathème tirée de l'Ancien Testament. C'est pourquoi, au début de cette étude, nous avons repris l'idée principale du traité de Chambon mentionnée auparavant dans l'introduction. Mais celui-ci ne se borne pas à décrire les malheurs auxquels la prétendue nature condamne les femmes, il interpelle également les adolescentes et les prévient des effets pervers de la chasteté : *Jeunes filles, je n'ai pas voulu vous cacher les pièges que les sens vous tendent sans cesse. [...] En conservant votre innocence vous éprouverez des maux différents ; la perte de la santé* (Chambon, 1785a : 39). Nous ne sommes pas sans remarquer

une exhortation à l'acte sexuel dans le but de conserver la santé, comme dans le cas de *La philosophie dans le boudoir* de Sade (1795) : *Mme de Saint-Ange : Dans quelque état que se trouve la femme, ma chère, soit fille, soit femme, soit veuve, elle ne doit jamais avoir d'autre but, d'autre occupation, d'autre désir que de se faire foutre du matin au soir : c'est pour cette unique fin que l'a créée la nature [...] (86)*. Quoique le texte de Sade ridiculise la tradition libertine, nous ne pouvons ignorer la persistance de la question sexuelle qui n'est que le prolongement de la célèbre *querelle des femmes* datant de la fin de la Renaissance et qui est au cœur des discours littéraires et philosophiques, depuis Molière et jusqu'aux textes qui côtoient l'entrée du romantisme. Mais en plus, la réplique de Madame de Saint-Ange que nous venons de citer, complexifie la question, d'autant plus qu'elle est fondée sur les préceptes naturels qui font appel, bien évidemment, au progrès scientifique de l'époque, comme dans le cas du traité médical qui nous concerne, ou encore, aux travaux des philosophes naturalistes, telle *l'Histoire naturelle* (1749) de Buffon dont l'influence sur *L'Encyclopédie* n'est pas à négliger.

Quoi qu'il en soit, lorsque Chambon s'adresse aux filles en leur annonçant leur susceptibilité d'être atteintes d'hystérie si elles obéissent à la vertu de la chasteté, il explique que les femmes de tout autre âge n'en sont pas exemptes : *Les femmes voluptueuses qui ont joui des plaisirs de l'amour, et qui en sont privées par l'absence ou la mort de leur mari, sont sujettes à l'hystéricisme ; il attaque aussi les jeunes filles qui observent les règles de la continence* (1785b : 202). Reprenons *La religieuse* pour analyser cette situation. En effet, nous avons vu les manifestations hystériques matérialisées dans le personnage de la troisième supérieure mais nous n'en avons pas évoqué les causes exactes :

[...] elle m'exhortait en bégayant, et d'une voix altérée et basse, à redoubler mes caresses ; je les redoublais ; enfin il vint un moment, je ne sais si ce fut du plaisir ou de la peine, où elle devint pâle comme la mort ; ses yeux se fermèrent, tout son corps se tendit avec violence, ses lèvres se pressèrent d'abord, elles étaient humectées comme d'une mousse légère, puis sa bouche s'entr'ouvrit, et elle me parut mourir en poussant un profond soupir (Diderot, 1796 : 249).

Loin de focaliser notre attention sur le rapport homosexuel qui est au centre de ce fragment, mais qui n'est pas toutefois l'objet de cet article, nous allons privilégier le moment où le personnage de la supérieure aboutit au comble du plaisir auprès du personnage principal du roman. À plusieurs reprises, la supérieure s'était livrée aux épisodes d'extase mais c'est au moment où elle en est privée que commence sa dégradation tant morale que physique qui la traîne vers le trépas. Nous constatons donc que la période d'abstinence précède les crises hystériques qui sont, par métonymie, l'évocation de cette double dégradation. Or, Chambon souligne que

les jeunes filles en sont aussi atteintes, puisqu' à l'inverse de la supérieure, Sœur Ursule a, à peu près, le même âge que Suzanne Simonin :

[...] elle [Sœur Ursule] me parut presque aussi changée que moi ; elle était d'une maigreur à effrayer ; elle avait sur son visage la pâleur de la mort, les lèvres blanches et les yeux presque éteints. Sœur Ursule, lui dis-je tout bas, qu'avez-vous ? –Ce que j'ai ! me répondit-elle ; je vous aime, et vous me le demandez ! (Diderot, 1796 : 218).

Étant éprise de Suzanne et conservant à tout moment sa chasteté, Sœur Ursule fait preuve d'un malaise physique qui la hante et que, d'après le portrait brossé, l'on peut mettre en parallèle avec l'affection hystérique. Par ailleurs, il n'est guère surprenant que la scène se déroule à l'intérieur d'un couvent, endroit où l'enfermement et le mode de vie rigoureux jouent un rôle fondamental dans le développement de l'hystérie. Cette remarque n'a échappé ni à Diderot ni à Chambon : *Mais, croira-t-on que ces écoles de débauche, se trouvent quelquefois à côté des autels ? Que ces retraites sacrées où la vertu s'annonce à la jeunesse par exemple, renferment aussi des enceintes secrètes, où la mauvaise conduite enseigne ses préceptes scandaleux ? (1785b : 93).* S'il est vrai que Chambon, à l'instar de Diderot, rend compte des phénomènes d'ordre sexuel ayant lieu dans les cloîtres, il est vrai aussi que son discours nuance sa posture : il ne s'oppose pas à l'enseignement des principes religieux. Son discours distingue le champ lexical de la vertu religieuse : « autels », « vertu », « retraites sacrées » ; de celui de la turpitude : « écoles de débauche », « enceintes secrètes », « mauvaise conduite », « préceptes scandaleux ». Cette analyse du langage scrupuleusement menée met en exergue, notamment par le recours aux adjectifs, tantôt mélioratifs tantôt péjoratifs, le fait que le discours scientifique demeure encore influencé par la morale religieuse en plein siècle des Lumières.

En effet, si on relit l'essai de Diderot à la lumière des notions théoriques de Chambon, il semble devenir une sorte de palimpseste en ce qui concerne le rapport hystérie-religion : *La femme, hystérique dans sa jeunesse, se fait dévote dans l'âge avancé ; la femme à qui il reste quelque énergie dans l'âge avancé, était hystérique dans sa jeunesse (Diderot, 1772 : 255).* C'est dans ce sens que, dans *Le paysan parvenu*, nous retrouvons une dévote âgée de cinquante ans qui est prête à épouser le jeune Jacob quitte à enfreindre les codes sociaux de son époque : *Allons, mon fils, je n'en doute pas, tu es celui à qui Dieu veut que je m'attache, tu es l'homme que je cherchais, et je me donnerai à toi (Marivaux, 1774 : 141).* Ici, Mademoiselle Haberd la cadette avoue son amour à Jacob en mêlant la volonté divine au désir sexuel. Cependant, si l'apparence séduisante de Jacob agit comme un catalyseur de l'éveil sexuel chez les femmes de son entourage, les causes en sont bien diversifiées.

D'après Chambon, l'influence de l'imagination, et non seulement l'objet du désir, rend sensible la condition hystérique : [...] *les assemblées licencieuses, les spectacles qui disposent à l'amour, la lecture des livres qui font naître cette passion, etc., sont autant de causes prochaines ou éloignées de la suffocation de matrice* (1785b : 204-205). Il s'en suit donc que l'encouragement, par incitation en l'occurrence, à commettre un acte sexuel quelconque est motivé soit par les dialogues « licencieux » comme celui qu'entretiennent Dolmacé, Madame de Saint-Ange et Eugénie dans *La philosophie dans le boudoir* ; soit par les spectacles « disposant à l'amour » comme celui auquel assiste la narratrice de *La Messaline Française*: [...] *j'aperçois deux femmes nues sur le lit : l'une était la duchesse, et l'autre une très jolie brune âgée de dix-huit ans, sa femme de chambre. Jamais plus beau corps ne sortit des mains de la nature. Elles étaient couchées l'une sur l'autre et se frottaient mutuellement la partie qui nous distingue* (1789 : 321). D'un côté, ce passage expose, à l'instar de *La religieuse*, un rapport homosexuel entre la duchesse de Pol... et Agathe, alors que la spectatrice reste, en principe, en position de voyeuse pour devenir ensuite sujet actif dans la scène : *J'entrai brusquement dans la chambre, et les surpris dans l'anéantissement où elles venaient de se plonger. [...] Elle [La duchesse de Pol...] me fit des reproches de venir ainsi la surprendre. Je ne l'écoutai pas et je les joignis au lit* (322). D'un autre côté, même si la scène pousse la narratrice vers la volupté, ni celle-ci ni la duchesse de Pol... ne ressentent aucun symptôme relié à l'hystérie dans la suite du roman et cela est dû au fait que toutes les deux mènent une vie de débauche jouissant, par la suite, des plaisirs qu'offre l'acte sexuel.

Vers un remède plutôt politique

Dans la même ligne de pensée, les femmes ayant une vie sexuelle plutôt dynamique sont moins sensibles à cette affection : *Cette maladie n'attaque pas les femmes mariées, ou plutôt celles qui jouissent des plaisirs du mariage ; les femmes débauchées ne l'éprouvent jamais* (Chambon, 1785b : 205). Nous avons déjà vu que les femmes se procurant la jouissance sexuelle ne sont pas atteintes de l'hystérie mais il nous reste à voir le contexte dans lequel la médecine envisage ce traitement « naturel » et, pour ce faire, il nous faudra encore une analyse du discours. Effectivement, lorsque Chambon parle de l'immunité des femmes débauchées vis-à-vis de l'hystérie, nous pensons irrémédiablement à une figure emblématique de la littérature française : la Marquise de Merteuil :

Alors je commençai à déployer sur le grand Théâtre, les talents que je m'étais donnés. Mon premier soin fut d'acquérir le renom d'invincible. Pour y parvenir, les hommes qui ne me plaisaient point furent toujours les seuls dont j'eus l'air

d'accepter les hommages. Je les employais utilement à me procurer les honneurs de la résistance, tandis que je me livrais sans crainte à l'Amant préféré (de Laclos, 1782 : 227).

Il s'agit d'un fragment tiré de la lettre 81 de *Les liaisons dangereuses* où la Marquise de Merteuil brosse un autoportrait très élogieux. Faisant preuve d'un orgueil démesuré, elle laisse entrevoir un apprentissage autodidactique qui la mène à la découverte de l'hypocrisie, se montrant comme une libertine voluptueuse et s'érigeant aussi en modèle proto-féministe de la fin du XVIII^e siècle. En s'abandonnant toujours aux plaisirs charnels, elle évite l'affection hystérique, comme le souligne Chambon. Mais ce qui est révélateur dans le discours du médecin, c'est qu'il encadre l'acte sexuel et sa jouissance dans le mariage, ce qui est aux antipodes des principes que la Marquise de Merteuil s'est forgés. Aussi s'efforce-t-il de distinguer « les femmes mariées » de « celles qui jouissent des plaisirs du mariage » en attribuant une valeur neutre aux premières alors que les secondes portent l'étiquette de la débauche. Nous conviendrons désormais que l'hystérie peut être traitée soit par l'institution du mariage soit par le biais de la débauche ; l'un étant validé par le regard de la science, l'autre, au contraire, rejeté.

Enfin, lorsqu'il parle en termes de « livres qui font naître cette passion », il fait allusion à toute la production littéraire qui s'inscrit dans la tradition du libertinage dont nous ne traitons ici que quelques exemples. Or, comme si cela ne suffisait pas à rendre compte de la posture politique de Chambon à l'égard des conventions sociales, il poursuit : *Cette maladie qui annonce un besoin, apprend aussi que celle qui l'éprouve est bien constituée pour devenir mère. Cette qualité ne la rend-elle pas un être précieux dans l'ordre civil ? Disons plus, elle est précieuse à la nature puisqu'elle est disposée à la reproduction de son espèce* (1785b : 206). Plus tard, il met l'accent sur le rôle des mères par rapport à la vertu laïque : [...] *le devoir d'une mère consiste moins à donner des sujets à la patrie qu'à former des citoyens à la vertu* (92). Pour mieux analyser ces deux remarques, il est presque impératif de les confronter avec la réflexion de Diderot sur le même sujet, dans *Sur les femmes* : *C'est par le malaise que la Nature les a disposées à devenir mères [...]* (1772 : 258). En comparant ces deux commentaires, nous constatons un calque discursif qui condamne toutes les femmes, puisque toutes sont susceptibles de souffrir d'hystérie depuis l'apparition des menstrues, qu'elles soient mariées ou mères. Pourtant, Chambon ne s'arrête pas là, il va jusqu'à dire que la maternité devient un impératif de la nature, une loi naturelle à laquelle aucune femme ne peut échapper et, qui plus est, s'avère « précieuse » pour « l'ordre civil ». Nous assistons ainsi à la naissance d'une espèce de *conscience historique* qui concerne directement la condition féminine avant l'hystérie et après celle-ci ; autrement dit, les discours

scientifique et philosophique repoussent l'hystérie et, par extension, les corps qui en sont atteints, mais une fois ces corps guéris, non pas par l'acte sexuel mais plutôt par la maternité, ces mêmes corps, ne sont pas seulement acceptés mais glorifiés. Les lois de la nature n'appartiennent plus à la nature puisqu'elles sont au service de l'État, instance qui est configurée par une hégémonie essentiellement masculine. Mais revenons à Diderot pour clore notre propos. Même s'il met en relief la condition désavantageuse à laquelle ont été condamnées historiquement les femmes : [...] *la cruauté des lois civiles s'est réunie contre les femmes à la cruauté de la nature. Elles ont été traitées comme des enfants imbéciles* (1772 : 258), c'est bien lui qui s'adresse à elles, paradoxalement, en tant qu'enfants : Ô femmes, vous êtes des enfants bien extraordinaires (1772 : 257). Non content de cantonner la femme dans l'institution du mariage et ensuite dans celle de la maternité en veillant toujours à légitimer son discours par le biais des lois de la nature, il réduit la femme à l'état d'enfant, ce qui implique l'existence d'un « adulte » qui veille, à son tour, à son bien-être étant donné qu'un enfant ne peut pas prendre soin de lui-même. Nous allons nous permettre de faire un saut en avant pour mieux saisir cette problématique. Deux siècles et demi plus tard et à la veille de la deuxième vague féministe, les répercussions de cette démarche infantilisante n'échapperont nullement au regard analytique de Simone de Beauvoir : *Aucun sujet ne se pose d'emblée et spontanément comme l'inessentiel ; ce n'est pas l'Autre qui se définissant comme Autre définit l'Un : il est posé comme Autre par l'Un se posant comme Un* (1949 : 22). Si nous étudions la notion de femme-enfant chez Diderot à la lumière de cette dernière réflexion, nous conviendrons que, lorsque le sujet se conçoit soi-même en tant que sujet, il le fait par rapport à l'objet ; ce qui nous amène à voir deux figures dichotomiques : la femme-objet et l'homme-sujet. Nous remarquerons alors un nouveau déplacement significatif : la femme n'est plus une enfant ; elle est devenue une chose, l'inessentielle face à l'essentiel, c'est pourquoi l'on peut disposer de son corps à son gré.

Reprenons maintenant l'adjectif « extraordinaire » que Diderot attribue aux femmes-enfants dans le cadre de l'hystérie. Cette épithète, qui fait appel au merveilleux, renvoie, d'une part, à la métaphore de l'hydre évoquée plus haut ; d'autre part, elle nous permet de penser que l'hystérie engendre un caractère surnaturel qu'il met clairement en valeur par des majuscules : *Le symbole des femmes en général est celle de l'Apocalypse, sur le front de laquelle il est écrit : MYSTÈRE* (1772 : 260). Ce n'est donc pas gratuit que les traités médicaux de l'époque, comme celui de Chambon, décrivent la nature de la femme comme « magique » et que Diderot reprenne cette idée du « mystérieux », si nous prenons en considération que ces analyses sont fondées sur une perspective masculinisante

qui conçoit la femme comme « impénétrable » au sens symbolique. Ce « mystère » dérive en ce que nous allons appeler une « mystique de la féminité », puisqu'en plus, sémantiquement parlant, les deux expressions gardent la même racine. Aussi cette « mystique de la féminité » consiste-t-elle à rendre les femmes malades hystériques, à glorifier la maternité et à les infantiliser sous prétexte d'obéir aux lois de la nature, afin d'assurer le contrôle absolu de leurs corps, et de pouvoir, ainsi répondre aux besoins d'une morale qu'elle soit laïque ou religieuse. Les conséquences de cette démarche mystifiante sont désastreuses : si l'hystérie ne peut pas être définie, la nature féminine demeure insaisissable de sorte que la femme n'atteint jamais la condition d'être humain. Or, en ce qui concerne la maladie elle-même, tant qu'il y aura une construction discursive, il y aura une configuration de la réalité ; en d'autres termes, puisque l'hystérie n'est décrite que par des allusions fantastiques et des périphrases élaborées, elle ne doit pas porter le nom de maladie, ce qui nous conduit à voir en elle une pure invention.

Conclusion

En définitive, le discours médical exerce une forte influence sur la pensée philosophique du XVIII^e siècle qui s'érige graduellement en mécanisme de domination sur le corps féminin. La médecine et la philosophie de Diderot se côtoient ici avec une intimité particulière, se nourrissant l'une et l'autre afin de légitimer leurs discours respectifs par le biais des lois naturelles et de construire une réalité inexistante, qui finit par configurer, à son tour, une « mystique de la féminité ». Stigmatisé depuis l'Antiquité, l'utérus, simple matière organique, accouche d'une représentation culturelle qui devient un dispositif d'assujettissement au moment où cet organe répond à un besoin purement physiologique : l'acte sexuel. Quant aux récits littéraires, ils envisagent une dimension de plus en plus subversive et révolutionnaire qui vise à démystifier la condition féminine tissée à partir des paradigmes scientifiques. Certains réussissent à libérer la femme du joug masculin alors que d'autres échouent, mais tous sont teintés du savoir médical du siècle des Lumières.

Bibliographie

Arnaud, S. 2010. « Une maladie indéfinissable ? L'hystérie, de la métaphore au récit au XVIII^e siècle ». *Annales. Histoire Sociales*, p. 63-85. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-annales-2010-1-page-63.htm> [consulté le 14 mai 2020].

Challes, R. 1996. *Les Illustres françaises*. Paris : Librairie Générale Française.

Chambon de Montaux, N. 1784. *Des maladies des femmes*. Tome premier [En ligne] : https://books.google.com.mx/books?id=1LYqR_CXZFcC&hl=es&pg=PR21#v=onepage&q&f=false [consulté le 20 mai 2020].

Chambon de Montaux, N. 1785a. *Des maladies des filles*. Tome premier. [En ligne] : https://books.google.com.mx/books?id=HlFJU_EEr0kC&hl=es&pg=PP13#v=onepage&q&f=false [consulté le 25 mai 2020].

Chambon de Montaux, N. 1785b. *Des maladies des filles*. Tome second. [En ligne] : <https://books.google.com.mx/books?id=F6YfxQ-dMOEC&hl=es&pg=PP7#v=onepage&q&f=false> [consulté le 23 mai 2020].

Beauvoir, S. de, 1949. *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*. Paris : France Loisirs

Choderlos Laclos, P. de, 1782. *Les liaisons dangereuses*. Paris : Gallimard.

Diderot, D. 1772. *Sur les femmes* dans Œuvres complètes. Paris : Gallimard.

Diderot, D. 1796. *La religieuse*. Paris : Bussière.

Marivaux, P. 1774. *Le paysan parvenu*. Paris : Gallimard.

La Messaline Française. 1789. Est. introd. Michel CAMUS. Paris : Gallimard.

Sade, D. de, 1795. *La philosophie dans le boudoir*. Paris : Gallimard.

Note

1. Médecin de l'Antiquité romaine dont les travaux ont servi de modèles exemplaires jusqu'au XIX^e siècle.



ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

De l'évolution du Réalisme : les aspects du roman français contemporain

Ruth Amar

Université de Haïfa, Israël

ramar@research.haifa.ac.il

<https://orcid.org/0000-0001-7603-5347>

Reçu le 16-09-2020 / Évalué le 03-11-2020 / Accepté le 11-11-2020

Résumé

Cet article se propose d'examiner l'écriture du roman français de l'extrême contemporain. Les dernières décennies voient surgir de nouvelles formes d'écriture avec une attention renouvelée pour les stratégies esthétiques ancrées dans la réalité. Si elles semblent parfois être proches des textes postmodernes, ces nouvelles formes sont tout de même bien loin de la dimension expérimentale ou critique des publications précédentes de l'ère postmoderne. Ces formes de l'extrême contemporain n'ont plus grand-chose à voir avec la contradiction ou la discontinuité, l'aléatoire ou la dispersion sémantique. Au contraire, il est question plutôt de récits bien inscrits dans la réalité. Bref, il s'agit d'un nouveau réalisme. Quelles sont ses caractéristiques ? De quelle manière s'exprime-t-il dans les récits d'aujourd'hui ? En quoi se distingue-t-il du réalisme du 19^e siècle ?

Mots-clés : postmodernisme, réalisme, roman, contemporain

Acerca de la evolución del realismo: los aspectos de la novela francesa contemporánea

Resumen

Este artículo examina la escritura de la novela francesa de extrema contemporaneidad. Las últimas décadas han visto el surgimiento de nuevas formas de escritura con una renovada atención a las estrategias estéticas ancladas en la realidad. Si a veces parecen acercarse a los textos posmodernos, estas nuevas formas están muy lejos ahora de la dimensión experimental o crítica de las publicaciones anteriores de la era posmoderna. Estas formas del extremo contemporáneo ya no tienen mucho que ver con la contradicción o discontinuidad, la aleatoriedad o la dispersión semántica. Al contrario, se trata más bien de historias bien inscritas en la realidad. En resumen, este es un nuevo realismo. ¿Cuáles son sus características? ¿Cómo se expresa en los relatos de hoy? ¿En qué se diferencia del realismo del siglo XIX?

Palabras clave: posmodernismo, realismo, novela, contemporáneo

**About the evolution of Realism:
the features of the contemporary French novel**

Abstract

This paper examines the writing of the contemporary French novel. The last decades have witnessed the emergence of new forms of writing with renewed attention to the aesthetic strategies anchored in reality. These new forms, although they might sometimes seem to be close to postmodern texts, are now very far from the experimental or critical dimension of the type of writing carried out previous to the postmodern era. These forms of the “contemporary extreme” have no longer much in common with contradiction or discontinuity, randomness or semantic dispersion. On the contrary, they rather constitute stories well-grounded in reality. In sum, this is a New Realism. What are its characteristics? How is it expressed in today’s stories? How does it differ from the 19th century realism?

Keywords: postmodernism, realism, novel, contemporary

Selon Alexandre Gefen : *...il n’y a incohérence que par rapport à un modèle de cohérence critiqué et attaqué et [...] l’incohérence critique est nécessairement réactionnelle si ce n’est polémique ; d’autre part [...] si le mot revient fréquemment pour caractériser la production littéraire contemporaine, il existe sur la longue durée* (2016 :115). En effet, il est possible de parler d’une histoire de l’incohérence littéraire au fil des années. Ainsi le roman décadent, esthétique fin-de-siècle du XIX^e, est « cassé en morceaux » et se caractérise notamment par une crise du roman, avec ses distorsions et ses anachronismes, et par une crise du personnage. Nous découvrons aussi des modèles d’incohérence dans la littérature romantique, ou encore au XX^e siècle, les écrits dadaïstes ou surréalistes, tout autant que les textes de l’OULIPO.

Quand nous nous référons aux incohérences littéraires actuelles, nous pensons surtout au roman « postmoderne », terme qui s’installe dans le champ littéraire à partir des années soixante-dix. Selon David Lodge¹, les six formes du texte postmoderne sont les suivantes : la contradiction, la permutation, la discontinuité, l’aléatoire, l’excès, le court-circuit. De même, Linda Hutcheon souligne le fait que :

Le roman postmoderne remet en question toute une série de concepts reliés qui ont fini par être associés à ce que nous pouvons commodément qualifier d’humanisme libéral : autonomie, transcendance, certitude, autorité, unité, totalisation, système, universalisation, centre, continuité, téléologie, clôture, hiérarchie, homogénéité, unicité, origine² (1988 : 57).

Ainsi s’imposent les représentations problématiques du roman postmoderne qui interrogent le statut du monde fictionnel créé par l’œuvre. Les modes de dispersion

esthétique et sémantique sont adoptés par nombre d'écrivains des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Cependant les dernières décennies voient surgir de nouvelles formes d'écriture avec une attention renouvelée pour les stratégies d'écriture ancrées dans la réalité. Si elles semblent parfois être proches des textes postmodernes, ces nouvelles formes sont tout de même bien loin de l'incohérence ou tout du moins, elles ont *perdu la dimension expérimentale ou critique des procès faits antérieurement aux logiques conventionnelles du sens* (Gefen, 2016 :115). Ces formes de l'extrême contemporain qu'Alexandre Gefen qualifie aussi d' « ultra-contemporaines » n'ont plus grand-chose à voir avec la contradiction ou la discontinuité, l'aléatoire ou la dispersion sémantique. Au contraire, il s'agit plutôt de récits bien ancrés dans la réalité, souvent même, d'autofictions.

Ce diagnostic permet de rassembler sous cette catégorie (vue plutôt comme une tendance en perpétuel devenir que comme un véritable courant), tout un groupe des dernières décennies tels que les romanciers des éditions *Verticales*, ou celles des *Incultes* comme Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, François Bégaudeau, ou encore Philippe Vasset et Vincent Message, Charles Robinson, Chloé Delaume. Il n'est plus question de transgression ou de réflexivité, mais plutôt d'hyperproduction et d'argumentation créative : si l'aléatoire ou la dispersion sémantique sont suspendus, c'est au profit d'un terre à terre, d'un matérialisme ; bref, d'un nouveau réalisme. De même, il est indispensable de préciser la nature protéenne de cette littérature qui se modifie de jour en jour. Quelles sont ses caractéristiques ? De quelle manière s'exprime ce néo-réalisme dans les récits d'aujourd'hui ? En quoi se distingue-t-il du réalisme du 19^e siècle ?

Réorganisation du réel

L'un des traits marquants des œuvres contemporaines, et qui les distingue du siècle romanesque, c'est le désir de réorganisation du réel tel qu'il est perçu par l'auteur. Le JE de l'auteur ne rend pas compte de la réalité neutre. Il s'expose *sans subjectivisme, mais pour dire des altérations d'un corps, se faire le sismographe d'une rencontre* (Demanze, 2019 : 90). La mimésis du roman apparaît alors comme un foyer du monde vécu, dont la découverte réarticule le réel bien connu, avec de nouveaux horizons. Le roman devient l'image d'un savoir pratique de l'action humaine dans lequel se joue un surcroît d'authenticité qui apparaît émancipateur d'une volonté d'éclairer le réel. En effet, Dominique Viart déclare que :

S'il est aujourd'hui un « statut » de l'écrivain, c'est sans doute ce statut officieux, tout fait de proximité, d'échange et de dialogues, et non plus celui que confère une parole autorisée et prestigieuse. Cela du reste est signe des

temps. Si notre siècle a commencé par de grandes proclamations esthétiques et politiques, il se termine par une sévère critique envers toutes formes d'idéologie, auxquelles succèdent des discours plus modestes, plus restreints dans leur portée. Aux grandes réflexions se sont substituées des actions sans doute moins amples mais plus ciblées (2008 : s. p.).

Déjà, dans les années quatre-vingt, les aspects du roman dévoilent une tendance au retour du sujet³, un retour aux éléments inscrits dans le réel. Ce phénomène est souvent traduit par un recours à la « mémoire » : qu'il s'agisse des souvenirs individuels ou familiaux, ou d'une mémoire culturelle plus vaste, se révèle une interrogation sur la pertinence des souvenirs, sur l'influence concédée aux valeurs qui ont structuré le corps social et ses systèmes de représentation. Le sujet intègre les nouvelles biographies ou récits de vie, ou encore les autofictions. Cette production littéraire constitue ce que Viart appelle la littérature transitive, où l'être humain redevient le centre d'étude et d'intérêt majeur, à la fois sujet et objet, dans son historicité.

Néanmoins, il faut rappeler que ces sujets ne faillissent pas à la précarité ou au « soupçon » hérités des écrivains des dernières décennies, qui expriment une angoisse due aux événements du nouveau siècle (reflet de la société elle-même). Ces éléments persistent encore dans des formes d'œuvres bien distinctes comme celle de Pierre Michon (fervent de la biographie oblique) ou de Jean Echenoz (inclus dans la tendance impassible) ; cependant, ce mode d'écriture de l'incertitude, de la perplexité, dicté par les postmodernes, semble s'estomper depuis quelques années, au profit d'un nouveau matérialisme qui s'inscrit dans un monde plat. Il est question d'une littérature du document autant que de l'effervescence du langage et indifféremment les deux (Gefen, 2016 :115), intégrant les personnages dans un monde plus concret. Ces dernières productions renvoient à l'aspect sociologique de la littérature tel que l'envisage Dominique Viart :

La littérature contemporaine connaît peut-être plus que jamais, dans une grande part de ses productions, une certaine dimension «sociologique». Cela est vrai aussi bien des œuvres qui disent l'ici et le maintenant du corps social que de celles qui envisagent cette Histoire dont hérite notre présent. Car elles ne l'envisagent pas à la façon de ces romans historiques du XIX^e siècle, tous voués à tramer ensemble Histoire réelle et fiction dans une narration tendue vers sa propre fin (2008 : s. p.).

Rendre compte du monde

Ce qui importe aujourd'hui n'est pas l'intérêt nostalgique du passé qui influence le présent, mais plutôt les conséquences sociales du passé sur la vie quotidienne.

Les récits autotéliques, abstraits, dépourvus de repère, détachés de la réalité sont de moins en moins fréquents.

En effet, même les récits de sous-genres inclus sous le signe du postmodernisme comme les écrits minimalistes, nommés *les moins que rien* (Visage, 1998 : 5), s'avèrent finalement avoir des caractéristiques « réelles » autant que « sociales ». Aussi sommes-nous en face de textes où d'une part, sont décrites les activités quotidiennes banales et intimes, mais où sont d'autre part, insérés des éléments tragiques du passé qui expliquent bien le drame de l'existence. Il est difficile de désigner ces textes par le terme de roman. En effet, ils nous renvoient à Roland Barthes qui percevait déjà un « romanesque sans roman » qu'il définissait en ces termes : *un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à ce qui se passe dans la vie* (1993 : 1403) un romanesque à peine rehaussé par un élément, ici et là, qu'il nomme l'incident. Représenter le quotidien, c'est remettre en question les modalités de mise en récit de ce quotidien. Le geste de raconter appelle en conséquence une idée conventionnelle de ce qu'est la notion de récit. L'ordinaire, dont le calme écoulement tend à se définir par l'absence de moments forts, proéminents, met l'accent sur la vie vécue et la fait ressentir comme telle par le lecteur. De fait, l'attention au détail ouvre le chemin à une réflexion plus approfondie et plus affirmée dans la réalité, tout en évitant une œuvre trop détachée des problèmes humains. C'est ce que met en lumière Viart :

Nous sommes entrés dans l'ère du tout signifiant où chaque détail est susceptible d'être le signe de quelque chose. C'est du reste aussi le trajet de la science, en physique comme en biologie, d'aller vers le plus petit : dit-on pour autant qu'elle a perdu de son ambition ou de sa valeur ? La psychanalyse, elle-même, ne se fonde-t-elle pas justement sur l'observation des détails et des rebuts de l'observation traditionnelle ? De fait, chacun vit constamment dans le détail, et l'on sait bien ce que ces détails peuvent avoir d'important parfois, fut-ce de manière pathologique. (2008 : s.p.).

S'il est vrai que ces tendances sont présentes dans les textes de Philippe Delerm, et en particulier, dans les scènes de la vie ordinaire évoquées qui suggèrent une certaine intimité comme l'écrit Claude Cavallero, elles sont modalisées par le principe d'intériorisation que met en évidence Dorrit Cohn⁴. Le texte de fiction devient une forme d'expression de la vie psychique, des pensées et des sentiments des personnages qui oscillent entre des êtres virtuels et de vrais individus, membres de la famille de l'auteur. Ainsi, le narrateur du *Bonheur : tableaux et bavardages*, sait que sa naissance est venue combler un manque : celui de la petite Michèle née et morte auparavant. L'histoire de la famille et la naissance de l'auteur (censée mettre fin au chagrin de la mère) imprègnent tout le texte : *Voilà où je*

suis né, bien avant ma naissance. Je suis arrivé dans ce monde comme un devoir de bonheur, non pas pour effacer la mort, mais pour lui succéder (Delerm, 1998 : 15). Le caractère intime des expériences révélées est projeté visiblement dans une perspective phénoménologique, car nous est révélée la sensation véritable des situations sociales : *intermédiaires dans lesquelles un certain vécu du 'soi privé personnel' est rendu public par le caractère potentiellement transposable de l'expérience relatée* (Cavallero, 2005 :155). En parlant du statut fictionnel de ces textes Cavallero affirme que *la démarche littéraire de Delerm se développe de concert avec la mutation contemporaine observée dans la délimitation des territoires de la vie privée* (2005 :155).

Le résultat de cette nouvelle dimension implique le fait que s'effectue une adaptation entre l'aspect sociologique de la littérature et la position actuelle de l'écrivain dans la société. Ce rapport au monde, à la nécessité de la représentation comme investissement éthique, habite en effet un large pan de la littérature française contemporaine. La description des formes de vie et de situations conduit à l'idée selon laquelle des types d'activité pratique socialement organisées existent, qui prônent l'action qui va venir s'y dérouler.

Dans cette volonté de rendre compte du monde, se joue en outre, en parallèle du roman minimaliste positif, le « roman impliqué » des dernières années, qui se préoccupe de l'état du monde social. Qu'il s'agisse, en des formes bien distinctes, des textes d'Olivier Rolin ou de Michel Houellebecq, ou encore de Virginie Despentes, l'écrivain contemporain a sa place dans la société. Il porte un regard dépaysé sur l'homme d'aujourd'hui, un regard qui explore une nouvelle forme d'humanisme, *non plus la foi aveugle dans la grandeur de l'homme et l'avènement de ses lendemains, mais l'attention à ses faiblesses, ses errements, à une apparente « insignifiance » en fait très signifiante* (Viart, 2008 : s.p.).

L'une des ambitions de la littérature contemporaine consiste donc à rendre compte de la société. C'est sans doute Michel Houellebecq qui va le plus en avant dans cette articulation avec son talent pour capturer la réalité, l'atmosphère des temps et les régions d'expérience où règnent tension et angoisse dans la culture contemporaine. Rendre compte du monde chez Houellebecq, comme le souligne Agathe Novak-Lechevalier, *ce n'est donc en aucun cas se contenter de le copier, ni même chercher à l'explicitier : en le représentant, il s'agit de le révéler* (2016 :7). Ce processus fait preuve du statut de l'écrivain en tant qu'investigateur. D'une actualité absolue, sa franchise parfois insoutenable est d'une cohérence pénible et son œuvre, à tous points de vue, une épreuve. Ses romans, allant au-delà d'eux-mêmes, mettent en jeu des formes surprenantes de savoirs riches, l'expression de son adhésion à la vie quotidienne, l'élégance de ses solutions à la fois affranchies et précises⁵. Les récits dévoilent aussi les aspects visionnaires, de grandes mutations

aux conséquences irréversibles pour l'individu, qui surgissent dans la société contemporaine, société où sont exposés l'aliénation, la réification des relations humaines et le fait que l'individu est asocial, solitaire et incapable de communiquer avec l'autre. Dans son dernier livre *Sérotonine*, est révélé l'intérêt porté au bonheur dans la société contemporaine, qui se précise dans le titre scientifique sous la forme d'une hormone : un neurotransmetteur à l'origine de notre humeur, utilisée dans les antidépresseurs pour une meilleure santé mentale :

Si Houellebecq dans ses romans précédents avait construit un monde désabusé et désillusionné où il s'acharnait à cerner différentes formes de bonheur incrustées dans des doctrines philosophiques, dans Sérotonine, il présente la vision cynique et pessimiste d'un univers où la possibilité de la vie en couple est dépassée, où l'avenir de la société humaine est mis en danger, où l'authenticité des civilisations et des valeurs de la culture contemporaine sont de plus en plus décadentes (Amar, 2020 : 190-191).

Ce modèle de l'observation et de la révélation se prolonge encore plus chez Virginie Despentes, qui, avec la trilogie de *Vernon Subutex* dont les aspects sociétaux et politiques sont évidents (ainsi que dans la continuité de son œuvre), explore les couches sociales et s'interroge sur l'existence des vaincus. Elle ne parle pas de minorité sexuelle, raciale, politique, mais d'une façon de se tenir en soi, quel que soit le regard sur soi. Elle décrit un monde où l'humiliation sociale est une réalité de tous les jours. Dans « Bad lieutenantes », le prologue de *King Kong théorie*, Despentes formule ainsi les polémiques des genres et des classes exprimées dans l'œuvre :

J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf. [...] C'est ici que j'écris [...] toujours excitée par les expériences et incapable de me satisfaire du récit qu'on m'en fera (2006 : 9).

Suspension du jugement, arasement de préjugés, Despentes écrit en se plaçant du point de vue des exclues, tout en combattant les logiques d'exclusion si efficaces dans la société. Comme le précise Morgane Kieffer :

... le 'je' tire sa légitimité de son appartenance à cette infra-communauté des 'exclues', dont l'écrivaine est le témoin en même temps que celle qui les fait advenir sur la scène littéraire. Il s'agit en effet de prendre d'assaut le récit, aussi bien dans son sens politique d'un discours et d'un imaginaire sociaux soutenus par des logiques d'exclusion [...] qu'en son sens narratif (2019 : 18).

L'écriture naît d'une colère dans un effacement volontaire des marqueurs culturels visible dans l'écriture de Despentes et s'inscrit dans un rapport critique

envers la norme par un *décentrement revendiqué* (Kieffer, 2019 : 18).

Cette perspective fait partie d'un phénomène plus large qui surgit de plus en plus dans les récits en rapport avec une nouvelle dimension, qu'il est possible de qualifier d'« enquête ». L'excellent essai de Laurent Demanze, *Un Nouvel âge de l'enquête* (2019), explore un ensemble d'écritures d'enquêtes littéraires qui s'interrogent sur le phénomène patent du « retour au réel ». Dans un entretien, Demanze s'exprime sur le réel « opaque » et sur sa « fragilité » qui s'expérimentent aujourd'hui de manière amplifiée, puisque le débat sur la vérité dans le monde est plus que jamais étendu, et que le consensus est fragmenté, voire, contradictoire :

Bien des critiques ont récemment emboîté le pas à ce que Hal Foster a nommé un retour au réel. Ces flux et ces reflux dans le mouvement des esthétiques et des champs artistiques, je voudrais les inscrire dans un contexte élargi, en pensant l'obsession contemporaine de l'enquête dans ce que l'on pourrait appeler une inquiétude du réel. Si le réel s'impose comme un enjeu, c'est précisément qu'on en perçoit l'opacité, que son appréhension est fragile et que son institution est contestée. Les récents débats autour des fake news, de la post-vérité, ou plus lointainement sur les simulacres ou le storytelling, disent bien le sentiment que les logiques profondes du réel échappent et suscitent la perplexité comme le sentiment d'un secret dissimulé (Benetti, 2019 : s.p.).

La passion du réel, le souci de l'exploration se révèlent de façon évidente dans les romans de Philippe Vasset, Didier Blonde, Philippe Artières, Jean-Christophe Bailly, Emmanuel Carrère, Éric Chauvier, ou encore Jean Rolin aussi bien qu'Olivia Rosenthal. Ces auteurs mettent en lumière la fin d'une opposition cloisonnée entre la science objective et la fiction, généralement décrite comme arbitraire, subjective. Comme le précise Demanze, leurs œuvres mettent en évidence la dimension de « l'enquête » qui est *un processus de création et [...] inversement la création invente son protocole d'investigation* (Benetti, 2019 : s.p.). Dans ces textes, si distincts les uns des autres, il est frappant de constater l'émergence de la « recherche-crédation » et l'« exigence de terrain ». Ces deux mécanismes permettent à la littérature contemporaine de procéder *volontiers à ces gestes de sortie ou d'échappée, pour se frotter physiquement avec un dehors, dans une dynamique résolue d'altération de soi* (Demanze, 2019 : 90).

Enquête et travail de terrain

L'œuvre de Joy Sorman s'inscrit précisément dans ce tournant du roman contemporain. Non seulement l'autrice mène une enquête de terrain sur les immeubles insalubres à Paris, en cours de réhabilitation et arpente les bâtiments, interviewe les habitants, dit ces lieux qui échappent au regard, mais en plus elle se glisse en

détective, des journées entières dans l'une des plus grandes gares d'Europe entre enquête et collection de coïncidences, mettant en scène un lieu gigantesque et les foules qui le traversent. Ces deux récits, *L'Inhabitable* (2016) et *Paris gare du nord* (2011), nous font vivre une expérience aux frontières du reportage et du récit, de l'enquête et de la dérive urbaine.

S'agit-il d'un effacement ou tout du moins d'un élargissement de la fonction littéraire ? Ou serait-ce plutôt une résignation à ce positionnement aux côtés de la scène sociale ? En tout cas, il semble que c'est une requête de la part de la littérature, d'impliquer ses lecteurs dans une réception critique. Que l'on pense par exemple aux deux derniers livres de Jean Echenoz, *Ravel* (2006) et *Courir* (2008) ; l'un relate les dernières années de la vie du fameux compositeur alors que l'autre expose les années de gloire d'Emil Zatopek, le fameux coureur tchécoslovaque. Lors d'un entretien, Echenoz souligne le fait qu'il a suivi la même méthode dans les deux romans : après avoir mené une enquête approfondie sur l'atmosphère sociale de la période relatée et sur la vie des personnalités, il s'interdit de changer les faits historiques, de modifier les activités ou les caractéristiques psychologiques des personnages. L'auteur va même, dans *Courir*, insérer des citations d'articles de journaux sur Emil Zatopek.

À la Bibliothèque nationale, j'ai dépouillé 3000 exemplaires du quotidien L'Equipe de 1946 à 1957, des premiers entrefilets consacrés à ce coureur tchécoslovaque étonnant aux Unes où il devient une figure mythique. Je recopiais sur un cahier et, rentré chez moi, je tapais tout ça. Certains de ces articles avaient des qualités littéraires formidables. Parfois il fallait négocier avec ça, parfois j'ai réutilisé des images (Almeida Rosa de Faria, 2010 : 22).

L'investigation constante qui va à l'encontre des automatismes de pensée et met le discours sous caution constitue clairement le nouvel empire des romanciers. Les récits relèvent pour l'essentiel de ce que l'on désigne par récits non-fictionnels bien qu'ils soient tramés d'un imaginaire issu de la littérature d'espionnage. Jean Rolin, Patrick Modiano ou Didier Blonde revêtent bien souvent le costume de l'espion ou du détective privé afin de créer dans leurs récits des atmosphères de roman noir.

Il est vrai que nous percevons déjà la naissance du souci d'explorer, de collecter des preuves, bref, du phénomène de l'enquête, avec *Dora Bruder*, en 1997. Rien n'est plus réel, en effet, que l'ancrage d'un récit dans une annonce de *Paris Soir*. Le récit décrit le trajet d'une enquête qui commence en 1988, quand un soir, consultant le fameux journal du 31 décembre 1941, Patrick Modiano lit l'avis suivant : *PARIS. On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1,55 m, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine,*

chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41, boulevard Ornano, Paris (1997 : 9). Ces quelques lignes troublent profondément Modiano et finissent par le hanter. Le réalisme, s'avérant impuissant à exprimer l'histoire de la disparue, le romancier recourt à la représentation fragmentaire d'une expérience vécue que le lecteur est appelé à déchiffrer[.]. Persévérant, Modiano tente de restituer l'identité perdue de Dora Bruder et entreprend de démêler le fil ténu de son investigation en passant par les différentes étapes de son parcours jusqu'au 13 août de la même année, à Drancy, où Dora retrouve son père avant de disparaître dans l'enfer concentrationnaire. Bien que les faits révélés par l'enquête de l'écrivain soient d'une réalité intense, l'écriture, elle, reste floue ; ce qui octroie au récit une atmosphère lourde d'incertitudes. Pour autant, ces caractéristiques de l'écriture attestent que la réalité peut elle aussi être pleine d'éléments obscurs, insolubles.

L'ambition de l'enquête se poursuit dans la présence obsessionnelle de la science, de la technologie ou de la post-humanité chez certains écrivains contemporains. Emmanuelle Pireyre aborde avec un point de vue critique les caractéristiques de nos vies actuelles telles que l'omniprésence, la transformation des villes, l'écologie, la souffrance des ouvriers, le tourisme. Ses récits traitent de la confrontation des exigences intimes avec les exigences sociales. Pireyre insère les datas, le reflet du monde tel qu'il est, dans le texte littéraire comme prélèvement du réel dans lequel se déroulent les vies actuelles.

Maylis de Kerangal prolonge cette perspective en entreprenant un double travail de recherche documentaire avec *Réparer les vivants* (2014) : la biomédecine, la question des greffes, le processus de la transplantation du cœur, organe fondamental et symbole affectif. En faisant cohabiter deuil et don, elle retrace le parcours de la mort accidentelle d'un jeune homme, dont on greffera certains organes, en particulier le cœur. Au-delà de la technologie performante, c'est la définition actuelle de la mort qui est mise en lumière au regard de l'éthique.

Il nous revient également de préciser que cette faim de réel conduit à un autre changement : l'écrivain d'aujourd'hui n'est plus le génie solitaire qui s'enfermait pour écrire. C'est dans ce sens qu'Olivia Rosenthal décrit le nouveau phénomène de l'« arrachement » au confort : *Je ne veux pas ou pas toujours être séparée du monde. Je veux pouvoir me rapprocher, me tenir un moment dans cet inconfort spécifique, l'inconfort de celui qui n'est pas à sa place. Je veux aller voir là où je ne devrais pas aller, voir ce que je ne devrais pas voir, relater ce pour quoi les mots manquent* (2015 : 61). Se déplacer permet de mieux connaître le monde, d'observer, de découvrir des formes de vies ignorées auparavant, et finalement favorise les contacts. Demanze souligne ce phénomène de l'écrivain qui « sort de

son territoire » dans le but de renouer un dialogue avec le monde : *Se disent de concert une ouverture épistémologique à l'inconnu et une mise à l'épreuve de soi par l'inconfort suscité... Ne pas être à sa place, c'est aussi ne pas se sentir autorisé dans sa prise de parole, être inquiet des biais méthodologiques ou de ses impostures scientifiques* (2019 : 88).

Cette exigence du déplacement, du décentrement, de la culture populaire, c'est aussi celle d'Arno Bertina, auteur de trois romans formant « une sorte de triptyque » : *Le Dehors ou la Migration des truites* (2001), *Appoggio* (2003) et *Anima Motrix* (2006). En janvier 2012 paraît *Je suis une aventure* (Verticales), vaste roman qui, en utilisant les figures du tennisman Roger Federer et de l'écrivain Robert Maynard Pirsig, reprend l'enquête lancée dans *Anima motrix*.

Il en est de même dans les investigations et les témoignages des récits d'Olivia Rosenthal qui explorent des territoires ignorés. Entre documentaire et fiction, *Viande Froide* (2010) résulte des rencontres de Rosenthal avec les acteurs du lieu sur le chantier de construction d'un centre culturel le « Cent-Quatre ». Celui-ci ouvre ses portes en 2008 sur le site des anciennes Pompes funèbres municipales de la ville de Paris. L'autrice s'attache à imaginer et à décrire la manière dont on travaillait, vivait et côtoyait la mort, dans l'entreprise des Pompes funèbres. À travers les voix croisées des ouvriers travaillant sur le chantier, Olivia Rosenthal interroge le rapport que nous entretenons avec nos collègues de travail, avec les étrangers, avec les animaux, avec la mort des autres et avec la nôtre. Le récit s'écrit à partir d'entretiens, d'anecdotes, d'histoires personnelles, souvent douloureuses, qui sont des témoignages qui aident à reconstituer finalement, un espace collectif. Il résulte donc de cette volonté de véracité et de crédibilité un souci de soi et de l'autre en vue d'une meilleure compréhension, empathie et harmonie pour mieux vivre ensemble.

Conclusion

Comme nous venons de le voir, les disparités sont vives entre le réalisme contemporain et celui du 19^e siècle. Si pour Stendhal le roman est *un miroir qu'on promène le long d'un chemin* (1927 : 184), il est possible de dire que le roman contemporain est une machine qui déplace le lecteur, le déconcerte et le fait réfléchir. La réflexion de Stendhal est souvent associée à l'idée que le roman est le reflet de la réalité. C'est alors, tout naturellement, que se pose la question du réalisme, de la subjectivité et de l'objectivité. Le reflet dans un miroir impose une certaine passivité qui n'existe plus dans le roman contemporain. Au contraire, il s'inscrit plutôt dans un principe d'action auquel participe l'auteur souvent en

tant que témoin. C'est ce qu'on a qualifié de « travail de terrain » (Demanze, 2019 : 89), terme emprunté au domaine de la méthodologie de l'ethnographie. L'écrivain contemporain n'est plus le mage romantique ; il est devenu *un homme ordinaire, enjoint à sortir de la bibliothèque pour se frotter au monde, à renouer avec la société civile un dialogue interrompu...* (Demanze, 2019 : 90). Le roman contemporain reproduit ainsi la réalité où dominent les explorations menées par les auteurs qui se réapproprient des zones souvent oubliées ou ignorées jusque-là.

Ainsi, loin d'être un hymne passif à la nature, elle [la littérature contemporaine] offre dans sa compilation encyclopédique mais incomplète l'ostentation de failles, nous équipe au passage de questions, produit des contre-discours de réparation et réorientation, dans une étonnante forme de remédiation du réel par le réel, d'interventions micropolitiques (Gefen, 2016 :125).

Le JE de l'auteur participe à l'action du roman mais cette subjectivité n'est plus celle réflexive où l'auteur fournissait un cadre général et permettait à l'imagination du lecteur de façonner l'histoire des romans postmodernes. D'où une esthétique qui correspond à une posture nouvelle de l'écrivain : en faisant partie de la narration, le JE narrateur lui octroie un témoignage. S'affirme alors avec force une volonté de rendre compte du monde qui se joue au sein de ces fictions où est reconnue une vive préoccupation pour l'avenir de l'humanité. Ces textes participent à un paradigme qui se souscrit de plus en plus à une lecture de la littérature contemporaine par le prisme de la réalité.

Bibliographie

- Amar, R. 2020. « Sérotonine ou la quête du bonheur selon Michel Houellebecq ». *Voix plurielles*. Vol. 17. N°1. p. 187-192. [En ligne] : <https://www.erudit.org/fr/revues/voixpl/2020-v17-n1-voixpl05274/1069219ar/> [Consulté le 09 novembre 2020].
- Almeida Rosa de Faria, D. 2010. « Mutations du roman français depuis les années quatre-vingt. Le parcours de Jean Echenoz ». *Carnets, Revue électronique d'études françaises*, Numéro spécial, p. 19-26. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/carnets/5362?lang=en#bodyftn5> [Consulté le 09 novembre 2020].
- Barthes, R. 1993. *Œuvres complètes, tome 2*, Paris : Seuil.
- Benetti, P. 2019. Entretien avec Laurent Demanze. *Journal de la littérature, des idées et des arts*. [En ligne] : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/07/30/entretien-laurent-demanze/> [Consulté le 09 octobre 2020].
- Cavallero, C. 2005. « Les florilèges du quotidien de Philippe Delerm ». *Études littéraires*, vol. 37. N° 1. p. 145-156.
- Cohn, D. 1981. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Seuil.
- Delerm, Ph. 1998. *Le Bonheur tableaux et bavardages*, Paris : du Rocher.
- Demanze, L. 2019. *Un nouvel âge de l'enquête*. Paris : Corti.
- Despentes, V. 2006. *King Kong théorie*, Paris : Grasset.

- Gefen, A. 2016. « Le monde n'existe pas : le "nouveau réalisme" de la littérature française contemporaine ». *Quodlibet Studio*, p.115-125.
- Kieffer, M. 2019. « La possibilité du monde : fictions critiques et réalisme adressé dans le contemporain français ». *RELIEF - Revue Électronique de Littérature Française*. 13(1). p.13-27. [En ligne] : DOI : <http://doi.org/10.18352/relief.1029>. [Consulté le 09 octobre 2020].
- Hutcheon, L. 1988. *Poetics of Postmodernism*. Londres: Routledge.
- McHale, B. 1987. *Postmodernist fiction*. Londres et New-York: Routledge.
- Modiano, P. 1997. *Dora Bruder*. Paris: Gallimard.
- Novak-Lechevalier, A. 2016. « *Michel Houellebecq, La Carte et le territoire* ». *Présentation, notes, répertoire, dossier*. Paris : Flammarion.
- Rosenthal, O. 2015. J'entends des voix. In: *Collectif Inculte, Devenirs du roman. Écriture et matériels*, Paris : Inculte. p. 61-63.
- Sheringham, M. 2003. Ce qui tombe, comme une feuille, sur le tapis de la vie. In: *Barthes, au lieu du roman*, Paris : Éditions Desjonquères/Nota Bene. p. 135-158.
- Stendhal, H. 1927. *Le Rouge et le noir*. Québec : À tous les vents.
- Viart, D. 2008. « De la Littérature contemporaine à l'université ». [En ligne] : Fabula. https://www.fabula.org/atelier.php?De_la_litt%26acute%3B_rature_contemporaine_%26grave%3B_%27universit%26acute%3B%3A_une_question_critique [Consulté le 09 novembre 2020].
- Visage, B. 1998. « Les Moins-que-rien ». *NRF*, N° 540, p. 4-6.

Notes

1. Voir à ce sujet Brian McHale *Postmodernist fiction*, Londres et New-York, Routledge, 1987.
2. Ma traduction de: "... the postmodernist novel puts into question that entire series of interconnected concepts that have come to be associated with what we can conveniently label as liberal humanism: autonomy, transcendence, certainty, authority, unity, totalization, system, universalization, centre, continuity, teleology, closure, hierarchy, homogeneity, uniqueness, origin." Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, 1988. p.57.
3. Voir à ce sujet l'article de Dominique Viart : « Portraits du sujet, fin de 20ème siècle » où il s'interroge sur les caractéristiques de ce retour du sujet : *Les œuvres qui s'élaborent en cette fin de siècle n'envisagent pas le sujet et sa littérature de la même façon que celles du siècle précédent, ni même que celles du début du siècle. Sans doute faudrait-il ici nuancer l'expression même qui désigne ce phénomène. Parler de «retours» au pluriel, pour en signaler les diverses formes : tout lecteur attentif de la création contemporaine l'aura deviné. Mais aussi mettre en question la notion même de retour, qui laisse entendre quelques retrouvailles formelles avec les œuvres d'autrefois. Or rien n'est moins semblable aux expressions historiques du sujet que celles auxquelles nous avons aujourd'hui affaire. Ce sont donc ces caractéristiques propres à la littérature romanesque du sujet que je voudrais évoquer avec vous. Elles sont je crois profondément marquées par les cheminements qui ont favorisé l'émergence d'une telle production littéraire. Or, il apparaît que la conjoncture favorable à l'émergence de cette nouvelle littérature narrative se dispose autour de trois grands axes : la crise des idéologies et des discours ; le renouvellement des intérêts historiques et des questions de mémoire ; l'élaboration d'une ethnologie des temps présents.*
<https://remue.net/cont/Viart01sujet.html>
4. Dorrit Cohn dans *La transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, 1981, établit un répertoire complet des procédures narratives vouées à l'expression de la vie intérieure dans le roman.
5. L'élégance des solutions de Houellebecq est due au fait qu'il ose écrire des textes qui peuvent paraître illusoire ou chimériques, mais qui finalement nous font réfléchir et

permettent d'intégrer une vision du monde peu commune, comme par exemple, l'apparition d'une nouvelle humanité délivrée de l'individualisme et de la reproduction sexuée. L'insertion des néo-humains (clones) dans *La Possibilité d'une île*, à laquelle le lecteur avait déjà été préparé dans *Les Particules élémentaires* (où Michel le scientifique de renom entrait dans la mer pour faire place à son clone) permet d'éviter la vieillesse et la mort, les deux plus grands maux de l'humanité.

Synergies Mexique n° 10 / 2020



Le renouvellement
des lectures





ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

Mircea Eliade : une œuvre fasciste ?

Luis Arturo Velasco Reyes

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique

luisvr@live.com.mx

<https://orcid.org/0000-0002-2106-8878>

Reçu le 29-07-2020 / Évalué le 21-09-2020 / Accepté le 01-10-2020

Résumé

L'œuvre de Mircea Eliade est considérée comme l'une des plus importantes parmi les études de religions du XX^e siècle. Elle est pourtant tombée en discrédit ces dernières années, car l'on a découvert le soutien d'Eliade au parti fasciste de la Roumanie pendant les années trente. Certains auteurs affirment même que la totalité de son œuvre peut être interprétée comme un fascisme masqué. L'article suivant nuance cette affirmation et met en évidence les traits fascistes qui alimentent l'œuvre d'Eliade mais il prône en même temps la possibilité d'une interprétation plus riche qui ne se limite pas à l'idéologie de jeunesse de ce penseur.

Mots-clés : religion, mythe, fascisme, Roumanie

Mircea Eliade: ¿una obra fascista?

Resumen

La obra de Mircea Eliade es considerada como una de las más importantes en el estudio de las religiones durante el siglo XX. No obstante, ha sido desacreditada en años recientes debido al descubrimiento del apoyo de Eliade al partido fascista de Rumania durante la década de 1930. Algunos autores incluso aseveran que la totalidad de su obra puede interpretarse como un fascismo enmascarado. El presente artículo matiza esta aseveración poniendo en evidencia los rasgos fascistas que alimentan la obra de Eliade, pero defendiendo la posibilidad de una interpretación más rica que no se quede encasillada en la ideología de juventud de este pensador.

Palabras clave: religión, mito, fascismo, Rumania

Mircea Eliade: a fascist work?

Abstract

The work by Mircea Eliade is considered as one of the most important in the study of religions during the 20th century. However, it has been neglected in recent years

due to the discovery of his support for the fascist party in Romania during the 1930s. Some authors have claimed that the complete work by Eliade can be interpreted as a masked fascism. This paper nuances this assertion by evidencing the fascist traits that build Eliade's work but also standing for the possibility of a richer interpretation not limited to the author's early ideology.

Keywords: Mircea Eliade, fascism, Romania

Introduction

L'œuvre de Mircea Eliade est l'une des plus réputées mondialement dans le domaine des études des religions. La trajectoire d'Eliade est exceptionnelle : encore très jeune, il commence à publier des articles de science et d'alchimie, il se fait octroyer une bourse pour faire des études en Inde ; il sera successivement attaché culturel au Royaume Uni puis au Portugal, et professeur d'histoire des religions à l'Université de Chicago. Il est l'auteur de nombreux articles, romans, nouvelles, récits autobiographiques et grandes études des religions, qu'il écrit en roumain, en français et en anglais. Son œuvre est si riche, si vaste, que David Cave l'a considérée comme le véhicule d'un *nouvel humanisme*¹.

Mircea Eliade est sans doute l'un des membres les plus connus de la « Jeune Génération » d'intellectuels roumains parmi lesquels se trouvent Ionesco, Cioran, Sebastian, Noica, et d'autres universitaires disciples du philosophe Nae Ionescu. Vers la fin des années quatre-vingt, plusieurs membres de ce groupe firent l'objet de débats en raison de leur rapport avec la Légion de l'Archange Michel, mieux connue comme la Garde de Fer, le mouvement fasciste de la Roumanie. Eliade, parmi d'autres, s'engagea fermement dans le parti fasciste durant l'entre-deux-guerres et publia des articles de nature antisémite et nationaliste dans la revue *Vremea* et le journal *Cuvântul*.

Après la Deuxième Guerre Mondiale, la Roumanie fut occupée par l'armée soviétique. Ce bouleversement permit d'enterrer les pamphlets ultranationalistes ainsi que les articles antisémites de la « Jeune Génération ». Eliade —et bien d'autres de ses collègues— partit en exil et devint célèbre en Europe comme historien des religions. Il avait apparemment échappé à son passé fasciste. Mais en 2002, Alexandra Laignel-Lavastine publia l'ouvrage *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli du fascisme. Trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle*, où elle affirme qu'Eliade cacha hypocritement son passé et qu'il transposa sa pensée fasciste dans ses études sur les religions postérieures à son exil.

Malgré la polémique que ce livre suscita², les œuvres d'Eliade semblent confirmer la thèse de Lavastine. Mais comment se peut-il que la pensée fasciste d'Eliade

ait pu être ignorée pendant presque soixante ans ? Dans quelle mesure ses études des religions peuvent-elles transmettre cette idéologie ? Pour répondre à ces questions, nous allons définir la pensée fasciste de la Roumanie des années trente, puis pondérer à quel point les écrits d'Eliade en sont imbus.

Le fascisme roumain des années trente

Roger Griffin, dans *The Nature of Fascism*, donne une définition très complète du fascisme à partir d'une comparaison des causes, des caractéristiques et des manifestations de toutes ses mutations. Puisque toutes les formes de fascisme sont différentes, il est important de bien saisir les particularités du fascisme en Roumanie.

Étant donné que nous abordons ici l'œuvre d'un historien des religions, nous contenterons d'une définition sommaire de la pensée fasciste à partir de son aspect spirituel. La spiritualité et la religion étaient en fait des éléments capitaux du fascisme roumain puisque le mouvement légionnaire était surtout *une école spirituelle d'où, si un homme y entre, doit sortir un héros*³ (Eugen Weber, 1964, dans Griffin, 1993 : 182), et Corneliu Codreanu, fondateur et idéologue de la Garde de Fer, considérait que le but ultime de l'histoire était *la résurrection des nations au nom de Jésus-Christ*⁴ (Griffin, 1993 : 181).

Les citations de Weber et Codreanu condensent d'ailleurs très bien le fascisme roumain. Il est possible d'en tirer trois éléments qui le caractérisent : 1) un *but de l'histoire* ou bien un destin historique, obtenu grâce à 2) la résurrection ou bien une palingénèse de l'homme, qui 3) renaîtrait comme un héros : un *omul nou* (le nouvel homme).

La palingénèse fasciste ne venait pourtant pas sans implications morales graves. La résurrection exige une destruction d'où renaîtrait *l'omul nou*. Cette destruction qui précède la renaissance n'est pas du tout symbolique. On sait, par exemple, que lorsque la Légion arriva au pouvoir en 1940, elle provoqua des pogromes, des meurtres et des massacres. Dans son œuvre autobiographique, Eliade semble honorer la mémoire de son ami Puiu Gârcineau dont il rappelle les mots : *le but suprême du Mouvement n'était même plus la rédemption individuelle par un éventuel martyr, mais la "résurrection de la nation" acquise grâce à une "saturation de tortures et de sacrifices sanglants"* (Eliade, 1988b : 40).

Voici le dernier élément que nous considérons important pour notre définition : le nationalisme exacerbé. Il prônait une unification du peuple roumain à travers la religion et l'origine ethnique, jusqu'au point de voir chez l'étranger un ennemi commun et de faire peser sur lui toutes les idées destructrices de l'idéologie.

Comme dans d'autres pays en Europe, l'étranger est incarné par le Juif. Emil Cioran l'exprime ouvertement : *L'invasion judaïque, dans les dernières décennies du devenir roumain, a fait de l'antisémitisme le trait essentiel de notre nationalisme* (2009 : 222).

Le fascisme a justifié la haine envers les Juifs à travers une identité nationale fondée sur la religion chrétienne et sur l'origine ethnique du peuple roumain. Or, afin de délimiter cette origine commune, le fascisme évoque le passé lointain et propose un « retour aux origines ». La pensée fasciste se sert donc des mythes fondateurs, *le type de discours le plus archaïque et celui qui relate l'origine des choses et des êtres* (Orita, 2007 : 75), grâce auxquels il fut possible de construire une identité nationale dans un pays multiethnique⁵, d'unifier à travers une religion et de justifier les actes violents envers le peuple juif.

Grosso modo, la spiritualité du fascisme roumain est amplement fondée sur la religion et le mythe. Laignel-Lavastine affirme même qu'en Roumanie *le fascisme est présenté comme une "renaissance spirituelle" et comme une révolution chrétienne* (2008 : 150). Cette version du fascisme s'alimentait principalement d'un ultranationalisme palingénétique et d'un christianisme orthodoxe dégradé, fondés sur l'origine ethnique de son peuple. Les idées du culte à la mort et au chef n'ont pas eu la même force dans d'autres formes de fascisme (Griffin, 1993). La pensée fasciste roumaine incitait à l'agressivité, au meurtre du vieux (la Vieille Génération) et de l'étranger (le Juif) sous la promesse d'une renaissance spirituelle, l'origine de *l'omul nou*. On parviendrait ainsi à l'accomplissement du destin national de la Roumanie.

Il va de soi que, comme toute forme de spiritualité, et comme toute idéologie, ajoute Griffin, les bases du mouvement légionnaire sont irrationnelles. Voilà pourquoi une pensée de nature ésotérique fut un bon moyen de les transmettre : une pensée qui s'est manifestée dans les mythes fondateurs.

L'arrière-fond fasciste dans l'œuvre de Mircea Eliade après l'exil

Entre 1945 et 1947, déjà exilé en France, Eliade écrit l'une de ses œuvres les plus célèbres : *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*. Eliade y sépare la cosmovision de l'homme moderne et de l'homme archaïque à partir de leurs différentes manières de comprendre le temps : si pour l'homme moderne le temps est irréversible (ce qu'Eliade nomme le « temps historique »), l'homme archaïque refuse de faire le registre du temps et rejette la mémoire. Le trait caractéristique des sociétés archaïques qui intéresse Eliade est leur *rébellion contre le monde concret, historique ; leur nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines, au Grand Temps*⁶ (Eliade, 1985 : 7).

Ce n'est certes pas par hasard qu'Eliade aborde justement ces sujets. Le mythe de l'éternel retour contient en quelque sorte la pensée palingénétique car, selon Eliade, pour l'homme archaïque *un objet ou un acte n'est réel que dans la mesure où il imite ou répète un archétype. La réalité est donc acquise à travers la répétition ou la participation*⁷ (1985 : 37). C'est alors que, pour exister réellement, il faut imiter ou répéter les événements mythiques qui impliquent à leur tour un sacrifice ou un exploit héroïque. C'est à partir de cette répétition que la *transformation de l'homme en archétype*⁸ (Eliade, 1985 : 40) devient possible.

Il est intéressant de remarquer que la comparaison réalisée par Eliade entre l'homme archaïque et l'homme moderne n'est pas bénéfique pour ce dernier. Pour Eliade, l'histoire fait de l'homme moderne un esclave, tandis que l'homme archaïque reste libre. L'homme archaïque est aussi le seul à être considéré *créateur*, puisqu'il *participe à la répétition de la cosmogonie, l'acte créateur par excellence*. Eliade dit même d'un ton nostalgique :

*Il n'est pas interdit de concevoir une époque, pas très lointaine, où l'humanité, afin d'assurer sa survivance, soit obligée de ne plus "continuer" à faire "l'histoire" [...], où elle se contente de répéter les faits archétypiques prescrits et qu'elle s'efforce d'oublier, comme insignifiant et dangereux, tout fait spontané qui menace d'avoir des conséquences historiques*⁹ (1985 : 139-143).

Le penchant d'Eliade pour l'homme archaïque dénote son illusion de se protéger de l'histoire en donnant aux événements historiques un « sens métahistorique » qui les justifierait. La conception du temps cyclique s'oppose donc au temps linéaire et irréversible, mais aussi à une existence incohérente et sans but. D'après Griffin, ceci est une caractéristique de la *religion du fascisme* qui correspond à sa nécessité de contrecarrer le temps sans mythe, le temps dénué de sens : *la terreur de l'histoire* (1993 : 54).

Or, il est compréhensible que *Le mythe de l'éternel retour* conserve quelques éléments importants du fascisme roumain, étant donné que ce texte fut conçu dans les premières années de l'exil d'Eliade. Pourtant en 1957 et en 1963, déjà « loin » de son passé fasciste et des articles de jeunesse, Eliade publie *Mythes, rêves et mystères* et *Aspects du mythe* respectivement. Il est étonnant d'y voir encore, presque 20 ans après son départ de Roumanie, répétés de manière identique, les mêmes éléments de ses œuvres de jeunesse et notamment du *Mythe de l'éternel retour* : le Grand Temps, la palingénèse, la répétition périodique de la Création, voire, en quelque sorte voilée, la terreur de l'histoire.

Bien que le terme *terreur* ne s'y trouve plus, Eliade l'aborde indirectement en parlant de *la maîtrise du temps* (1988a : 98 ; 1989, 37) et de *la sortie du Temps*

(1988a : 234 ; 1989, 34) comme des alternatives vis-à-vis d'une *angoisse devant le temps historique* (1989 : 34). La posture d'Eliade est plus nuancée face à l'histoire. La *terreur*, devenue *angoisse*, est dorénavant guérissable à travers trois *voies d'évasion* : le spectacle (le théâtre et le cinéma), la lecture (Eliade, 1989 : 34) et la remembrance (Eliade, 1988a : 115).

La terreur de l'histoire, puis l'angoisse, seraient donc les sujets principaux de l'œuvre académique d'Eliade, mais aussi de son œuvre littéraire. Par exemple, dans son roman *Le vieil homme et l'officier*, il raconte l'histoire d'un vieillard devenu suspect aux yeux d'un commissaire de la police secrète qui l'interroge sur un de ses anciens élèves. Le récit du vieillard coïncide au début avec les archives historiques de la nation mais, au fur et à mesure que son récit avance, il y a de plus en plus de digressions, d'ambiguïtés, de fantaisie. L'histoire termine par s'insérer dans une dimension mythique¹⁰.

En ce qui concerne sa biographie, Eliade répète que *le Mouvement légionnaire avait une structure et une vocation de secte mystique et non de mouvement politique* (1988b : 40), d'où on déduit qu'il justifiait toujours les meurtres du mouvement étant donné leur nature *mystique*. Il ne perd pas non plus l'opportunité de mentionner que *le symbolisme de la mort permet tout : une extinction [...] ou une régénération, un véritable incipit vita nova* (1988b : 176-177).

Voici juste quelques exemples de son discours immuable. À bien y regarder, son œuvre en est toute imprégnée. C'est nonobstant la manière de s'opposer à l'histoire qui change car, s'il est vrai qu'il ne refuse jamais la voie de la violence, il offre d'autres remèdes pour apaiser le malaise de l'existence historique. Puisque la posture d'Eliade n'est jamais expressément éclaircie, la manière de mettre cette lutte en pratique reste un choix du lecteur.

La dualité

Selon Daniel Dubuisson le thème platonique du double sens est récurrent dans les œuvres de Mircea Eliade (2014), ce qui explique comment cet écrivain réussit à maintenir son discours fasciste masqué jusqu'à la fin de sa vie. Mais le double sens dans l'œuvre d'Eliade ne se veut pas discret ni s'y trouve pas caché astucieusement. Il semble, au contraire, s'y manifester de toute sa force.

Le double sens, ou bien la dualité qui dirige la totalité de l'œuvre d'Eliade, fut exposé dès 1957 avec la publication de *Le sacré et le profane*. Cette distinction binaire d'Eliade fut l'objet d'une polémique en raison de sa nature artificielle et arbitraire. Elle fut d'ailleurs comprise comme la base de l'idéologie du mouvement légionnaire.

Selon Eliade, pour *l'homme religieux* il n'y a que l'espace sacré qui *existe réellement* (1965 : 25). Le sacré est lié étroitement à la répétition de l'archétype, donc à l'abolition du temps et à une réalité qu'on peut considérer *transcendante*. La dimension sacrée peut donc être comprise comme une justification des événements terrestres ou *profanes* pour un bénéfice supérieur ; une temporalité qui surpasse l'histoire. Ceci expliquerait le penchant d'Eliade pour l'homme archaïque.

Il se peut que le point le plus polémique de l'œuvre d'Eliade écrite après l'exil soit l'idée d'un *christianisme cosmique* (1988a : 210-214), idée profondément ancrée dans la dualité sacré-profane. Ce concept artificieusement utilisé par Eliade et sans fondement scientifique réel contient le mécontentement vis-à-vis de la modernité et pourrait jouer le rôle d'une arme dont Eliade se sert pour culpabiliser ouvertement les Juifs de la *chute dans l'Histoire*.

Le christianisme cosmique consiste selon Eliade en une forme de pensée proto-chrétienne paysanne composée d'éléments païens dont les caractéristiques rendirent possible l'assimilation facile par le christianisme orthodoxe. Eliade ajoute nonobstant que le christianisme cosmique n'incluait pas la dimension historique ni morale du christianisme orthodoxe. Pour le christianisme cosmique, le temps était toujours cyclique, et son absence de morale était compensée par la transcendance issue de la répétition de la Création et des cycles. La *chute dans l'Histoire* est donc le résultat de la christianisation du christianisme cosmique : la "*judaïsation*" du christianisme primitif équivaut à son "*historisation*" (Eliade, 1988a : 209), car pour le judaïsme, mais surtout pour le christianisme [moderne], la divinité s'est manifestée dans l'Histoire (Eliade, 1989 : 190).

L'accusation d'Eliade est évidente aux yeux de Dubuisson, qui dit de celui-ci : *Eliade [...] voit dans le triomphe du christianisme romain, moral et dogmatique, une catastrophe qui a contribué à la désacralisation de la nature, cette nature porteuse d'une énergie vitale que célébraient, au contraire, toujours selon Eliade, les religions préchrétiennes* (1995 : 49). Eliade attribue donc au judaïsme tout ce qui peut être profane dans le christianisme : le temps, l'histoire, la science, la morale. Puisque tout ceci est contraire au sacré, le judaïsme serait pour Eliade un obstacle qui éloigne l'homme de la transcendance, qui ne peut pas être atteinte sans surpasser l'histoire et sans annuler toute notion de science et morale contraire au christianisme cosmique. Tout ceci suggère qu'en attaquant le judaïsme Eliade cherche un *retour à l'origine*, à ce christianisme cosmique idéalisé (et artificiel), juste comme il l'a fait dans sa jeunesse.

Pourtant, malgré cette interprétation agressive du double sens chez Eliade, il y en a une autre qui se veut plutôt conciliatrice. Dans cette dualité, il est possible de

trouver moins une opposition qu'un rapport de complémentarité. Comme l'explique Manuela Orita : *tandis que la majorité des méthodes tendent à démythifier et à rationaliser, en découvrant le profane dans le sacré, Eliade suit la voie inverse : son but est d'identifier la présence du mythe dans l'expérience humaine* (2007 : 84).

Le sacré ne serait donc qu'un mouvement de type spirituel, un événement qui a lieu à l'intérieur de l'être humain mais qui le détache un instant de son monde terrestre. Le sacré peut se trouver alors dans une action ou un objet qui, sans jamais perdre leur nature profane, offrent à l'homme un accès au monde sacré. En ce sens-là, Eliade ne mépriserait-il pas le profane et son temps irréversible propre de la modernité ? Au contraire, il le met en valeur comme le moyen par lequel il est possible d'accéder à la dimension sacrée. La nostalgie pour le passé des religions païennes ne serait qu'une tentative de nous rappeler que les temps modernes ont négligé la dimension sacrée de l'homme. Le sacré et le profane ne s'excluent pas l'un l'autre, au contraire, ils sont intrinsèquement liés.

Une dualité conciliatrice constitue une grande partie de la totalité de l'œuvre d'Eliade. Science et littérature, fiction et mythe, biographie et roman, roumain et cosmopolite. Pour Eliade tout est connecté, tout se complète. Son œuvre multifacétique semble tout englober.

Dubuisson, qui soutient l'existence du fascisme voilé d'Eliade, dédaigne la valeur de son œuvre à cause précisément de cette complémentarité débordante :

Il ne faut jamais attendre d'Eliade un traitement minutieux des sources ou une présentation détaillée d'idées. Pour lui, suffisent des ressemblances vagues et superficielles, suggérées ici et là par ses interprétations sommaires. Il se répète toujours, il se contente d'illustrer ses intuitions avec peu d'images évocatrices de ses albums exotiques qu'il n'analyse pourtant jamais. Son œuvre, prolifique qu'elle fut, ne produisit aucun concept nouveau et n'éclaircit rien¹¹. (2014 : 189).

Or, Dubuisson n'a pas tort. Mais l'œuvre d'Eliade ne se veut pas éclaircissante selon les courants historiciste et rationaliste. Après tout, il faut tenir compte du fait que l'œuvre d'Eliade aborde la sociologie, la psychologie, la littérature, la philosophie de l'histoire, la philosophie de la religion, entre autres disciplines. La généralité est aussi une particularité, car la valeur de son œuvre est issue de son opposition aux courants dominants du savoir. S'il est vrai qu'Eliade pouvait parfois manquer de rigueur (son idée du *christianisme cosmique* en est l'exemple), il a apporté sans aucun doute une nouvelle façon d'aborder l'étude des religions.

Conclusion

Sachant que la dualité -ou bien la complémentarité- est la base de l'œuvre d'Eliade, il est compréhensible que son œuvre puisse parfois paraître ambiguë. L'ambiguïté a en fait alimenté l'hypothèse de son hypocrisie. Mais l'ambiguïté, ne rend-elle pas cette œuvre plus diverse, riche et débordante, au-delà des bornes absolutistes du fascisme roumain ? Si Eliade s'est en effet servi des idées si complexes comme l'éternel retour, la terreur de l'histoire, le mythe et *l'omul nou* pour alimenter une idéologie, ses lecteurs ne pourraient-ils pas s'en servir différemment, à d'autres échelles, moments et situations, afin d'aboutir à d'autres conclusions et atteindre d'autres buts ?

L'œuvre d'Eliade contient une nostalgie pour le passé mythique et le christianisme cosmique, ce qu'on peut assez facilement relier à sa pensée fasciste d'antan. Mais tout ceci peut être interprété aussi comme une revalorisation de la pensée archaïque dans un monde positiviste, un contact avec la spiritualité dans un monde accablé par l'objectivité de la pensée scientifique. Eliade s'oppose à une pensée contemporaine *si imbue de sa modernité, si enfermée dans le dogme des réalismes littéraires et des positivismes expérimentaux* (Durand, 1978 : 93).

Son opposition explique sa terreur de l'histoire, qui serait une lutte contre le courant historiciste qu'il perçoit dans le contexte de la Roumanie de l'entre-deux-guerres. Eliade écrit : *Nous voudrions savoir, par exemple, comment on peut supporter et justifier les maux et la disparition de tant de peuples qui souffrent et disparaissent pour la simple raison qu'ils se trouvent sur le chemin de l'histoire, qu'ils sont les voisins des empires en état d'expansion permanente, etc.*¹² (1985 : 136). Pour lui, *l'historicisme fut créé et professé surtout par des penseurs appartenant à des nations pour lesquelles l'histoire ne fut jamais une terreur continue*¹³ (1985 : 137-138).

Mais Eliade, déçu de ce monde privé de sa *dignité métaphysique*, transforme la terreur en angoisse et propose au moins une évasion encourageante pour faire face à l'histoire. Voilà pourquoi *la pensée de Mircea Eliade ne pouvait pas manquer d'avoir un vif écho parmi les nouvelles générations, lassées d'une vision du monde d'où le sacré est banni et avides, au contraire, de valeurs qui transcendent l'Histoire et la mettent carrément en cause.* (Tacou, 1978 : 9).

Certes, nous ne sommes pas contre la posture de Dubuisson puisque les traits propres au fascisme roumain abondent dans l'œuvre d'Eliade. Il a raison de remarquer aussi qu'Eliade ne présenta jamais d'excuses publiques à propos de son passé

fasciste, qu'il n'admit jamais la violence des actions de la Garde de Fer. Mais le remords, si le philosophe avait adopté une attitude éthique, aurait-il changé en quelque manière le sens, l'effet, l'importance de son œuvre littéraire et philosophique ?

Nous ne croyons pas en l'opinion que les éléments datant de la période de l'entre-deux-guerres déterminent la totalité du travail d'Eliade. En fait, c'est à partir de la découverte récente de son passé fasciste que la lecture de ses œuvres devint suspecte. D'où l'annulation de son double sens, qui nous pousse à opter pour l'un des sens possibles et à éliminer la richesse de son œuvre. Nous ne considérons pas nécessaire de participer au débat irrésoluble sur l'éternelle posture fasciste de Mircea Eliade, et nous ne sommes pas partisans de l'idée selon laquelle l'auteur est son œuvre. Peu importent les intentions de ce penseur. Son œuvre parle d'elle-même : plurielle et diverse, générale et conciliatrice, elle fut utile comme base pour le fascisme en Roumanie, mais en même temps elle va au-delà de toute idéologie. De là que son œuvre ait fasciné les militants de la Garde de Fer aussi bien que les ennemis du fascisme ; d'où son importance au fil du temps. Loin de vouloir l'exonérer de la responsabilité de ses actes, ou de l'exalter comme personnage, victime et martyr, ou de nier la possibilité qu'il fût, jusqu'à la fin de sa vie, un fasciste invétéré, nous nous penchons plutôt pour la posture de Norman Manea :

C'est un fait certain, son travail d'écrivain et d'érudit est distinct de son journalisme engagé à droite, entre les deux guerres... L'œuvre littéraire d'Eliade est immense. Son travail d'érudition concerne les spécialistes. Établir un lien entre ses études et sa période « fasciste », jeter le regard de l'inquisiteur sur les détails « suspects » présents dans ses nombreuses études érudites, reviendrait à donner l'exemple parfait d'une méthode totalitaire (Manea, 1992, dans Orita, 2007 : 67).

Bibliographie

- Bejan, C. A. 2019. *Intellectuals and Fascism in Interwar Romania. The Criterion Association*. Cham : Palgrave Macmillan.
- Cioran, E. 2009. *La transfiguration de la Roumanie*. Paris : L'Herne.
- Dubuisson, D. 1995. « L'ésotérisme fascisant de Mircea Eliade ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 106-107, p. 42-51. [En ligne] : <https://doi.org/10.3406/arss.1995.3134> [Consulté le 4 juillet 2020].
- Dubuisson, D. 2014. *Twentieth Century Mythologies. Dumézil, Levi-Strauss, Eliade*. New York: Routledge.
- Durand, G. 1978. Mircea Eliade et l'anthropologie profonde. In: *Mircea Eliade*. Paris: L'Herne.
- Eliade, M. 1965. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard.
- Eliade, M. 1981. *Le vieil homme et l'officier*. Paris : Gallimard.
- Eliade, M. 1985. *El mito del eterno retorno*. México: Artemisa/Planeta.

- Eliade, M. 1988a. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard.
- Eliade, M. 1988b. *Les moissons du solstice. Mémoire II, 1937-1960*. Paris : Gallimard.
- Eliade, M. 1989. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard.
- Griffin, R. 1993. *The Nature of Fascism*. Abingdon: Routledge.
- Laignel-Lavastine, A. 2008. *Il fascismo rimosso: Cioran, Eliade, Ionesco. Tre intellettuali rumeni nella bufera del secolo*. Turin : UTET.
- Orita-Serban, M. 2007. *Écrivains roumains d'expression française, (Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Mircea Eliade, Eugene Ionesco) - aspects de l'exil, trajectoires emblématiques*. Thèse doctorale de l'Université Paris IV- Sorbonne.
- Tacou, C. 1978. Avant-propos. In : *Mircea Eliade*. Paris : L'Herne.

Notes

1. Voir David Cave, *Mircea Eliade's visions on a New Humanism*.
2. Selon Cristina Bejan, cette œuvre est tombée en discrédit quand l'auteure Marta Petreu publia cinq articles dans lesquels elle accusait Laignel-Lavastine de plagiat et d'un manque de rigueur académique. Voir Marta Petreu, « Laignel-Lavastine : metoda "franceză" », *Revista 22 (I)-(V)*, juillet 1-29, 2002.
3. "Before being a political, theoretical, financial, economic movement, the Legionary Movement is a spiritual school, in which if a man shall enter, a hero must come out at the other end".
4. « The Resurrection of nations in the name of Jesus Christ ».
5. La "Grande Roumanie" englobait d'anciens territoires de l'Empire Austro-hongrois, de l'Union Soviétique et de la Bulgarie, et un tiers de sa population avait des origines hébraïques, allemandes et hongroises.
6. « Su rebelión contra el tiempo concreto, histórico; su nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, al Tiempo Magno ».
7. « Un objeto o un acto no es real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo. Así la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación ».
8. « La transformación del hombre en arquetipo ».
9. « En otros términos, no está vedado concebir una época, no muy lejana, en que la humanidad, para asegurarse la supervivencia, se vea obligada a dejar de "seguir" haciendo la "historia" [...], en que se conforme con repetir los hechos arquetípicos prescritos y se esfuerce por olvidar, como insignificante y peligroso, todo hecho espontáneo que amenazara con tener consecuencias "históricas" ».
10. Eliade semble avoir eu des difficultés à distinguer entre histoire et mythe. Dans *Fragments d'un journal*, il dit qu'en 1978 il commence à voir dans son passé « une mythologie personnelle et non pas [sa] vie comme elle fut vraiment ».
11. « We must never expect from Eliade a minute treatment of sources or a detailed presentation of ideas. For him, vague, superficial resemblances are enough, suggested here and there by his summary interpretations. He is ever repeating himself, content with illustrating his intuitions by a few evocative images from his exotic albums, but he never analyses. His work, prolific as it was, produced no new concept and elucidated nothing ».
12. « Quisieramos saber, por ejemplo, cómo pueden soportarse, y justificarse, los dolores y la desaparición de tantos pueblos que sufren y desaparecen por el simple motivo de hallarse en el camino de la historia, de ser vecinos de imperios, en estado de expansión permanente, etc. ».
13. « Nos permitimos subrayar, además, que el "historicismo" fue creado y profesado ante todo por pensadores que pertenecían a naciones para las cuales la historia jamás fue un terror continuo ».



ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

Synergies Mexique n° 10 - 2020 p. 67-77

Originalité du *boom féminin* dans la production littéraire des écrivaines latino-américaines : singularités, succès et critiques

Alexandra Marti

Universidad de Alicante, Espagne

alexandra.marti@ua.es

<https://orcid.org/0000-0002-5693-7981>

Reçu le 12-06-2020 / Évalué le 10-09-2020 / Accepté le 01-10-2020

Résumé

La littérature du *boom féminin* dans le champ littéraire latino-américain explore principalement le traitement de l'identité féminine, éclairant la voix de la femme qui possède son propre langage. Les deux livres qui ont obtenu le plus grand succès sont *La casa de los espíritus* (1982) de la chilienne Isabel Allende et *Arráncame la vida* (1985) de la mexicaine Ángeles Mastretta. Cet article analyse ce phénomène commercial appelé le « boom féminin » dans la production littéraire des femmes des années 80 et son apport social dans la société, permettant aux écrivaines d'atteindre une reconnaissance internationale et de construire dans l'imaginaire latino-américain l'image de la femme narratrice.

Mots-clés : féminisme, identité, *boom* littéraire, écrivaines latino-américaines

Originalidad del *boom femenino* en la producción literaria de escritoras latinoamericanas: singularidades, éxitos y críticas

Resumen

La literatura del *boom femenino* dentro del campo literario latino-americano explora principalmente el tratamiento de la identidad femenina, dando luz a la voz de la mujer que posee un lenguaje propio. Los dos libros que han alcanzado el mayor éxito son *La casa de los espíritus* (1982) de la chilena Isabel Allende y *Arráncame la vida* (1985) de la mexicana Ángeles Mastretta. Este artículo analiza dicho fenómeno comercial, conocido como « boom femenino » en la producción literaria de mujeres de los 80 y su contribución social en la sociedad, permitiendo a las escritoras alcanzar un reconocimiento internacional y construir en el imaginario latino-americano la imagen de la mujer narradora.

Palabras clave: feminismo, identidad, *boom* literario, escritoras latinoamericanas

Originality of the *female boom* in the literary production by Latin American writers: singularities, success and criticism

Abstract

The *female boom* literature in the Latin American literary field primarily explores the treatment of female identity, illuminating the voice of the woman who owns her own language. The two most successful books are *La casa de los espíritus* (1982) by Chilean Isabel Allende and *Arráncame la vida* (1985) by Mexican Ángeles Mastretta. This article analyzes the commercial phenomenon called the « female boom » in the literary production by women in the 1980s and its social contribution to society, allowing women writers to gain international recognition and to build the image of the female narrator within the Latin American collective psyche.

Keywords: feminism, identity, literary *boom*, Latin American writers

Introduction

À la fin des années 50, une production littéraire féminine surgit au Mexique, elle battra son plein jusqu'en 1980, décennie durant laquelle on commence à parler du « boom féminin ». Les écrivaines mexicaines de cette époque, à différents degrés et même sans en avoir conscience, personnifient déjà le discours féminin et féministe en littérature, puisque leur production littéraire cherche la reconnaissance « d'être une femme » à partir d'une perspective historique. L'espace littéraire éclate alors et apparaît une littérature féminine qui cherche à fonder et à faire connaître le statut des femmes en tant qu'êtres humains libres et responsables, une littérature prônant l'égalité des sexes. La femme authentique prend forme. Elle aspire à sa liberté et à son indépendance après tant d'injustice et d'exploitation sous la domination masculine. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture des aspirations féminines, par l'auteure femme elle-même. Par ailleurs, l'émergence du féminisme comme mouvement contestataire a permis aussi de dénoncer les traditions patriarcales et les structures sociales qui les soutiennent en critiquant le pouvoir hégémonique qui implique la subordination et la dépendance des femmes aux hommes. Il s'agira dans ce travail d'explorer la notion du féminisme et la question de l'identité, pour mieux comprendre le phénomène du « boom féminin » dans la production littéraire des écrivaines latino-américaines et d'en cerner l'accueil qui lui a été fait.

1. Le féminisme et la question de l'identité

Le féminisme a comme objectif de dénoncer les traditions patriarcales et les structures sociales qui les soutiennent. Mouvement contestataire, il critique le pouvoir patriarcal entraînant la subordination et la dépendance des femmes aux hommes ; la différence entre les sexes demeure un enjeu de pouvoir. Le féminisme

naît donc de la condition politique, économique et sociale des femmes alors reliée à une nature féminine faible, contrainte de se consacrer exclusivement aux plaisirs des hommes, à la fabrication des enfants et à l'entretien du foyer. Les féministes tentent donc de dévoiler l'idéologie patriarcale sur laquelle se base ce système social et politique par l'intermédiaire de rôles sociaux, de normes sexistes, d'exploitations et d'oppressions.

Victoria Sau¹(2000) définit le féminisme comme un mouvement social et politique qui commence à la fin du XVIII^e siècle et qui suppose la prise de conscience par les femmes comme groupe ou collectif humain, de l'oppression, de la domination et de l'exploitation, prises pour cible par le collectif masculin au sein du patriarcat dans ses différentes phases historiques du modèle de production, ce qui les pousse à agir pour la libération de leur sexe avec toutes les transformations de la société que cela demande. Et c'est en effet la prise de conscience des femmes qui leur permettra de dénoncer le pouvoir patriarcal et de récupérer l'authenticité de leur identité féminine. Giulia Colaizzi (1990) montre l'importance pour le féminisme de construire le discours à partir du langage même. Selon elle, le féminisme construit un discours éloigné du phallogentrisme, elle étaye en ce sens sa thèse et affirme que le féminisme est une théorie du discours.

Dans toute théorisation féministe, il existe une question fondamentale sur l'identité féminine : qu'est-ce qu'être une femme ? D'après Linda Alcoff (1989) la théorie féministe a fourni deux grandes réponses à cette question. Les féministes culturelles argumentent que seules les femmes ont le droit de se définir et ajoutent que, dans la culture patriarcale actuelle, les femmes ont été définies par un groupe au point de vue différent et aux intérêts divergents : celui des hommes. Ceci a provoqué une distorsion et une dévaluation des caractéristiques féminines. Ainsi positionnées, elles parviennent à rectifier de telles caractéristiques grâce à une revalorisation et à une réinterprétation positive des activités et des attributs féminins.

Le féminisme culturel est contestataire dans la mesure où il défie la définition donnée par les hommes « de lo femenino » mais sa définition a du mal à quitter les traces du déterminisme naturel et culturel, par lesquelles la biologie comme l'histoire de la domination masculine, ont conditionné le processus de construction d'une identité féminine attachée au patriarcat. Le féminisme post-structuraliste rejette d'autre part, la possibilité de définir la femme même, affirmant que toutes les sources de connaissance sur les femmes ont été contaminées par un discours misogyne et sexiste. Il faut donc transcender et déconstruire tous les concepts de l'identité des femmes.

Marcela Lagarde² (1990) définit l'identité des femmes comme un ensemble de caractéristiques sociales, corporelles et subjectives qui les caractérise de manière réelle et symbolique. Selon elle, un fait significatif, dans diverses sociétés contemporaines est la déstructuration de l'identité patriarcale. En effet, il s'est produit dans différents domaines des changements sociaux, économiques, juridiques, politiques, scientifiques et culturels qui ont contribué à la transformation essentielle de la féminité, de l'être femme. De la même manière, en 1989, Derrida, en partant du constat que la tradition s'est construite et bâtie en excluant les femmes, déconstruit cette histoire et ouvre un espace propice à la venue de l'autre, de l'autre-femme. Ainsi, en appelant à la voix de l'autre, il engage le *peut-être* d'une réorientation du discours, de l'histoire et de sa tradition.

Dans la littérature, les écrivaines prétendent aussi rompre avec l'idéologie dominante en délivrant la parole de la femme et en défiant la vision aliénée et marginale de l'existence féminine. C'est la raison pour laquelle la place prépondérante qu'occupe l'identité féminine dans cette littérature du « boom féminin » indique le sérieux avec lequel les écrivaines ont questionné la perspective traditionnelle de l'identité féminine en se focalisant sur l'exposé des valeurs traditionnelles attribuées à la féminité, qui ont poussé la société à reléguer la femme dans une position d'infériorité par rapport à l'homme. Le patriarcat a défini les valeurs incarnées par la femme telles que la passivité, la fragilité, l'ignorance, le silence et la soumission. *À partir de cette prise de conscience, les écrivaines établissent des standards pour la femme latino-américaine qui confirment une identité essentiellement féminine* (Marti, 2019 :49-50).

2. La réinvention de la représentation de l'identité féminine

Irma M. López (2005) fait valoir que durant ces trois dernières décennies, le motif de l'identité féminine a été révisé à partir de trois perspectives. La première souligne la lutte pour la conquête de l'identité propre. La deuxième vise le désir d'explorer et de comprendre l'identité émergeant des relations entre les genres, et la troisième observe l'identité nationale. En résumé, la littérature publiée à la fin des années 60 et surtout au cours de la décennie 70, prétend délimiter les efforts du « je » féminin pour atteindre une définition propre lui permettant la rencontre avec elle-même, et d'agir ainsi et désinvolte dans une société patriarcale. Enfin, vers la fin de la décennie 80, le motif de l'identité est toujours exploré avec davantage d'emphase sur les préoccupations collectives.

La chercheuse spécialiste dans les études de la femme, Elena Urrutia, considère inévitable et essentielle la recomposition de l'identité de la femme, dont la

redéfinition s'obtient par le biais de la prise de conscience des contradictions et dilemmes de sa marginalité sociale et psychologique.

Au courant des trente dernières années du XX^e siècle, les sciences sociales mexicaines ont mis l'accent sur les études des femmes. En effet, les efforts de nombreux intellectuels mexicains démontrent leur volonté de présenter de nouvelles alternatives pour étudier les topiques concernant le genre. C'est la raison pour laquelle l'étude engagée par les écrivaines sur l'identité de la femme mexicaine les place au centre du débat politique autour de l'interrogation du rôle traditionnel de la femme. La présence féminine dans ces processus de changement, surtout des femmes de classe moyenne, et leur entrée massive dans le monde du travail au-delà de l'univers domestique, dénote la nouvelle conscience qu'a acquise petit à petit la collectivité ces dernières décennies.

Les écrivaines publiant depuis les années 70, et issues de différentes générations et strates sociales, ont articulé divers rapprochements vers une critique féminine de la société mexicaine. Carmen Boullosa³, Ángeles Mastretta⁴, Aline Pettersson⁵, Elena Poniatowska⁶..., inspirées du monde ordinaire qui les entoure, racontent des histoires qui, dans leur simplicité apparente, placent le lecteur plus près de sa réalité que de la fiction. La prédilection pour un certain genre d'anecdotes de la vie quotidienne dans des contextes citadins, où la métropole est le détonateur urbain de croissance nationale, souligne l'intérêt des narrations pour agréger la femme à des réseaux complexes, former sa nouvelle conscience féministe et déterminer son comportement comme un être différent.

En révélant des vies féminines dans leurs instances ordinaires à travers la littérature, les écrivaines revalorisent l'espace domestique dans lequel se développent les femmes, et analysent les différents processus d'auto-recherche générés à l'intérieur de structures qui continuent à être restrictives pour elles. Une grande partie de la littérature publiée durant ces années recrée des personnages féminins en transition et s'évertuent à obtenir un développement propre, dans un cadre familial et communautaire qui entrave souvent « la voluntad de ser » (Tarres, 1992 : 21-22).

L'historienne Julia Tuñón Pablos (1999) identifie certains paradoxes qui assujettissent la femme mexicaine dans la décennie soixante-dix face à l'égalité des droits et à la réalité pratique au moment de les exercer. Elle dénonce les conséquences qui entraînent la femme mexicaine à se détourner des préceptes auxquels la culture l'a soumise. L'auteure fait allusion aux obstacles imposés à la femme par la famille quand il s'agit de briser des attitudes traditionnelles qui limitent ses réalisations intimes et ses droits de citoyenne, ainsi qu'à la répudiation sociale qui survient quand elle s'éloigne de ces normes, malgré l'ouverture que le monde moderne lui

offre. En somme, la valeur que la femme s'attribue elle-même, dans son parcours analytique pour reconsidérer son être, se présente dans ces œuvres comme paramètre élémentaire pour accéder à l'auto-affirmation et à l'auto-connaissance. En ce sens l'œuvre créative des auteures révèle par leurs personnages une force qui produit la réinvention de l'identité féminine représentée.

3. Le « boom littéraire » au féminin

C'est ainsi qu'à partir de la décennie 1980, la présence de la femme hispano-américaine dans l'univers littéraire cesse d'être un phénomène sporadique et devient un phénomène littéraire commercial appelé « le *boom* féminin », mouvement qui a permis la publication massive de la littérature des femmes latino-américaines et la création d'une machine publicitaire et éditoriale. Elles acquièrent ainsi le support nécessaire à leur reconnaissance internationale, à côté d'un déploiement de presse, radio et télévision propre à construire dans l'imaginaire latino-américain l'image de la femme narratrice (Martí, 2019).

Paradoxalement, il est important de souligner le fait suivant : s'il est bien vrai que le « boom littéraire » des années 60 a été scandaleusement masculin, reléguant dans l'ombre des écrivaines telles que Rosario Castellanos et Elena Poniatowska, il n'en est pas moins vrai que sans le phénomène du « boom », cet autre « boom » féminin des années 80, qui répond comme tout mouvement à une logique culturelle, n'aurait jamais pu naître. Grâce au premier « boom », le second « boom » féminin existe effectivement (Cantero, 2004).

Dans son étude sur « l'écriture féminine » des années 80 en langue espagnole, Susana Reisz (1990) a signalé certains traits spécifiques du roman dans le « boom féminin » ; ces caractéristiques ont été définies dans leur globalité en tant que « marqueurs de la féminité textuelle ». Parmi les traits narratifs les plus importants chez ces écrivaines nous pouvons signaler le manque apparent de prétention esthétique, de sophistication, d'originalité, l'adoption d'un langage et d'une structure simples. Or, cette « pauvreté littéraire » s'oriente en fait vers l'imitation de langages à la fois patriarcaux et artistiques, aussi bien que populaires et mythiques. Ces spécificités sont mises en évidence dans *La casa de los espíritus* (1982) d'Isabel Allende et dans *Arráncame la vida* (1985) d'Angeles Mastretta. Chez Allende, par exemple, ce manque d'originalité apparent oriente son œuvre vers une écriture qui montre ouvertement et sans embarras sa parenté stylistique, thématique et caractérologique avec *Cien años de soledad* (1967). Chez Mastretta, la « fiction de l'oralité » devient évidente par l'usage fréquent de phrases toutes faites.

Tous ces ingrédients font que ces romans sont de lecture agréable, facile et il est peut-être nécessaire de l'indiquer : pas très compliquée pour le lecteur. Tout dépendra bien entendu du bagage culturel de ce dernier. Il est important de souligner cela car l'adoption d'un langage « simple », « peu soutenu » contraste de manière sensible avec la complexité formelle et les obstacles de langage et de structure qui caractérisent les romans d'auteurs comme Carlos Fuentes ou Del Paso par exemple au Mexique, ainsi que les romanciers du « boom » latino-américain de manière générale, dans les années 70 et 80. Du point de vue de la réception, il est évident que plus l'œuvre est complexe, plus la participation du lecteur est exigée. Dans ce contexte, la perspective féminine et la simplicité de l'approche narrative adoptée ont fait qu'*Arráncame la vida* obtint un succès très important tant au Mexique qu'au-delà de ses frontières. Pour la défense de cette perspective féminine Ángeles Mastretta a décidé de prendre l'option de « l'expression romanesque » et affirme :

Je crois que les femmes ont beaucoup de choses à offrir à la littérature parce qu'elles ont certaines caractéristiques spéciales : nous sommes faites pour penser à ce qui nous arrive ; nous avons davantage de temps, et nous avons été instruites et avons grandi pour avoir davantage de temps pour cela. (...) Si nous les femmes nous commençons à raconter, raconter ce que nous percevons et sentons, nous allons énormément enrichir la littérature⁷. (Traduction personnelle de Torres 1992 : 138).

Et c'est bel et bien le projet de ces écrivaines : enrichir la littérature. Derrière cette soi-disant « pauvreté littéraire » se cache un véritable programme esthétique fondé sur une forme très particulière de *mimétisme* verbal et de dialogismes subtilement subversifs (Reisz, 1990 : 200). Cette stratégie de *mimétisme* qui n'est qu'un ressort du langage féminin avait déjà été largement et à juste titre interprétée par Luce Irigaray (1977), comme décrivant un mode de discours parodique, conçu pour déconstruire le discours de la misogynie. Au premier niveau, à ses débuts le *mimétisme* appelé parfois *mascarade* désignait le talent supposé des femmes pour imiter le discours du maître, discours phallocrate inclus. À un deuxième niveau l'imitation devient parodie, et le *mimétisme* non pas une *mascarade* illusoire mais une *imitation* pleine de finesse. Enfin, le troisième sens du terme se dégage des écrits d'Irigaray, où le *mimétisme* pose la différence en tant que positivité. Consciente donc de la différence sexuelle dans un monde exclusivement masculin, puisque selon elle seul le masculin y est crédité, Luce Irigaray ajoute que le sujet féminin se trouve en position de « [...] questionner le fonctionnement de la grammaire de chaque figure du discours, ses lois ou nécessités syntaxiques, ses configurations imaginaires, ses réseaux métaphoriques et aussi, bien sûr, ce qu'elle n'articule

pas dans l'énoncé : ses silences » (1977 : 73). La notion de *mimesis* chez Irigaray révèle à quel point les femmes ont besoin d'un point d'ancrage dans leur propre expérience pour s'affranchir de la cohérence discursive de l'ordre du masculin en la déconstruisant.

Avec l'utilisation de la *mimesis* les femmes écrivaines, d'après Susana Reisz, assument leur langage à nuances ironiques comme caractéristique propre de leur écriture. Ce langage coïncide en général avec l'expression stéréotypée féminine à savoir : des recettes de cuisine, des journaux intimes, des chansons romantiques, des feuilletons. Des procédés tels que l'ironie et la parodie, servent à se détacher des préjugés et des conventionnalismes. Ces traits reflètent une attitude purement critique vis-à-vis de la culture hégémonique (Reisz 1990 : 209). Ángeles Mastretta utilise dans *Arráncame la vida* un langage mimétique, et des procédés tels que l'ironie et la parodie renversent les préjugés et les clichés de la société patriarcale mexicaine. Mais quels sont les principaux motifs du succès du « boom féminin » auprès des lecteurs ?

4. Réception : succès et critiques

D'une manière générale, le public a très bien accueilli les romans du « boom féminin ». Cet intérêt s'est manifesté à travers l'attention reçue par les diverses œuvres à l'étranger ; en réalité, un vrai succès visible par l'augmentation sensible des ventes. Une grande importance a été donnée à ces romans aux palmarès de librairie actuels de la communauté des lecteurs latino-américains, américains et européens. Les institutions d'éducation supérieure de ces continents ont commencé à accorder à la littérature féminine hispano-américaine un espace essentiel dans leurs programmes d'étude. L'avènement de cette production dans le secteur éditorial international a répondu en partie au marketing global mais aussi aux affinités qui reliaient les publics étrangers à sa trame romanesque. Pour expliquer un tel phénomène, Meg Brown (1994) a réfléchi à l'accueil réservé aux romans d'Isabel Allende et d'Angeles Mastretta dans le contexte de l'Allemagne occidentale. D'après lui, Mastretta a eu la chance d'être bienvenue grâce à la réussite d'Isabel Allende à laquelle Brown ajoute le succès du titre allemand de l'ouvrage : *Mexicanischer Tango*. Ce titre a réveillé chez les lecteurs allemands beaucoup d'enthousiasme par l'exotisme qu'il dégage. À ce sujet, il nous a paru intéressant de voir, puisque ce livre avait été traduit en français, quel titre lui avait été conféré. À notre grande surprise, le titre en français n'avait rien d'éloquent, et par conséquent il était bien loin d'attirer l'attention suscitée par le titre original : *Arráncame la vida*. En français, le traducteur de ce livre l'a nommé : *L'histoire très ordinaire de la générale Ascencio* (Bibard, 1989). Eu égard à la traduction de

plume d'homme, il est probable que celui-ci y ait vu un « roman à l'eau de rose » dépourvu d'une quelconque valeur littéraire. Ainsi l'histoire dénuée de valeur littéraire demeure une histoire ordinaire et même banale. Nous supposons donc que ce roman ait suscité autant d'intérêt en Europe et notamment en Allemagne parce que les lecteurs ont été, à première vue, séduits par le titre *Mexicanicher Tango*. Cette traduction allemande, bien que nous méconnaissions cette langue, s'assortit déjà au titre original du livre. Or la traduction française, *L'histoire très ordinaire de la Générale Ascencio*, n'évoque absolument rien de semblable et c'est probablement pourquoi le livre d'Angeles Mastretta n'a pas eu les mêmes répercussions en Allemagne et en France.

Toutefois, à l'échelle des pays latino-américains et voisins, il est indéniable que ces romans du « boom féminin » ont connu un vif succès du fait de l'apparition sur le marché de la formule « best seller » qui contribue à favoriser une nouvelle catégorie de romans. L'accès de nouveaux marchés issus de ce système novateur, permettant une lecture fluide, accessible à tous, de compréhension facile, dope les ventes de ces ouvrages. De plus, ces lectures esquissent un modèle de femmes délestées des stéréotypes jusqu'à présent attribués par le discours littéraire masculin, et attirent un public majoritairement féminin avide de lire de tels récits. Dans leur discours, ces écrivaines évoquent des événements historiques racontés par les personnages féminins, auxquels se mêlent la perspective politique et l'univers intime. Une autre caractéristique des romans féminins latino-américains soulignée par Brown (1994) se trouve dans la jonction de la familiarité à l'exotisme. Cela s'explique par le fait que la majorité des Européens perçoivent dans cette littérature la nature exotique tropicale contrastant avec les paysages et le climat de l'Europe. En résulte un roman à la fois familier et méconnu : dans les années quatre-vingt, les lecteurs développent un intérêt particulier pour l'exotisme, la fantaisie, l'humour, l'histoire et la politique. À ce sujet, il est intéressant de mentionner l'œuvre de Victor Segalen, *Essais sur l'exotisme* (1995). Toutes leurs attentes seront satisfaites par les romans du « boom féminin ». Parmi les critiques à l'égard du « boom féminin », Jean Franco (1996) considère que ces romans devraient faire partie d'une section de « L'Art Romance ». Comme nous le savons, le terme anglais « romance » fait allusion aux ouvrages romantiques, aux histoires d'amour, et aux romans à l'eau de rose. Ce genre romanesque est représentatif selon Franco d'une autre version du féminisme. Cela se justifie d'après lui par la libération des femmes proposée à travers des mécanismes tels que la victimisation, ou par la création de personnages féminins à fort caractère possédant un certain pouvoir, comme Catalina dans *Arráncame la vida*. D'après Franco, ce qui est captivant chez Catalina ce sont ses artifices de séductrice et de destructrice envers les prétentions des *machos*.

Conclusion

Dans les années 70-80 de nouvelles écrivaines latino-américaines apparaissent et leur projet narratif tourne autour de la réalité féminine qui a toujours été reléguée et même ignorée. Les protagonistes sont des voix littéraires qui dénoncent l'oppression dont l'origine se trouve dans l'idéologie patriarcale. Toutefois, il ne s'agit pas uniquement d'une dénonciation mais d'un défi dont le but est de revendiquer l'identité féminine. Le monde des lettres est alors conquis de manière irréversible par les écrivaines latino-américaines, phénomène lié au « boom féminin » à partir duquel celles-ci ont réussi à imposer une présence qui, malgré les critiques, ne fera que se consolider au fil des années. Elles ont ainsi conquis leur place dans le champ de la littérature, champ dominé auparavant par des auteurs majoritairement masculins.

Arráncame la vida d'Ángeles Mastretta est l'exemple même de ces écrivaines de la décennie 80 dont l'écriture dénonce les stéréotypes sexistes et génère des spécificités littéraires. Dans cette œuvre, une nouvelle identité féminine apparaît, refusant le discours traditionnel de la féminité comme « ser para otros ». De là émerge une image de femme qui tend vers l'autonomie et la réappropriation de son corps et de sa sexualité. Se délestant du modèle traditionnel du « ser para otros », Catalina s'est tournée vers le modèle inconnu des symboles d'une liberté jamais expérimentée auparavant et qui implique la responsabilité de diriger et de choisir sa propre vie.

Reste à savoir à quels nouveaux points de vue de l'éternel féminin s'adresseront les nouvelles critiques. Quoi qu'il en soit, si avant les deux dernières décennies seule la littérature hispano-américaine écrite par les femmes était quasiment inconnue aux échelles continentale et internationale, aujourd'hui ce n'est plus le cas. En effet, le succès obtenu par un ensemble de romans très populaires a contribué incontestablement à asseoir l'originalité de la littérature dite du « boom féminin ».

Bibliographie

- Alcoff, L. 1989. «Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista». *Feminaria* 2 (4), p.1-18.
- Allende, I. 2007. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Debolsillo.
- Bibard, M. 1989. *L'histoire très ordinaire de la générale Ascencio*. Paris: Gallimard.
- Brown, M. H. 1994. « The Allende/ Mastretta Phenomenon in West Germany: When Opposite Cultures Attract ». *Confluencia : Revista Hispánica de Cultura* 10 (1),p.89-97.
- Cantero Rosales, M. A. 2004. *El boom femenino hispanoamericano de los años ochenta*. Granada: Universidad de Granada.
- Colaizzi, G. 1990. *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid: Cátedra.
- Franco, J. 1996. « Afterword: From Romance to Refractory Aesthetic ». *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crises*. p.226-237.
- Irigaray, L. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit.

Lagarde, M. 1990. «Identidad femenina». En: Internet. Texto difundido por CIDHAL (Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina, A. C., México). [En ligne]: <http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/identidad/texto3.htm> [consulté le 10 juin 2020].

López, I. 2005. «El boom de la narrativa femenina de México: su aporte social y sus rasgos literarios». *Cuadernos de la Corregidora* 4 (37), p.1-37.

Marti, A. 2019. « Trajectoire de la production littéraire des écrivaines mexicaines : voix et écriture féminines ». *Synergies Mexique* (9), p.39-51. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Mexique9/marti.pdf> [consulté le 10 juin 2020].

Mastretta, Á. 2002. *Arráncame la vida*. Madrid: Alfaguara.

Reisz, S. 1990. «Hipótesis sobre el tema escritura femenina e Hispanidad». *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (1), p.199-213.

Sau, V. 2000. *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria

Segalen, V. 1995. *Essais sur l'exotisme*. Montpellier : Fata Morgana.

Tarres, M. L. 1992. *La voluntad de ser: mujeres en los noventa*. México: El Colegio de México.

Torres, V. F. 1992. «Novela mexicana. De la Onda a nuestro días». *Memoria de papel* (3), p.132-142.

Tuñón Pablos, J. 1999. *Women in Mexico: A Past Unveiled*. Austin : University of Texas Press.

Notes

1. Diplômée en psychologie et en histoire contemporaine, elle est professeure de psychologie à l'université de Barcelone. À partir de la psychologie et de l'anthropologie, elle affirme le caractère historique, politique et culturel « del ser mujer » : la division sexuelle du travail, l'interprétation patriarcale de la maternité comme phénomène « naturel », le système de représentations de genre dans le langage, les mythes et l'art sont tous les éléments qui forment « el ser mujer » dans l'image traditionnelle féminine. Le féminisme permet, d'après elle, la rupture de cette image.

2. Marcela Lagarde est ethnologue ; docteur en Anthropologie ; professeur de la Faculté des Sciences Politiques et Sociales de l'Université Nationale Autonome du Mexique ; coordinatrice des *Talleres Casandra de Antropología Feminista* ; assesseur (conseillère, consultante) de divers organismes internationaux et d'organisations de femmes d'Amérique Latine et d'Espagne ; auteur du livre *Los cautiverios de las mujeres : madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Universidad Autónoma de México, México, 1990, et de multiples travaux de recherches sur la condition de la femme et la situation des femmes, tout comme sur la politique et le genre.

3. Quelques romans de Carmen Boulosa: *Mejor desaparece* (1987), *Antes* (1989) *Duerme* (1994), *Cielos de la tierra* (1997) et contes : *La Midas* (1986), *Papeles irresponsables* (1989).

4. Quelques romans d'Ángeles Mastretta: *Arráncame la vida* (1985), *Mujeres de ojos grandes* (1990), *Puerto Libre* (1993), *Mal de amores* (1996).

5. Quelques romans d'Aline Pettersson : *Círculos* (1977), *Casi en silencio* (1980), *Proyectos de muerte* (1983), *Los colores ocultos* (1986) et contes : *El papalote y el nopal* (1985), *La princesa era traviesa* (1998), *Tiempo robado* (1999).

6. Quelques romans écrits par Elena Poniatowska: *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), *Ay vida, ¡no me mereces!* (1985).

7. *Yo creo que las mujeres tienen muchísimo que ofrecer a la literatura porque tienen ciertas características especiales: estamos muy hechas a pensar en lo que nos pasa; tenemos más tiempo, y fuimos educadas y crecidas para tener más tiempo para eso. (...) Si las mujeres empezamos a contar, narrar lo que percibimos y sentimos, vamos a enriquecer muchísimo la literatura* (Torres 1992: 138).



ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

Escuchar la literatura, la música en la obra de Marguerite Duras

Norma Angélica García González

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique

normaagarcia96@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2441-8340>

Reçu le 03-07-2020 / Évalué le 09-10-2020 / Accepté le 31-10-2020

Écouter la littérature, la musique dans l'œuvre de Marguerite Duras

Résumé

La musique occupe une place importante dans la production littéraire de Marguerite Duras et montre l'intérêt profond de l'écrivain pour les effets émotionnels que cet art peut produire lorsqu'il émerge du texte. Afin d'intensifier les émotions de ses personnages et du lecteur, l'auteur utilise, de diverses manières, différentes caractéristiques du phénomène musical. Face à la limitation imposée par le sens rationnel des mots, la musique se révèle comme porteuse d'autres sens qui s'adressent essentiellement à la partie émotionnelle de la personne qui la produit ou l'écoute. Ainsi, mettant en évidence le rôle joué à la fois par les personnages interprètes et les personnages à l'écoute, la musique dans la littérature de Duras est capable de produire une dimension qui diffère du langage des mots, accentuant la force émotionnelle de l'écriture.

Mots-clés : musique, littérature, Duras

Resumen

La música ocupa un espacio importante en la producción literaria de Marguerite Duras y pone de manifiesto el interés profundo de la escritora por los efectos emotivos que este arte puede producir al emerger del interior de los textos. Con el fin de intensificar las emociones tanto de sus personajes como del lector, la autora utiliza, de diversas formas, diferentes características del fenómeno musical. Como relevo ante la limitación que impone el significado racional de las palabras, la música se revela portadora de otros sentidos que se dirigen esencialmente a la parte afectiva de quien la produce o la escucha. Así, destacando el papel que juegan tanto personajes intérpretes como personajes que escuchan, la música en la literatura de Duras es capaz de producir una dimensión que se diferencia del lenguaje de la palabra, acentuando la fuerza emotiva de la escritura.

Palabras clave: música, literatura, Duras

qu'il faut être sacrement myope pour ne pas repérer quelqu'un qui marche sans se presser au milieu d'un trottoir vide (p. 40). Cet incident se répète six fois au cours de ce trajet et le lexique familier employé : *encore deux à envoyer d'urgence en consultation, ronchonne-t-il « Vlan, une nouvelle collision »* (p. 40), ainsi que les expressions hyperboliques rendent la situation risible :

Comme s'il était un zombie ; il est largement aussi bel homme qu'elle est belle femme, et il n'est pas rare que l'on se retourne sur lui dans la rue ou qu'on le considère avec une certaine attention, sinon admiration. Mais ce matin, les gens sont étourdis. C'est peut-être l'approche du printemps qui leur toque légèrement la cervelle. (p. 42).

Le comique de la situation est accentué par d'autres événements insensés. Au travail, son groupe d'amis commence à l'oublier lors des pauses ou des invitations pour aller déjeuner et les serveurs le négligent lorsqu'ils prennent la commande. Son entourage oublie de prendre en considération son opinion et surtout sa présence : *Les trois autres se partagent le reste du pichet sans lui en proposer une goutte. Non qu'il ait particulièrement envie de vin, au demeurant très médiocre, mais c'est leur négligence qui le peine* (p. 50). Ses amis, sa copine et sa famille semblent distraits et peu intéressés à ce qu'il a à dire. Ils ratent leurs rendez-vous et restent nonchalants quand il les interpelle. Il est intéressant de remarquer que tous les questionnements d'Aurélien pour comprendre cet oubli à son égard finissent par obtenir des répliques illogiques et risibles, qui ne répondent pas ni expliquent la négligence de ses amis. C'est le cas de Clotilde, sa copine, qui oublie leur rendez-vous en amoureux un mardi soir et organise une soirée chez elle : *Pardon ? Ah oui, j'ai invité quelques collègues amis [...] on fête l'anniversaire de deux d'entre eux, nés le même jour, à deux ans d'intervalle, le prochain départ de deux autres, et aussi la naissance des jumeaux de ma nouvelle collaboratrice. Une fête sous le signe du double.* (p. 82).

Et même pour les sujets anodins, les paroles d'Aurélien semblent ne plus communiquer : *- Dis, demain nous passons la journée ensemble, hein, comme prévu ? Nous pourrions aller à Fontainebleau, nous balader en forêt. J'ai envie de grand air, tellement envie de... - De l'air, bonne idée. Cette pièce en a bien besoin, ouvre donc un peu la fenêtre* (p. 90). Ces dialogues mettent en évidence le décalage entre ce qui est dit et ce qui est répondu. Les autres personnages semblent être toujours opposés à la logique ou au bon sens, et c'est justement cette distorsion du schéma de communication qui crée l'effet comique.

Un autre aspect à remarquer, c'est le ton satirique employé à plusieurs reprises lorsque la technologie est évoquée, ce qui montre un scepticisme évident envers le

Listening to literature, music in the work by Marguerite Duras

Abstract

Music plays an important part in Marguerite Duras's literary production and underscores the writer's deep interest in the emotional effects that this art can produce when emerging from within the texts. In order to intensify the emotions of both her characters and the reader, the author harnesses different characteristics of the musical phenomenon in a number of ways. As a relay in view of the constraints imposed by the rational meaning of words, music reveals itself as a conveyor of other meanings that essentially address the affective core of those who perform or hear it. In this way, highlighting the role played by both performing and listening characters, music in Duras's literature is capable of creating a dimension beyond the language of words, stressing the emotional force of the writing.

Keywords: music, literature, Duras

El fenómeno musical como materia de escritura

Hablar de la música en la obra de Marguerite Duras resulta a la vez atractivo y desafiante. Más allá de la importancia que la escritora, a través de entrevistas, programas de radio, o textos no ficcionales explícitamente le otorga, el tratamiento innovador e imaginativo que hace del universo musical en sus trabajos nos ofrece un terreno vasto y fértil para el análisis y la comprensión de su escritura. Presente ya sea como leitmotiv, como rasgo identitario de los personajes, o señalando un momento puntual de gran tensión emocional, la música al interior de las letras se encuentra en diversas manifestaciones creativas de la escritora (relatos, novelas, textos dramáticos, guiones cinematográficos) y se revela siempre como un elemento clave y portador de múltiples sentidos.

Es importante apuntar que, aunque existen diferencias claras entre el lenguaje musical y el lenguaje de la palabra que la escritora no dudará en reiterar en sus textos, la música, inmersa en la literatura, no puede más que presentarse a través del lenguaje escrito. En este sentido, es finalmente el lenguaje de la palabra el que permite que la música en su interior aporte un sentido que es inexpresable para las palabras solas, un sentido que apela a ser descodificado más por la emoción o el valor simbólico que representa, que por significados racionales y específicos propios del entendimiento de la palabra. De esta forma, la música presente en los textos otorga un lugar privilegiado a la intervención del lector en la reconstrucción de sentidos pues, transformado así en auditor, tiene que recurrir a sus propios referentes para la reconstrucción de significados. Así pues, es a través del lenguaje literario que la escritora hace posible la "aparición" de la música en forma

de referencias, de metáforas, de descripciones de la experiencia musical misma¹. Duras logra dar a la música, aun apresada en la página, una dimensión que sobrepasa y se distingue de las letras para poder dialogar con ellas. La autora aprovecha distintas características del fenómeno musical capaces de emerger en el texto, para integrarlas a sus relatos creando sentidos y emociones diversas, que se encuentran estrechamente ligados a las historias individuales, tanto de los distintos personajes como del lector mismo.

En este sentido, el fenómeno musical, marcado por su condición ineluctable de no “ser”, sino “transcurrir”, es utilizado por Duras al interior de las letras para enfatizar el movimiento interno de los personajes (recurrentes en sus historias) que se dirigen irremediabilmente hacia el cumplimiento de un destino fatal. Así, “la pieza” de Schubert acompaña a Anne-Marie Stretter a lo largo de los textos enfatizando, con su propio transcurrir, el movimiento interno incontrolable e inexplicable que la habita y que la conduce inexorablemente al suicidio. Igualmente, la canción “À la claire fontaine” en *L’été 80* (1980) fluye en el interior de la joven profesora acompañándola en el camino que la llevará definitivamente a la separación del niño que ama. El fluir intrínseco de la música refuerza así la irremediabilidad del suceder de las historias de los personajes.

Por otro lado, la capacidad de evocación que conllevan las canciones conocidas (por los personajes, pero también por el lector) es una característica que Duras utiliza con frecuencia. La inmersión de canciones o de referencias a canciones en sus textos se presenta como un recurso privilegiado que le permite hacer de ellas o bien un lugar de rememoración, o un instrumento para conseguir la emergencia de la memoria de hechos traumáticos. Es interesante señalar que, en la obra durasiana, la relación del canto con la memoria se presenta siempre en función de un pasado doloroso, que implica desamor o muerte². En este sentido, se trata de cantos que adquieren en la lectura un carácter triste y nostálgico. De esta manera, “Les mots d’amour” de Edith Piaf en *Savannah Bay* (1990) hará posible el recuerdo de la anciana que, recluso en su conciencia por el dolor que representa, no tiene otra posibilidad de hacerse presente para abrirse un camino de aceptación y olvido. Por su parte, el “canto de S. Thala” se presenta en varias obras como el “contenedor” de la historia traumática ocurrida en *Le ravissement de Lol. V. Stein* (1964).

La capacidad del sonido para hacerse presente simultáneamente en espacios físicamente diferentes es otra característica empleada por la autora para reforzar vínculos más emocionales que físicos entre los personajes; así, tanto Chauvin como Anne Desbaresdes en *Moderato Cantabile* (1958) escuchan la misma sonatina interpretada por el niño aun encontrándose en lugares físicos diferentes; la sonatina viaja y hace posible un encuentro uniendo a los amantes separados, para enfatizar

el deseo prohibido que los une. Un fenómeno similar sucede con el anciano de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962) quien escucha, a través de la montaña, la canción que canta su hija Valérie; ésta es la forma que utiliza la escritora para acercarlo a ella y recordarle que está a punto de perderla.

Así pues, la escritora utiliza diversos recursos musicales en sus textos siempre con el fin de acentuar la dimensión emocional de la obra. Isabelle Soraru, al hablar de las posibilidades de la emergencia de la música en un texto literario, nos dice: *Más allá de su realización audible y por ende, de su presencia, la música es ese monstruo que se desborda siempre...incluso en su ausencia, incluso inmerso en la página, silenciadora de sonidos, la evocación de la música permite, podríamos decir, hacer sensible su posible desbordamiento.* (2012: 41)³.

Abordaremos ahora algunos aspectos generales que enmarcan y permiten este “posible desbordamiento” que permea buena parte de los trabajos de Duras.

El carácter ambivalente de la música en el universo durasiano

La relación que guarda la escritora con la música de piano ocupa un lugar privilegiado en su vida y se encuentra plasmada de forma recurrente en sus trabajos creativos. A diferencia de las canciones citadas por la autora, que en su mayoría pertenecen al ámbito de la música popular, la música para piano presente en la obra señala otro tipo de registro, pues se enmarca dentro de lo que se denomina “música clásica”. Así, a lo largo de los textos encontramos referencias explícitas a obras de diferentes autores: la Sonatina de Diabelli en *Moderato Cantabile* (1958), “la pieza” de Schubert en *Le Vice-Consul* (1966), el vals de Brahms en *Agatha* (1980), el vals de Chopin en *L'Amant* (1984). Igualmente existen referencias a personajes pianistas sin que se precise ningún compositor u obra en particular asociado a su práctica: La madre de *Un barrage contre le Pacifique* (1950) es pianista durante las sesiones de películas mudas en el cine L'Éden y Tiène, toca el piano mientras canta en *La vie tranquille* (1944).

Es interesante señalar que la presencia de la música de piano en los trabajos de Duras transparenta con frecuencia la relación que mantiene en la vida real la escritora con el arte musical, una relación que transita entre la admiración, la atracción profunda hacia la que considera *la más alta instancia del pensamiento* (Bogaert, 2013 : 272)⁴ y el dolor provocado por la frustración ante la ejecución instrumental : ... *siempre fracasamos en algo, es una obligación en la vida, yo, fracasé en la música...* (Field, 1993 : 20'36)⁵. Como reflejo de estas afirmaciones, los personajes músicos en los textos se encuentran siempre dotados de un poder especial que les confiere su condición de intérpretes y al mismo tiempo, están

asociados al sufrimiento y la frustración. Así, encontramos en las obras muchas escenas en donde la música o elementos musicales juegan un rol primordial para otorgar un “valor agregado” a los personajes, intérpretes músicos dotados de un halo misterioso que los envuelve y los sitúa al margen de los demás y los convierte en objetos de deseo inalcanzable. Sin embargo, haciendo eco a la propia experiencia de la escritora, constatamos que en su mayoría se trata de personajes que no han podido desarrollar su arte por completo y se encuentran frustrados por ello. Pensemos, por ejemplo, en Anne-Marie Stretter *una esperanza de la música occidental* (Duras, 1966 : 181)⁶, cuya ejecución instrumental forma parte esencial de la atracción irresistible que provoca en los hombres y que, sin embargo, tuvo que interrumpir su carrera musical al casarse con el embajador; o en Agatha (1981) quien, refiriéndose a su forma de tocar el vals de Brahms, dice: *De pronto creí que podría tocarlo, pero no, no fue posible. Me detuve en la repetición, usted sabe, esa que nunca pude lograr correctamente, usted sabe bien, la desesperación de nuestra madre* (Duras, 1980 : 28)⁷. La propia Duras expresó a Antoine Livio en 1964 : *Es lo que más lamento en la vida: no haber sido músico* (Bogaert, 2013 : 38)⁸. En *L'Amant*, (1984) encontramos otra cita que nos muestra una vez más esta imposibilidad dolorosa ante la ejecución pianística ligada a un personaje femenino; acerca de la joven que escucha el vals de Chopin en el barco se dice: *... ella lo conocía de una forma íntima y secreta porque había intentado aprenderlo durante meses y nunca había conseguido tocarlo correctamente, nunca...* (Duras, 1984 : 138)⁹.

Así pues, en las obras de Duras se adivina el duelo ante la práctica instrumental y al mismo tiempo, a través de ellas, la música adquiere un valor privilegiado que interactúa con la escritura. De esta forma, la escritora da cuenta de una capacidad sensible ante los efectos de la dimensión musical que la une irremediamente al mundo musical que supuestamente le está negado. Por un lado, “víctima” de los alcances del fenómeno emotivo irracional desatado por la música y, por otro, en la imposibilidad de dar cauce a su fascinación a través de la interpretación musical, la intuición se presenta como su gran aliada en la construcción de un camino alternativo: la emergencia de la expresión emotiva que caracteriza al arte musical a través y al interior de las letras. Es bajo esta dualidad deseo-frustración que se enmarca la música de piano presente en las obras.

La música como relevo ante la incompletud de las palabras

Un elemento significativo para la comprensión del empleo de la música en los textos de Duras es la idea reiterada de que no existen palabras para nombrar lo que se pretende decir. Un ejemplo parece muy revelador al respecto, en *Le ravissement de Lol. V. Stein* (1964), al intentar dar un nombre a un estado emocional en el que se confunden el dolor más grande y la dicha más profunda, encontramos:

A través de su cabeza y de su cuerpo, su dolor más grande y su más grande felicidad se confunden incluso en su definición, ésta se vuelve única pero indicable pues no existe una palabra para ello...Por eso, ella se calla. Hubiera sido una palabra-ausencia, una palabra-hueco, perforada en su centro por un hueco...No se hubiera podido decir pero hubiera sido posible hacerla resonar. Inmensa, sin fin, un gong vacío...(Cibiel, 1997: 762)¹⁰.

Esta cita nos demuestra el valor de la precisión del significado de las palabras para Duras y la posibilidad que otorga al campo de lo sonoro para remplazarlas, es decir, la viabilidad en la escritura de que sea el ámbito de lo sonoro: *hacerla resonar*, el que tome el relevo ante la imposibilidad, la “incompletud” de las palabras. De esta manera, la escritora plantea una relación de oposición entre el lenguaje de la palabra y el lenguaje musical, el primero con un código de significación semántica preciso pero limitado, el segundo irreductible al sentido lingüístico de la palabra y que se presenta como un sustituto antagónico, pero también complementario de la escritura, ligado fundamentalmente a la emoción y a la “irracionalidad”. Así, en la obra encontramos personajes asociados fuertemente a la música como Anne-Marie Stretter o el niño de *Moderato Cantabile* (1958), cuyo quehacer musical se confronta a la racionalidad de otros personajes como el embajador de Calcuta, sordo a la sensibilidad afectiva de su esposa o la profesora de piano, cuyo único interés es que el niño “aprenda” de forma mecánica la ejecución del instrumento. Sin embargo, la música siempre surge, más allá de cualquier comprensión racional, vive y ejerce sus poderes misteriosos sobre los oyentes: *La sonatina resonó aún, llevada como una pluma por ese bárbaro, a pesar de su voluntad, y se abatió de nuevo sobre su madre, sentenciándola de nuevo a la condena de su amor*. (Duras, 1958: 95)¹¹. Es decir, la práctica instrumental se presenta inmersa en una dimensión diferente a la racional, es totalmente autónoma y ejerce sus “poderes” a pesar de la voluntad de los oyentes.

La inserción de la canción “À la claire fontaine” en algunos textos también es un ejemplo muy interesante en este sentido. Tanto en *L'été 80* (1980) como en *La pluie d'été* (1990), esta pieza es utilizada por la escritora como remplazo de las palabras ante un momento de gran intensidad emocional en las narraciones. Tratada de forma similar en ambos textos, la letra de la canción se encuentra entrelazada con el texto narrativo o los diálogos de los personajes. Siendo una pieza de dominio popular, la escritora pone en juego todos los elementos tanto sonoros (la melodía, la letra completa, el timbre infantil de las voces que generalmente la cantan), como simbólicos (la inocencia, el amor incondicional y profundo) que posee el lector para que dialoguen con las historias de amor prohibido que describen ambas narraciones, logrando así intensificar la emoción tanto de los personajes como del

lector. El elemento musical, aunque no deja de ser un componente heterogéneo con respecto a la escritura, no se separa completamente de ella, no se presenta como una cita señalada tipográficamente o una referencia exterior, más bien, forma un solo cuerpo con la escritura: *Después la joven cantó que en la fuente clara había descansado, y que sobre la rama más alta un ruiseñor había cantado y que nunca nunca lo olvidaría.* (Duras, 1980: 90)¹². Por un lado, Duras utiliza la letra de esta melodía infantil para dar un mayor sentido al propio texto, en este sentido Ogawa señala *...[las palabras de la canción] abren una instancia metalingüística que se sobrepone a la de la narración...* (Ogawa, 2002: 39)¹³. Por otro lado, al significado de las palabras agrega la dimensión sonora que conlleva la canción, que el lector recrea en su imaginario y que es igualmente transmisora de simbolismos ligados a la infancia y a emociones que se transmiten sin pasar por el entendimiento racional. La música se integra así a la narración como una segunda voz polivalente, diferente y complementaria, cargada de significados inexpresables para la voz de la escritura.

La escucha y la interpretación musicales

Finalmente, plantearemos un aspecto que resulta altamente significativo pues la presencia musical en las obras de Duras, aunque es diversa, frecuentemente involucra activamente a los personajes, es decir, no se trata de citas o de referencias musicales que complementan una situación o sirven de “ambientación” para las historias. En los trabajos de Duras encontramos un especial interés tanto por los personajes intérpretes, cantantes o pianistas, como por los personajes que escuchan la interpretación musical y ambas acciones son ponderadas por la escritora jugando un rol primordial en su escritura. Es interesante apuntar que la situación de oyente, por parte de los personajes en las narraciones, integra de forma activa al lector que, capaz de reproducir en su imaginario el fenómeno musical presente en los textos, se transforma a su vez en “oyente” y establece un vínculo directo con la narración y una complicidad con los personajes que escuchan.

Como se ha mencionado, creando un efecto emocional profundo, en los textos de Duras el escuchar música frecuentemente se presenta como un acto que despoja al sujeto de sí mismo enviándolo a un ámbito no regido por la razón o el entendimiento. La escritora comparte en este sentido el pensamiento de Pascal Quignard, quien nos dice: *El auditor en música no es un interlocutor. Es una presa que se abandona a la trampa.* (1996: 11)¹⁴. La escucha musical transforma a los personajes y los sitúa en un estado en el que no controlan sus emociones; en una especie de tiempo suspendido, los oyentes se presentan sometidos a los efectos imposibles de codificar que produce la música y el lector, igualmente como “auditor”, experimenta con ellos esta pérdida de control causada por la emoción

musical. En *Moderato Cantabile* (1958), Anne Desbaresdes lleva a su hijo todos los viernes a sus clases de piano y escucha atentamente lo que la profesora intenta enseñarle; en un momento del relato encontramos: *Ella escuchaba la sonatina. Venía de la profundidad de las eras, llevada por su hijo a ella. Al escucharla, frecuentemente se encontraba, ella lo hubiera podido creer, al borde del desmayo* (Duras, 1958: 95)¹⁵. Por su parte, en *Le Vice-Consul* (1966), Michel Richard confiesa que fue el hecho de escuchar el piano interpretado por Anne-Marie Stretter, lo que le permitió quedarse en Calcuta: *...quería irme desde el primer día, y...es ella, la música que escuchaba, la que hizo que me quedara, que me pudiera quedar en Calcuta...* (Duras, 1966: 182)¹⁶. En *Agatha* (1981), mientras la protagonista escucha a su hermano tocar el piano para ella, llega a una especie de éxtasis que describe así: *Perdí la conciencia de vivir durante algunos segundos*. (Duras, 1981: 30)¹⁷. Es interesante anotar que, en cuanto a la interpretación instrumental, Duras pone de manifiesto más el acto de escucha como potenciador de emociones, que el de la ejecución misma. Así, los personajes pianistas son siempre detentores de poderes negados para los demás que provocan estados emocionales intensos en quienes los escuchan, pero no forzosamente en ellos mismos. En este sentido, pareciera que la escritora utiliza los recursos de escritura para ser fiel a una idea que expresó a Leopoldina Pallota en 1987: *La música, la verdadera música, no puede estar en segundo plano de otra cosa. Nos debe llenar -vaciar- de todo*. (Pallotta, 2013: 35)¹⁸. Así, la música es capaz, aún plasmada en las letras, de crear, en aquel que la escucha, un espacio interno “vacío” de significado semántico, que se presenta “ocupado” por la emoción “pura”.

En estos ejemplos, si la escucha es frecuentemente utilizada por la escritora como un acto capaz de intensificar los sentimientos de quien escucha, el escuchar en el presente del acto performativo, es decir, en el momento mismo de la interpretación musical provoca un espacio de una aún mayor tensión expresiva. En este sentido conviene recordar lo que Barthes señala como “semiología segunda” con respecto a la música y que expresa así: *...la sintaxis [de la música]...corresponde entonces a una semiología segunda, aquella del cuerpo en estado de música*. (1982 : 276)¹⁹. El cuerpo puesto en acción para la interpretación musical (ya sea instrumental o vocal) en el presente de las narraciones conlleva consecuencias altamente significantes en la lectura, pues la escritora utiliza la condición corporal implícita en la interpretación musical para ponerla al servicio del despliegue emotivo en sus textos. El sonido del instrumento o de la voz prolonga el movimiento del cuerpo y, por ende, lleva impresa, de alguna manera, la “huella de la vida del cuerpo”²⁰, la “marca” de ese cuerpo en movimiento. En el artículo consagrado a la *Kreisleriana* Op. 16 de Robert Schumann, R. Barthes expresa: *...en cuanto es musical, la palabra*

- o su sustituto instrumental - ya no es lingüística, sino corporal. (1982: 272)²¹. Quizás uno de los ejemplos más significativos en este sentido lo encontremos en *Agatha* (1981), en donde la interpretación del vals de Brahms en el piano realizada por el hermano y escuchada simultáneamente por la hermana, sustituye al acto carnal que implicaría el deseo prohibido que los une. Ante la imposibilidad de unión corporal, el cuerpo del hermano se vierte en la música que emana del piano que interpreta y es recibido por el cuerpo de Agatha que lo escucha en un estado de éxtasis e intensidad emocional. Igualmente, el cuerpo de La madre de *Un barrage contre le Pacifique* (1950) se plasma en la música de piano que interpreta en el cine Éden para abrazar a sus hijos que escuchan en sueños en la oscuridad de la proyección.

Es significativo mencionar que, en la obra de Duras, no existe una gran proliferación de referencias a diferentes obras musicales; en general, una pieza corresponde a un personaje. La escritora plantea más bien una profundización y una apropiación, por parte de los personajes, de una sola obra musical; de esta forma, es fácil asociarlos con el tema musical que interpretan, reforzándose así la intensidad que provoca la interpretación-escucha musical, pues se presenta fuertemente incorporada a las características que definen a los personajes.

Como se ha mencionado, en los ejemplos anteriores se hace referencia a la interpretación pianística y los textos intensifican la emoción de quien la escucha, sin hacer mención a la emoción de quien interpreta; sin embargo, cuando la voz se convierte en instrumento musical, la interpretación parece presentarse como el acto que envuelve emotivamente de igual forma y con la misma intensidad tanto al que canta, como al que escucha. Sin necesidad de un objeto externo para producir música, el canto se presenta directamente anclado en el cuerpo y se vuelve la forma de expresión o comunicación entre los personajes. Esto sucede entre los hermanos de *La pluie d'été* (1990) en el momento en el que comprenden lo inevitable de su separación:

Jeanne y Ernesto se miran a través de las lágrimas.

Ernesto toma el rostro de Jeanne y lo coloca contra el suyo. Dice las palabras de la canción en el aliento y la lágrimas de Jeanne: A la fuente clara fui a pasear, el agua estaba tan clara que me sumergí.

En su aliento mezclado al suyo, en sus lágrimas, Ernesto habla. Hace mucho que te amo, dice Ernesto...

Estamos muertos, dice Ernesto.

Jeanne no responde, muerta como él. (Duras, 1990: 130)²².

Por su parte, el personaje de la pordiosera que aparece en varios textos también es un ejemplo claro en este sentido pues, en un proceso de pérdida de identidad y separación del mundo humano, lo único que esta niña desterrada conserva intacto en su memoria, es el canto ligado a su infancia; la pordiosera encuentra en el canto la única salida ante la angustia insoportable que le produce el abandono y se volverá un rasgo distintivo de la emotividad del personaje. En la cinta filmica *India Song* (1975), el cuerpo y la imagen de la pordiosera serán definitivamente suplantados por su canto, sin imagen ni cuerpo, la corporalidad implícita en este canto infantil y primario juega el rol de personaje. Así pues, interpretación y escucha son acciones altamente valoradas por la escritora y constituyen pilares para la construcción y el manejo de la música al interior de sus obras.

Conclusión

A través de este panorama general, se ha visto cómo la música en las obras de Duras es tratada de forma compleja y refinada utilizando diversas características propias del sonido; en un contexto de dinamismo y contradicción, se encuentra asociada tanto al deseo más álgido como al dolor más profundo. En este sentido, sorprende la forma en la que la escritora utiliza su propia frustración ante la interpretación musical para transformarla en un recurso de escritura. Asumiendo su fracaso y la desilusión que éste conlleva, crea una forma de “hacer” música al interior de sus textos que le es totalmente propia. Transformando el impedimento en potencial, sus obras manifiestan una forma de relación música-texto que maravilla por su alcance expresivo. Por otro lado, situándolo al interior de la acción de los personajes, es decir, convirtiéndolos en intérpretes o escuchas, el fenómeno musical encarnado adquiere vida y funciona haciendo evidente la limitación de las palabras y aportando un incremento en el sentido emocional a las narraciones.

Bibliografía

- Barthes, R. 1982. *L'Obvie et l'obtus*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bernheim, N. 1981. *Marguerite Duras tourne un film*. Paris : Albatros.
- Bogaert, S. 2013. *Marguerite Duras, Le dernier des métiers*. Paris : Éditions du Seuil.
- Cibiel, F., ed. 1997. *Duras, Romans, cinéma, théâtre, un parcours, 1943-1995*. Paris : Gallimard.
- Duras, M. 1958. *Moderato cantabile*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. 1966. *Le Vice-Consul*. Paris : Gallimard.
- Duras, M. 1980. *L'été 80*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. 1980. *Agatha*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. 1984. *L'Amant*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Field, M. 1993. *Le Cercle de Minuit - Marguerite Duras*. ina.fr, <https://madelen.ina.fr/programme/marguerite-duras/player/cpb93010479/marguerite-duras> [Consultado el 15 de junio de 2020].

Ogawa, M. 2002. *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan.

Pallotta, L. 2013. *Marguerite Duras, La passion suspendue*. Paris : Éditions du Seuil.

Quignard, P. 1996. *La haine de la musique*. Paris : Gallimard.

Soraru, I. 2012. La musique, mon amour... Écrire l'absence de la musique dans le défaut des mots. In: *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*. Québec : Presses de l'Université du Québec. http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/poetiques_de_labsence_chez_marguerite_duras_coupe_31_2a.pdf [Consultado el 15 de junio de 2020].

Notes

1. No podemos obviar que también en sus trabajos cinematográficos, en donde la música adquiere una dimensión físicamente audible solicitando el oído y no el imaginario del receptor, la realizadora otorga a la música siempre un rol protagónico y no complementario, tratándola con respeto y autonomía, como ella misma expresa a propósito de *India Song* (1975): *La musique vient malgré l'évènement* (Bernheim, 1981: 121). Así las citas musicales en las cintas fílmicas que dirigió se presentan siempre de forma musicalmente coherente, es decir, piezas o frases completas, rupturas en momentos de cadencias musicales, subordinando la imagen al ritmo que impone la intervención musical.

2. En este sentido parece pertinente señalar que, afín al pensamiento de su época, Duras manifestó gran interés por los procesos de memoria como elementos que permiten la superación de algún evento traumático, concepción importante en el pensamiento psicoanalítico muy apreciado a mitades del siglo XX.

3. *Au-delà de sa réalisation audible et donc de sa présence, la musique est ce monstre qui déborde toujours...même dans son absence, même dans cet étouffoir sonore que constitue la page, l'évocation de la musique permet, pourrait-on avancer, de rendre sensible son possible débordement.*

4. *la plus haute instance de la pensée...*

5. *...on rate toujours quelque chose, c'est une obligation dans la vie, moi, j'ai raté la musique...*

6. *...un espoir de la musique occidentale.*

7. *Tout à coup j'ai cru pouvoir la jouer et puis non, cela n'a pas été possible. Je me suis arrêtée à la reprise, vous savez, celle que je n'ai jamais pu passer correctement, vous savez bien, le désespoir de notre mère.*

8. *C'est ce que je regrette le plus au monde : de ne pas avoir été musicienne.*

9. *...qu'elle connaissait de façon secrète et intime parce qu'elle avait essayé de l'apprendre pendant des mois et qu'elle n'était jamais arrivée à la jouer correctement, jamais...*

10. *...pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot... Faute de son existence, elle se tait. Ça aura été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou...On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide...*

11. *La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour.*

12. *Puis la jeune fille a chanté qu'à la claire fontaine elle s'était reposée, et que sur la plus haute branche un rossignol avait chanté et que jamais jamais elle ne l'oublierait.*

13. *... [les mots de la chanson] ouvrent une instance métalinguistique qui se superpose sur celle de la narration...*

14. *L'auditeur en musique n'est pas un interlocuteur. Il est une proie qui s'abandonne au piège.*
15. *Elle écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir.*
16. *...je voulais repartir dès le premier jour, et...c'est elle, cette musique que j'entendais qui fait que je suis resté - que...j'ai pu rester à Calcutta.*
17. *J'ai perdu la connaissance de vivre pendant quelques secondes.*
18. *La musique, la vraie musique, ne peut être l'arrière-fond de quelque chose d'autre. Elle doit nous remplir - nous vider - de tout.*
19. *...la syntaxe [de la musique] ...relève donc d'une sémanalyse, ou, si l'on préfère, d'une sémiologie seconde, celle du corps en état de musique.*
20. La idea de la "huella de la vida del cuerpo" con respecto a la práctica instrumental está tomada de: Michaël Levinas, "Qu'est-ce que l'instrumental" en *Algorithmus, Klang, Natur: ;Abkehr vom Materialdenken?* Darmstadt : Ed. Schott, 1982, 35. Citado en Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant*, 69.
21. *...dès lors qu'elle est musicale, la parole - ou son substitut instrumental - n'est plus linguistique, mais corporelle.*
22. *Jeanne et Ernesto se regardent à travers les larmes. Ernesto prend le visage de Jeanne et le met contre le sien. Il dit les paroles de la chanson dans le souffle et les larmes de Jeanne : À la claire fontaine je me suis promenée, l'eau en était si claire que je me suis baignée. Dans son souffle mêlé au sien, dans leurs larmes, Ernesto parle. Il y a longtemps que je t'aime, dit Ernesto.... On est morts, dit Ernesto. Jeanne ne répond pas, morte comme lui.*

Synergies Mexique n° 10 / 2020



L'aggravation
des problèmes sociaux





Dans ma maison sous terre : mort et identité de Chloé Delaume

Ilse Daniela Campos Ruiz

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique

nan.crid@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1846-2871>

Reçu le 29-07-2020 / Évalué le 22-09-2020 / Accepté le 02-10-2020

Résumé

Dans ma maison sous terre est une promenade dans le cimetière, une exploration des pulsions de mort et le chemin vers la reconstruction du moi. Dans ce roman, la mort, présence inévitable, prend trois formes principales : le suicide symbolique, le désir meurtrier et le dialogue avec les morts. Chloé Delaume en tire les réflexions et les expériences nécessaires pour reconstruire son identité, saccagée par la violence de son passé. La narratrice doit suivre un processus douloureux afin de reprendre le contrôle de sa narration. L'écriture lui donnera la possibilité de créer un espace personnel, indispensable pour l'expression et la création, pour, finalement, effectuer le seul acte qui peut la sauver : la destruction de son ancien moi.

Mots-clés : mort, identité, écriture

Dans ma maison sous terre : muerte e identidad de Chloé Delaume

Resumen

Dans ma maison sous terre es un paseo por el cementerio, una exploración de las pulsiones de muerte y el camino hacia la reconstrucción del yo. En esta novela, la muerte, presencia inevitable, toma tres formas principales: el suicidio simbólico, el deseo de matar y el diálogo con los muertos. Chloé Delaume obtiene de las tres las reflexiones y las experiencias necesarias para reconstruir su identidad, que había sido destruida por la violencia de su pasado. La narradora debe vivir un proceso doloroso para retomar el control de su narración. La escritura le otorgará la posibilidad de crear un espacio propio, indispensable para la expresión y la creación; y para, finalmente, llevar a cabo el único acto que la puede salvar: la destrucción de su antiguo yo.

Palabras clave: muerte, identidad, escritura

Dans ma maison sous terre : Death and Identity of Chloé Delaume

Abstract

Dans ma maison sous terre is a walk through the cemetery, an exploration of death drives and the path to the reconstruction of the self. In this novel, death, an inevitable presence, takes three main forms: the symbolic suicide, the murderous desire and the dialogue with the dead. Chloé Delaume finds in the three of them the thoughts and experiences necessary to reconstruct her identity, destroyed by the violence of her past. The narrator must undergo a painful process in order to regain control over her narrative. Writing will give her the possibility to create a personal space, essential to express herself and create freely; and to finally perform the only act which can save her: the destruction of her old self.

Keywords: death, identity, writing

Introduction

Chloé Delaume est une écrivaine française polyvalente et polémique. Née à Versailles en 1973, elle a vécu au Liban, terre natale de son père, jusqu'à ce que la guerre civile les oblige à rentrer en France. Un des événements les plus décisifs de sa vie fut l'assassinat de sa mère perpétré par son père, qui s'est suicidé après le féminicide. Delaume avait 10 ans. Cet événement a laissé des traces ineffaçables dans l'identité de l'écrivaine. Dans ses livres, souvent catégorisés sous le genre d'autofiction¹, elle fictionnalise ses expériences, ses désirs et sa souffrance et explore la portée de son potentiel créateur. Dans le roman intitulé *Dans ma maison sous terre* (2009), Delaume exprime la souffrance qu'elle a connue quand sa cousine lui a donné *la bonne nouvelle* : son père n'est pas son père. Cette information remet en question son identité de fille d'une mère assassinée et d'un père féminicide. La narratrice se retrouve face à un terrible silence par rapport à son origine. De plus, ce qui reste de sa famille, ce noyau qui normalement est un espace de support et d'amour, constitue pour la narratrice une force d'oppression et de violence. C'est pour cela qu'elle décide de transformer son livre en arme mortelle. Dès les premiers paragraphes, Delaume exprime son désir de tuer sa grand-mère avec les mots qu'elle est en train d'écrire.

La mort établit la manière dont la narratrice construit son rapport avec elle-même et avec les autres. Tout d'abord, la mort de ses parents a bouleversé sa vie irrévocablement ; ses crises émotionnelles et sa profonde douleur en sont les conséquences. Avec un tel héritage, elle ne se sent pas bien dans sa peau, dans sa réalité, elle cherche donc à en finir avec ce *moi* détesté. En outre, sa relation avec sa famille se caractérise par son désir de tuer. Après avoir coupé les liens avec sa

famille, il ne lui reste qu'à établir des rapports avec la mort. Elle se retrouve seule et la seule compagnie qu'elle accepte est celle de Théophile, qui agit comme une espèce de psychothérapeute et l'accompagne au cimetière pour écouter les témoignages des morts. Cette dernière interaction lui octroie l'occasion de connaître la souffrance d'autrui pour, finalement, réfléchir sur ses obsessions et en prendre la mesure pour les surmonter. La haine qu'elle ressent envers sa famille, la douleur de la perte, le silence de ses morts, le manque de réponses sur son origine, son désir de mourir ; tout ceci fait partie de son être. Ces circonstances tragiques à l'origine d'un vrai traumatisme ont construit un univers d'où il semble impossible de s'extirper ; un enfer où tout un chacun pourrait se perdre. Et pourtant Chloé Delaume en est sortie et survit grâce à l'écriture, semble-t-il. C'est dans ce sens que nous aimerions développer la relation exceptionnelle et paradoxale qui se tisse entre la mort et la construction identitaire de la narratrice.

1. Le suicide symbolique

Le suicide symbolique de Chloé Delaume a commencé avant l'écriture même de ce roman : elle a profité du pouvoir des noms pour se suicider de manière symbolique et en 1999 elle a abandonné le nom qui l'avait identifiée jusqu'à ce moment, Nathalie Dalain ; celui d'une femme dont l'identité a été bouleversée par des causes externes, à savoir, la terrible mort de ses parents, le soupçon de sa bâtardise, le dédain de sa grand-mère vis-à-vis de son origine, la condescendance de sa famille. Le suicide est donc la façon de se débarrasser définitivement de ce milieu social et de rompre avec cet héritage imposé et cruel.

Selon Cioran, le suicide peut être compris comme une « impossibilité de se définir » (1996 : 60). En ce sens, les tentatives de suicide de Chloé Delaume sont symptomatiques d'un manque de contrôle de son discours, provoqué par la pression de sa famille, notamment, de sa grand-mère. La solution est claire, il faut se débarrasser de son identité, mourir pour renaître : Nathalie Dalain doit périr pour que Chloé Delaume puisse vivre, et plus encore, pour qu'elle puisse dominer sa parole. Le procédé est simple mais significatif. Dans la dernière partie du roman, sous-titrée *Condoléances*, Delaume explique le parcours : *L'esprit de Nathalie ne trouvait pas le repos, il a hanté mon corps [...] À partir de ce moment débuta l'agonie. Elle fut lente, douloureuse, une sorte de seconde mort pour cette âme abîmée* (2009 : 205). Après le décès de Dalain, Delaume est capable de se libérer de la fiction familiale reliée à ce nom et de renaître.

Il est intéressant de voir comment son nouveau nom est intimement lié à la littérature : Chloé, comme la protagoniste de *L'écume des jours*, écrit par Boris Vian,

et Delaume en guise d'allusion à la traduction intitulée *L'Arve et l'Aume*, faite par Antonin Artaud. Ces références sont très significatives : le prénom d'une héroïne tragique, morte à cause du cancer de nénuphar au poumon, et le nom inspiré par une traduction très particulière. Il s'agit du chapitre six de *Through the looking-glass and what Alice found there*, écrit par Lewis Carroll, qui raconte la rencontre d'Alice avec Humpty Dumpty. Il est intéressant de constater que justement dans ce chapitre l'importance des noms est un sujet de discussion. Quand Alice demande si son nom doit signifier quelque chose, Humpty répond *Bien sûr. Mon prénom signifie la forme que je suis. Avec un prénom tel que le tien, tu peux être presque n'importe quelle forme*² (1998 : 264). Ce petit dialogue est très symbolique grâce au verbe choisi : être, au lieu d'avoir. Ce choix nous renvoie à la relation entre le sujet et sa forme, c'est-à-dire, l'image projetée aux autres. Pour un personnage comme Humpty Dumpty, il est clair que sa forme est très liée à son identité. Or, une personne peut aussi prendre une autre forme symboliquement, à travers un nom qui signifie quelque chose. Delaume construit sa nouvelle identité grâce à l'intertextualité.

Myriam Revault d'Allons (2016) met en évidence la relation entre le pouvoir d'agir de l'être humain et sa capacité de s'exprimer par la parole. Celui qui domine la parole est un être compétent. Étant donné que pour Delaume l'écriture est un espace d'action, se raconter est un acte de résistance : *J'ai choisi l'écriture pour me ré-approprier mon corps, mes faits et gestes, et mon identité* (2010 : 109). Elle aspire à écrire sa propre narration, à se ré-approprier ses actes dans un milieu hostile où elle se retrouve impuissante. S'écrire, c'est défendre sa position.

Une fois reconquis le contrôle de sa parole, la narratrice peut reconstruire son identité. La capacité de contrôler le récit est indispensable. Le suicide symbolique est nécessaire pour retrouver la capacité de création. *Dans ma maison sous terre* est le témoignage du parcours vers cette nouvelle identité. Le premier pas était capital, car le nom propre désigne ce qu'on est et les relations de familiales qu'on établit avec les autres. Le choix de Delaume cherche à éliminer toute trace d'appartenance à une famille où elle se sait étrangère et à affirmer qu'elle *appartient*³ à la littérature.

2. Le livre qui tue

Dans ce roman on n'assiste pas seulement au désir d'auto-destruction, mais aussi au désir de détruire l'autre. La haine est aussi une manière d'établir des relations avec les autres et avec soi-même. N'oublions pas les mots de Sartre : *l'enfer c'est les Autres* (1947 : 93). Selon le philosophe, une conscience peut convertir les autres

en objets, de façon à ce que l'individu lutte contre cette annihilation et défende son identité. Pour Delaume, la tentative d'homicide fonctionne comme une défense de son existence, elle doit lutter contre ce qui menace sa survie. La grand-mère est la cible. Dès le début du roman la narratrice exprime son désir de la tuer : *J'écris pour que tu meures* (2009 : 9). Ensuite, Delaume adresse une lettre à la mort pour la supplier de la faucher car c'est le seul moyen pour elle de continuer à vivre.

La haine de la narratrice envers sa grand-mère naît du mépris. D'abord, Delaume ressent le rejet de la part de sa grand-mère à cause de son père présumé, de telle manière que, depuis son enfance, elle a dû subir la discrimination provoquée par des faits qui étaient hors de son contrôle : son origine libanaise et les accusations de terrorisme contre son oncle. Pour une famille conservatrice, cela est inacceptable. De plus, la grand-mère méprise la profession de sa petite-fille, c'est-à-dire, l'écriture. En conséquence, Delaume cherche à revendiquer la valeur de son chemin : *Ma grand-mère ne me considère pas comme une écrivaine, mais comme une paumée publiée. Je dois lui démontrer qu'elle a tort, en faisant un roman qui lui charcute le coeur* (2009 : 117).

L'hostilité de ce milieu social a produit en Delaume un fort sentiment d'étrangeté du noyau premier qu'est est la famille, supposé donner un sentiment d'appartenance. De ce manque est née une profonde haine envers son aïeule. Dès le premier chapitre elle exprime ce sentiment *J'ai tant cicatrisé que la plaie n'est plus mienne. Étrangère, elle aussi. Parfaitement étrangère* (2009 : 10), pour ensuite énumérer plusieurs définitions du mot étranger : *Étrangère: qui est d'une autre nation [...] différente, intrusive, isolée [...] qui n'est pas propre ou naturelle à quelqu'un [...] inconnue [...] qui n'est pas familière [...] ignorante, profane [...] être incapable d'éprouver ce sentiment, insensible [...] extérieure, indépendante [...] Corps étranger: toute chose qui se trouve de manière anormale, non naturelle, dans l'organisme* (2009 : 10).

Ainsi, on peut constater que cette non-appartenance peut prendre plusieurs formes, négatives puisqu'elle provoque une sensation d'isolement et positives car elle la pousse vers l'indépendance. La dernière acception mentionnée illustre le rôle de la narratrice dans la dynamique familiale, Delaume est un corps étranger dans sa famille de la même manière que Dalain est étrangère dans son corps. La haine atteint son climax après la bonne nouvelle : son père ne l'est pas en réalité, car sa mère a eu une relation avec un autre homme dont elle est tombée enceinte. La joie que sa cousine a ressentie au moment de lui dire cette dure vérité résulte choquante pour Delaume ; toute sa souffrance, autant pour la mort de ses parents que pour le mépris de sa grand-mère, devient absurde. Cette information entraîne plusieurs questionnements qui n'auront aucune réponse et l'ignorance creuse la douleur.

La haine se traduit en violence et la mort de mamie Suzanne est décrite plusieurs fois. Le vocabulaire employé et les images créées sont bouleversants :

J'entre dans le salon et je la plaque au sol [...] Elle ne se laisse pas faire, la vieille Mamie Suzanne. Elle se débat longtemps en se brisant les griffes. Je n'ose pas l'assommer de crainte d'être trop violente, de la tuer sur le coup, ses os doivent être fragiles et j'ignore le dosage à imposer aux poings. Elle se recroqueville et elle pleure. Alors je la prends doucement dans mes bras, avec mille précautions je l'allonge par terre. Puis je lui cloue la première main. J'attends qu'elle reprenne ses esprits, fais de même avec sa seconde paume. Je n'ouvre pas la bouche, je ne souris même pas. Et maintenant je la tue en sautant à pieds joints sur sa cage thoracique. C'est bien plus long qu'on ne le pense. (2009 : 72).

Dans cet extrait on peut apprécier d'un côté la haine que la narratrice ressent, mais aussi le plaisir qu'elle prend en imaginant la mort de la vieille. Cependant, à la fin du roman elle reconnaît que son écriture ne sera pas capable de tuer cette femme, un livre qui tue, ça n'existe pas. Tout ce qui lui reste à faire, c'est reprendre le contrôle de sa propre histoire. La narratrice sait bien, malgré ses intentions, que son récit n'est pas une arme homicide. Tout reste au niveau symbolique et fictif.

La narration fonctionne comme un exorcisme de ce qui nuit à l'écrivain. Delaume retrouve dans l'écriture son élan de vie. D'après Tiphaine Samoyault *Écrire serait donc tenter de retrouver ce qu'on a perdu et de trouver ce qu'on n'a pas. De se priver de la perte elle-même* (2005 : 93). Écrire est une activité vitale, la recherche infatigable de trouver sa propre place, un effort pour se débarrasser du sentiment d'étrangeté provoqué par la perte, l'abandon ou le rejet. La narratrice de notre roman construit à travers le discours ce qu'elle veut détruire ; il s'agit d'utiliser l'écriture comme une arme de destruction, le contraire de ce qu'elle est destinée à être. Le but d'un tel processus est la libération ; remémorer, c'est essayer de purger la douleur.

Cependant, on ne peut pas oublier les mots de Sartre : *l'autre est indispensable à mon existence aussi bien qu'à la connaissance que j'ai de moi* (1996 : 80). Si la famille de Delaume est nécessaire pour la configuration de son identité, c'est à partir de l'oppression et de la négation. La tentative de meurtre à travers la parole prouve que l'attention de la narratrice est focalisée sur la douleur, ce qui l'aveugle et mine son chemin vers l'auto-construction ; elle ne peut pas nier complètement le lien qu'elle entame avec eux, il faudra plutôt le re-signifier.

3. Le jeu des morts

Ce jeu macabre, héritage maternel, consiste à lire les coordonnées des décédés écrites sur leurs pierres tombales pour raconter leurs histoires. La pierre tombale est une manière rapide et accessible de connaître le minimum sur le mort, la dernière trace écrite de son passage par la vie. Delaume parle du silence et des voix des morts. Le silence le plus dur, celui de sa mère, la mène à se promener, avec son guide, Théophile, dans le cimetière à la recherche d'autres histoires qui puissent remplir le vide. Luis Villoro établit que *le symbole 're-présente' la chose ; littéralement : elle fournit une présence qui remplace une autre*⁴ (2016 : 53). Dans ce sens on peut comprendre le besoin de Delaume pour écouter des inconnus, elle cherche les voix des autres car ses morts restent silencieux.

Il y a sept histoires de morts, chacune est un chapitre du roman, ce qui met l'accent sur la singularité de chaque vie vécue. Ainsi, on observe plusieurs façons d'expérimenter la mort ; connaissance extrêmement essentielle pour la narratrice, même si elle ne l'accepte pas au début. Pour elle, ces confessions mettent en évidence le pouvoir qu'elle convoite ; autrement dit, l'auto-connaissance et la capacité de se raconter en toute liberté.

Ces visites au cimetière prennent une valeur très profonde. Blanchot, dans *L'espace littéraire* dit que *Le cadavre est le reflet se rendant maître de la vie reflétée, l'absorbant, s'identifiant substantiellement à elle en la faisant passer de sa valeur d'usage et de vérité à quelque chose d'incroyable* (1955 : 347). Dans le roman, les vérités qui sont reflétées par le biais des morts parlants portent sur la condition humaine à partir d'un point de vue qui se rapproche du processus psychanalytique. Delaume parle avec eux comme un patient parle avec son psychologue lors de sa quête de soi : *ils ne comprennent pas que leurs confidences relèvent en fait du don de soi, un soi dont je veux me repaître, moi qui ne comprends plus qui je suis* (2009 : 135).

Les morts, cette absence présente, exigent la reconnaissance de leur place avec leurs paroles, leurs histoires. Le silence rend le sujet objet, mais dans ce roman, l'effet est à l'inverse : un corps inerte devient sujet quand il acquiert la capacité de s'exprimer. Établir un dialogue avec les morts est un acte d'empathie : entendre les oubliés signifie reconnaître l'existence d'une minorité et de sa place dans la société, dans ce cas-là, il s'agit de faire face à l'altérité par excellence, cet autre, inconnu, qui se trouve dans ce monde inaccessible. Les écouter est valider leur discours.

Chaque rencontre nourrit et rapproche Delaume de la compassion. Ses pulsions de mort et la haine l'avaient tellement aveuglée qu'elle n'était pas capable

de reconnaître la souffrance des autres. Le roman fonctionne comme une sorte d'anamnèse introspective qui aboutit dans la compréhension et l'empathie. *Dans ma maison sous terre* s'oppose à la tendance actuelle d'éviter le sujet de la mort. Norbert Elias en parle dans son essai *La solitude des moribonds* et met l'accent sur l'importance de reconnaître notre dépendance des autres afin de vaincre la peur de la mort et de nous approcher des mourants. Delaume emmène cette idée plus loin en se rapprochant des morts aussi. Elle montre des réalités qu'on choisit parfois d'ignorer et qui font cependant partie du devenir humain, et peuvent nous rendre plus sensibles.

Par ailleurs, l'accompagnant de Delaume tout au long du jeu des morts joue aussi un rôle capital. Théophile est une sorte de dédoublement discursif de la narratrice qui lui permet d'établir un dialogue profond et nécessaire. Il est le seul vivant qui s'intéresse vraiment à la narratrice. Sa préoccupation naît de sa propre expérience avec la mort d'un être aimé et la solitude. Il a ses propres fantômes : *j'ai mangé les os de Louise pour que sa voix, en moi, puisse résonner toujours* (2009 : 199). Théophile exerce une influence positive dans le parcours de la narratrice : *C'est une information qui reconfigure tout. Son discours concernant mon livre, ses prises de position sur le rôle que doit ou pas y tenir ma grand-mère, son insistance à me refourguer la voix des morts, tout ce qu'il a pu me dire sur la littérature. Pas un simple lecteur, un avis extérieur.* (Delaume, 2009 : 158)

Pour Delaume, la littérature est la vie. Les contributions de Théophile sont extrêmement enrichissantes car ils l'aident à construire autant le texte que son identité. Encore une fois, les autres concèdent une manière différente de se regarder soi-même. En connaissant la souffrance autant de son guide que des morts qu'ils visitent, leurs expériences avec la mort, leurs désirs et leurs questions, la narratrice se rend compte qu'elle n'est pas seule dans sa douleur et peut en finir avec la haine obsessionnelle qui ne lui permettait pas de tourner la page.

Conclusion

Chloé Delaume canalise ses pulsions de mort à travers l'écriture. À la fin du roman, on ne peut pas parler d'une guérison obtenue par le langage, mais d'une maîtrise qui rend possible la survie. Delaume n'a plus besoin de demander à la mort de tuer quelqu'un parce qu'elle s'est chargée de tuer Nathalie Dalain. Ce processus d'auto-construction a suscité une re-signification de son identité dont le but n'est pas de sublimer le passé, sinon de construire pour le présent et pour l'avenir. Finalement, la rencontre avec la mort aide Delaume à se comprendre. *Dans ma maison sous terre* est une narration fragmentée qui, cependant, révèle mot à mot

le processus suivi par Delaume pour arriver à tuer son ancien moi. La haine et la douleur de son passé continuent à faire partie de son identité, cependant, cette fois-ci, elle choisit ses propres termes. Selon Lévi-Strauss, l'identité est *une sorte de foyer virtuel auquel on doit se référer pour expliquer certaines choses, mais qui n'a pas d'existence réelle* (1979 : 332). Tout comme l'espace sous terre créé par Delaume, lieu de repos et d'oubli, où elle peut finalement trouver la paix et être elle-même. Le pouvoir des mots est incontestable.

Ruth Menahem (1988) postule que le besoin d'écrire et le désir de mort ne peuvent pas être séparés. On pourrait croire que l'un annule l'autre, mais c'est l'effet contraire : tous les deux sont nécessaires pour que la création existe. Le langage est toujours présent dans notre rapport au monde et, étant donné qu'on ne peut pas connaître vraiment la fin de la vie, la langue est notre seule façon d'essayer de la comprendre et la littérature est son champ de bataille. Or, le désir de mort peut être aussi l'élan qui impulse l'expression et, l'écriture aussi ; de sorte que même le désir dont le but est le néant est capable d'inspirer la création. Rappelons-nous les mots d'Italo Calvino : *Les choses que la littérature peut rechercher et enseigner sont peu nombreuses mais irremplaçables : la façon de regarder le prochain et soi-même, [...] d'attribuer de la valeur à des choses petites ou grandes, [...] de trouver les proportions de la vie, et la place de l'amour en elle, et sa force et son rythme ; et la place de la mort, la façon d'y penser et de ne pas y penser* (2003 : 30).

Dans ma maison sous terre est un roman remarquable car il montre que même les pulsions les plus obscures peuvent être dominées, la douleur la plus terrible peut être transformée ; le moi peut être re-construit. Delaume expose sa fragilité pour montrer la relation complexe qu'il peut y avoir entre la mort et la création, entre la haine et la compassion ; relations inhérentes à l'expérience humaine.

Bibliographie

- Blanchot, M. 1955. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- Calvino, I. 2003. *Défis aux labyrinthes*, t. 1. Paris : Éditions du Seuil.
- Cioran, E. 1996. *En las cimas de la desesperación*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Delaume, C. 2009. *Dans ma maison sous terre*. Paris : Éditions de Seuil.
- Elias, N. 2012. *La soledad de los moribundos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, C. 1979. *L'identité : séminaire interdisciplinaire : 1974-1975*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Maranda, P. 1993. « Masque et identité ». *Anthropologie et Sociétés*, 17 (3), p. 13-28.
- Menahem, R. 1988. La mort tient parole. In *La mort dans le texte*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

- Revault d'Allons, M. 2016. *Le miroir et la scène. Ce que peut la représentation politique*. Paris : Éditions de Seuil.
- Samoyault, T. 2005. D'une pensée sans savoir : le roman ou l'autre du savoir. In *L'aujourd'hui du roman*. Paris : Cécile Defaut.
- Sartre, J.P. 1947. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris : Éditions Gallimard.
- Sartre, J.P. 1996. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Éditions Gallimard.
- Villoro, L. 2016. *La significación del silencio y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Notes

1. Autofiction est un néologisme créé par Serge Doubrovsky en 1977. Selon ses propres mots, il s'agit d'une : *Fiction d'événements et de faits strictement réels, si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage*. Voir <http://www.autofiction.org/index.php?category/Reperes-historiques>
2. *Of course, it must. My name means the shape I am. With a name like yours, you might be any shape, almost.*
3. Pierre Maranda (1993) explique que le nom propre sert à montrer l'appartenance d'un individu dans un groupe spécifique.
4. *El símbolo "re-presenta" la cosa; literalmente: provee una presencia que suplanta a otra.*



ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

Le personnage et l'absurde dans la poétique de Sylvie Germain

Jimena Aparicio González

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique

apajime@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4300-5042>

Reçu le 31-07-2020 / Évalué le 21-09-2020 / Accepté le 05-10-2020

Résumé

Paru en 2008, *Hors champ* de Sylvie Germain propose une nouvelle approche littéraire sur le personnage et son évolution dans le récit. Marqué par l'absence et l'oubli, Aurélien est condamné à disparaître progressivement. On analysera les aspects énigmatiques et disruptifs du portrait du personnage, ainsi que la dualité des registres dans les événements du récit, afin de comprendre comment l'absurde symbolise pour Germain la reconfiguration des paramètres littéraires contemporains.

Mots-clés : littérature, contemporaine, absurde, personnage, mort

El personaje y el absurdo en la poética de Sylvie Germain

Resumen

Publicado en 2008, *Hors champ* de Sylvie Germain propone un nuevo enfoque literario sobre el personaje y su evolución en la narración. Marcado por la ausencia y el olvido, Aurélien es condenado a desaparecer progresivamente. Analizaremos los aspectos enigmáticos y disruptivos de la descripción del personaje, así como la dualidad de registros en los eventos narrativos; esto con el fin de comprender cómo el absurdo simboliza para Germain la reconfiguración de los parámetros literarios contemporáneos.

Palabras clave: literatura, contemporánea, absurdo, personaje, muerte

The character and the absurd in Sylvie Germain's poetic

Abstract

Published in 2008, *Hors champ* by Sylvie Germain suggests a new literary approach to the character and its narrative evolution. Marked by absence and oblivion, Aurélien is doomed to gradually disappear. We will analyze the enigmatic and disruptive aspects of the character's description as well as the tone's dualism in the narrative events in order to understand how the absurd symbolizes to Germain the reconfiguration of contemporary literature criteria.

Keywords: literature, contemporary, disappear, disruptive, narrative

Introduction

Le roman *Hors champ* par Sylvie Germain, aborde l'histoire d'Aurélien qui disparaît progressivement de façon involontaire, en l'espace d'une semaine. Le physique d'Aurélien est décrit au début comme *flou, brouillé* et au fur et à mesure que le récit avance, nous constatons que sa disparition implique également son effacement dans l'esprit de ses amis et de sa famille. L'œuvre de Sylvie Germain, inscrite dans le mouvement littéraire contemporain, répond à ce que Blanckeman (2005) nommait des *fictions-monde* et des *fictions du monde*, inscrites toutes les deux dans le récit d'initiation. Cette typologie, associée aux ouvrages publiés par Germain entre 1995 - 1996, établit une distinction entre les univers présentés : Les *fictions-monde* (qui font surgir un univers à part, proche du mythe, aux ampleurs épiques) *qui est retenu en amont par la conscience des origines perdues* (Blanckeman, 2005 : 3) et les *fictions du monde*, dans un univers historique et culturellement repérable (plus particulièrement de l'Europe de l'Est) où la crise de l'intime répercute celle de la société. Ces deux modèles fondent la base du récit d'initiation, cher à Germain, où le schéma narratif suit l'ordre suivant : un mal-être initial, une quête médiane, une révélation finale. Nous constaterons que *Hors champ*, écrit en 2008, amalgame ces deux modèles (l'origine d'Aurélien est enracinée dans un passé mythique effacé polonais). Cependant, la tonalité du roman les délimitera en faisant tourner au dérisoire certains épisodes, censés être tragiques. Aurélien est condamné à l'oubli total et nous constaterons que malgré sa souffrance, son sort est scellé. Dans ce roman, le lecteur ne trouvera pas la révélation spirituelle qui caractérise Germain, son personnage principal est banni de son existence fictionnelle. Nous tenterons d'expliquer alors comment un personnage fragmenté, énigmatique dans tous ses aspects, dont la disparition ramène aux épisodes comiques, illustre le paradigme de l'absurde. Premièrement, nous analyserons le portrait du personnage principal, ses mythologies et son parcours disruptif, en quoi cela exemplifie le personnage contemporain. Ensuite, nous aborderons le concept de l'absurde dans ce roman, la dualité comédie/ tragédie et ses enjeux philosophiques et littéraires.

Un récit à l'envers

En premier lieu, quand le lecteur prend en considération l'intrigue du roman, c'est-à-dire, la disparition du personnage principal, il peut constater la structure disruptive du récit. Les chapitres sont divisés à partir des jours de la semaine, en commençant par un dimanche. La référence à la Genèse biblique est claire et se voit renforcée par la narration qui s'écoule pendant sept jours.

Dès les premières lignes, le récit est caractérisé par une ironie très subtile.

En principe, l'ouverture d'un récit implique l'exposition de ses personnages, de l'intrigue et surtout de la création du contexte fictionnel particulier. Or, dans l'ouverture de *Hors champ*, cette dynamique est complètement inversée : ce jeu de création qui s'impose d'habitude se trouve confronté à une narration de la disparition. Ici, le personnage qui *naît* ne le fait que pour être supprimé. Il n'est pas gratuit alors que le récit commence par *Il se réveille tout noué¹*. C'est la naissance du personnage, maintenant conscient de son existence fictionnelle, mais qui est paradoxalement condamné à mort. L'idée de la Genèse inversée est finalement confirmée par la mort d'Aurélien, qui est littéralement soulevé par un courant d'air : *les rideaux se gonflent, des papiers volent [...] et Aurélien [...] est expulsé hors du salon en même temps qu'[une] mouche* (p. 183) ; l'idée du souffle transmis à l'humanité lors de la Création est évoquée, mais dans ce cas-là, l'air créateur vient plutôt arracher Aurélien à la vie. Son existence est comparée à celle d'une mouche, minuscule face au pouvoir de cette force fondatrice mortelle. Nous sommes confrontés à une chronologie de la rupture, le personnage se trouve immergé dans une dynamique transposée et scellée par une force créatrice dont nous sentons qu'il lui est impossible d'échapper.

Nous trouverons ensuite au cours de cette scène d'exposition une particularité dans la famille d'Aurélien, car tous ses membres sont à moitié présents. Les analepses dans cette scène montrent l'héritage maternel fragmenté. Les grands-parents, victimes du massacre de Katyn² lors de la Seconde Guerre Mondiale, représentent ce passé ravagé par la guerre. Des participes passés comme : *disparu, attendu, cherché, enquêté, espéré* (p. 14) constituent le champ lexical de la disparition qui illustre la violence de ce fait. Nous observons également l'énumération d'énoncés juxtaposés qui renforceront l'image violente des origines familiales : *Elle avait cherché, enquêté sans répit, espéré sans fin, mais elle était morte avant d'apprendre ce qui s'était passé. Son amour avait été abattu d'une balle dans la nuque, avec des milliers d'autres hommes, dans une forêt de Katyn* (p. 14).

Cette image de la disparition est complétée par la déclaration de la mère, partie plus tard dans un autre pays : *Retourner où ? dans un village [...] dont le cimetière n'abrite pas le corps de mes parents jetés dans des fosses communes ? Je ne connais plus personne là-bas, et personne ne me connaît. Finalement, je suis née dans une Atlantide* (p. 15) Ainsi, cette Atlantide où la mère affirme être née, habite Aurélien, ancré dans un lieu mythique, donc inexistant. Son origine réside dans un passé violent mais sans aucune certitude des faits : il est le symbole de l'imaginaire de l'oubli.

Le père d'Aurélien figure également dans cet univers mythique. Même si la rencontre entre le père et la mère est décrite en détail, l'identité de ce dernier

(qu'il ne connaîtra jamais) reste un mystère pour lui, *réduit à un portrait plus que vague mais magnifié aux dimensions d'un mythe* (p.15). La certitude de la rencontre est ambiguë, puisque les faits sont décrits au conditionnel présent : *l'homme lui aurait pris la main et, en souriant, l'aurait conduite dans l'ombre [...] Ils seraient restés longtemps ainsi* (p.15). Cet homme dépeint par la mère appartient alors à un univers onirique ; le champ lexical de l'éphémère : *amant fulgurant, avait la beauté de l'heure, beaucoup de fantaisie dans ses évocations* (p. 15-16) en est la preuve. La scène *d'intimité profonde et ardente étrangeté* [où] *leurs corps peu à peu se fondaient* (p.15) décrit l'érotisme de la rencontre. Le père est dépeint à partir d'associations végétales : *un arrière-goût de poivre, d'herbe humide, de géranium* (p. 16) et animales : *entre chien et loup* (p. 16), ce qui renforce l'idée d'une figure mythique fugace, une sorte de divinité venant semer sa descendance. Remplie d'images fantastiques et disparues, la généalogie d'Aurélien représente l'incertitude et la mystification d'un passé inaccessible. Son héritage est le terrain fertile des représentations idylliques et mortuaires, la « fiction-monde » : *ce mystère des origines appelle des temps de fiction innommables, que seul le registre épique permet d'évoquer, au travers de situations extrêmes mélangeant à répétition pulsions de sauvagerie et inflexions d'humanité depuis une scène inaugurale choc* (Blanckeman, 2005 : 3).

De même, l'histoire du frère amplifie cette fracture dans la généalogie d'Aurélien. Victime d'une agression à l'âge de dix-sept ans, Joël devient paraplégique. Aurélien le concevra toujours comme un enfant « atemporel » dont le portrait déchirant montre l'ambivalence de son état : d'une part, un adolescent *brillant*, qui avait terminé par *survivre au ralenti, en extrême sourdine* (p. 21). Un personnage à moitié présent : *au regard recru d'absence, d'attente indéfinie et la bouche ne sachant que bégayer des paroles en fragments* (p. 21). Le paradoxe que ce personnage représente est à souligner : quoiqu'il soit handicapé et apparemment inaccessible, c'est le seul personnage qui voit Aurélien, même quand il a déjà disparu pour les autres.

La disparition d'Aurélien, par ailleurs, comprend tous les domaines : physique et mental. Son corps, soumis à l'effacement progressif, présente un malaise général : *une sensation de poids sur le plexus* (p. 1), *en déséquilibre continu tant dans sa relation à l'espace que dans celle au temps* (p. 38) Au fur et à mesure que le récit avance, son état devient de plus en plus déplorable : *une sensation de nausée continue à le lacerer* (p. 117), *il a mal aux genoux, l'un est gonflé et il a froid* (p. 160) et sa faiblesse termine par le rendre invisible : *il frappe le sol de ses talons [...] et il agite les bras en tous sens. Il ne produit ni bruit ni ombre, juste un minuscule remous d'air* (p. 148). Cet anéantissement qui aboutit à la disparition

constitue un des aspects disruptifs du roman. Si nous comprenons le texte comme une entité composée d'unités particulières, c'est-à-dire, les personnages, le fait que le récit nous invite à témoigner leur décomposition implique une mise en question de l'acte de lecture. Cette révocation peut s'expliquer par une influence de la mystique religieuse dans la poétique de Germain. En effet, selon Fintz (1973), dans l'imaginaire occidental, la disparition du corps du Christ a apporté une culture de l'absence du corps et la seule trace qu'il nous en reste, c'est l'empreinte du visage du Christ sur la toile :

Ainsi le corps glorieux du Christ reste, en Occident chrétien, un modèle nostalgique où s'enracine l'espace de la représentation, animé par une mythologie de la présence/absence : le corps est une hantise fondatrice de l'écrit, un objet évanouissant [...] et l'écriture devient, sinon un réceptacle symbolique, du moins un substitut au corps manquant (p.16).

Chez Germain, la disparition du personnage implique une mise en abîme de la relation lecteur/écrivain. Le récit exige en principe des *actants*, selon la dénomination de Greimas (1966) dont le lecteur pourra observer le parcours narratif. La narration serait alors obligée d'offrir un corps agent, une entité pleinement constituée qui agit dans son contexte pour que l'acte de lecture soit accompli. Cependant, *Hors champ* propose une transposition de cette relation : au lieu de voir un corps livré au lecteur, Germain présente une entité qui a perdu son caractère d'*agent*, puisqu'il n'a plus de pouvoir de décision sur lui-même, il est condamné à l'absence.

Et plus qu'un acte de condamnation de la part de Germain, ce mouvement dévoile un mysticisme judéo-chrétien qui veut revendiquer l'acte de lecture : *Dieu a consenti par amour à n'être plus tout pour que Nous fussions quelque chose* (Weil, 1988 : 126). La seule évidence de l'existence divine réside justement dans l'absence qui a donné naissance à l'humanité. En effet, l'épigraphe du roman anticipe le lecteur de cette mise en abîme dont il sera témoin, la désintégration du modèle littéraire (personnage et parcours) afin de bouleverser le quotidien : *À quel point sommes-nous de notre présence / Lorsque nous devenons absents ? / À quel point sommes-nous de notre absence / Lorsque nous nous savons présents ?*

C'est justement dans ce jeu d'absence et présence que le récit d'initiation pourrait avoir lieu, comme c'est le cas dans d'autres romans de Germain, tels que *Nuit-d'Ambre* (1986) et *Magnus* (2005), mais ici Germain se détache de la convention littéraire : il n'existe aucune résolution pour le héros. Elle insiste sur l'aspect indéfini et brisé de la présence du personnage mais il n'y a pas de rétablissement ni de révélation finale ; *où, par la médiation du sacré, [le lecteur est témoin d'] une réconciliation de l'être avec le monde* (Saliba-Chalhoub, 2017 : 8).

Ce manque de rétablissement narratif donne lieu à une révolte littéraire, multiple dans ses interprétations. Saliba-Chalhoub soutient que la dépersonnalisation est issue d'un dédoublement d'Aurélien avec son frère : [il] *apparaît comme la projection d'Aurélien, l'anticipation de ce qu'il pourrait devenir, un individu mort mentalement* (Saliba-Chalhoub, 2017 : 7). Cela explique pourquoi Joël est le seul à percevoir sa présence : *il serait peut-être bien le seul à la comprendre, puisqu'il est partie intégrante du personnage en détresse* (Saliba-Chalhoub, 2017 : 8). Son analyse établit également que la *néant-morphose* (p. 58) d'Aurélien est une projection de son état d'esprit, involontairement reflété dans son entourage (sa famille, ses amis et les objets qu'il manipule), tout devient un reflet de son inconscient déchiré. Son manque d'action et de parole relève d'une attitude passive qui *cherche à éviter les mésententes [...] en œuvrant à instaurer continuellement le contact et les échanges affectifs* (Saliba-Chalhoub, 2017 : 14), ce qui expliquerait sa tendance à ne pas intervenir lorsqu'il est exclu par les autres. Un personnage habité par un héritage brisé et qui est en quête d'affection afin de combler l'abandon par sa mère. Cependant, bien que l'étude psychanalytique du personnage ne puisse pas être négligée dans sa dimension sociale, nous tenterons de montrer plutôt les aspects existentiels de son effacement dans l'optique philosophique.

Il faut premièrement prendre en considération l'importance de l'éthique lévinasienne dans la poétique de Germain. En effet, ses œuvres mettent en évidence la relation complexe avec autrui, et abordent l'idée de la rencontre avec l'Autre. Ce mouvement de l'individu envers l'Autre et l'inconnu impliquent l'effacement et le renouvellement de l'identité individuelle (Lévinas, 1972). C'est le cas, à nouveau, des romans tels que *Magnus*, *Immensités* et *Le Livre des Nuits*. Mais *Hors champ* se démarque de cette éthique pour mettre en valeur une notion de l'existence plus radicale.

Une dimension comique de la rupture

Aurélien disparaît, ceci est un fait certain. Cependant, sa désintégration, quoique tragique, est caractérisée par une tonalité ouvertement comique, ce qui caractérise l'absurde.

Lorsque nous observons les rencontres entre Aurélien et les autres personnages, nous pouvons constater que la situation tourne, en général, au dérisoire. La première scène où il commence à ne pas être perçu a lieu lors du trajet au bureau. Les passants dans la rue le bousculent, s'excusant de ne pas l'avoir repéré : *Aurélien [...] pense que ce type aurait bien besoin d'aller consulter un ophtalmologue, parce*

progrès technique. N'oublions pas que le roman commence avec Aurélien réveillé en pleine nuit à cause du bruit des voisins qui fêtent la « cremaillère du vide » après avoir remplacé toute leur bibliothèque par un « e.book ». La description de cet appareil, caractérisé par des parallélismes animaux, montre la méfiance du narrateur envers la fonctionnalité technologique : *un unique élément poids plume doté d'une mémoire d'éléphant et d'une intelligence arachnéenne* (p. 12). Ces nuances comiques ont pour but de dédramatiser les situations bouleversantes, le progrès est décrit sur un registre caricatural. À d'autres moments dans le récit, des appareils électroniques ne fonctionnent pas bien ou tombent en panne directement quand Aurélien les manipule : c'est le cas de son ordinateur (dont le disque dur « flanche » lorsqu'il travaille) et de son portable crachouillant. Les objets censés communiquer avec les autres ne fonctionnent plus pour lui mais il y a aussi une critique ponctuelle de l'aspect banal du progrès technologique. La poétique de Germain blâme moins l'invention technologique que le fait d'être ébloui par les innovations, au vu des inégalités dans notre société.

Ceci devient plus évident lors d'une rencontre avec un sans-abri qui marquera une scission dans la suite du roman. Aurélien a l'opportunité d'observer cet individu en détail, puisqu'il est coude à coude avec lui et parce que personne ne souhaite s'approcher de lui à cause de sa puanteur : *Ses pieds sont nus dans des chaussures informes, la peau des chevilles est violacée, couverte de plaies noirâtres, les vêtements qui engoncent le corps disloqué luisent de graisse, de coulées de boissons et de nourritures, et de diverses humeurs suintées du corps ou plus brutalement versées par lui* (p. 113).

Ce moment est décisif dans le roman car l'attitude méfiante des voyageurs montre bien l'exclusion de ceux qui ne suivent pas les normes établies. L'intervention de cet homme *qui fut un enfant, un fils [...] un ami, un amant, un mari peut-être, un père...* (p. 112) est essentielle pour comprendre l'indifférence sociale. Cette négligence envers l'autre, c'est le résultat d'un manque de solidarité. Germain dénonce ainsi les aspects triviaux de cette société superficielle et toujours mécontente, qui sous prétexte de progrès, accentue les disparités entre les êtres humains.

En somme, le registre comique et le décalage des situations nuancent la critique sociale du roman. Cependant l'engagement de Germain se caractérise par une dimension philosophique plus profonde, celle du tragique et de l'absurde.

Associés aux situations comiques, et au fur et à mesure que sa disparition devient plus évidente, on peut percevoir des moments bouleversants. La dissolution d'Aurélien se perçoit de plus en plus. La sensation d'angoisse qui l'accompagne s'accroît de plus en plus lorsqu'il fait le constat de son invisibilité totale : *Joël,*

j'ai peur, je ne comprends plus rien, ni à moi ni aux autres. J'ai l'impression de m'effacer à leurs yeux, vais-je m'effacer aussi aux miens ? [...] Pour moi, tout s'obscurcit, et aussi s'effiloche, j'ai la sensation de perdre toute consistance, car en même temps tout se plombe... (p. 143).

La situation devient terrifiante et il a l'impression de vivre un cauchemar : *Clotilde, allez, réveille-toi, oui, toi la première. Par pitié ! Non, pas par pitié, par... par... par normalité. Par bonté. Toi, Clotilde, par amour, et vous autres, par amitié... par humanité !* (p. 151) Le lexique de la souffrance et les phrases exclamatives font emphase sur cette étape de crise qu'il expérimente et il finit par se résigner une fois qu'il constate que sa mère aussi l'a oublié :

- Mais enfin, maman, tu m'as eu, moi ! Je suis ton fils ! Je suis là ! Là, entends-tu, maman ! Aucun son [...] Aurélien reste cloué au milieu du salon, les paroles de sa mère lui ont coupé le souffle [...] Il est comme un condamné auquel on vient d'annoncer le refus de la grâce que jusqu'au bout il avait espérée, envers et contre tout. Un condamné sans rémission, ni consolation. Ses dernières forces l'abandonnent (p. 181). Ces dernières répliques dévoilent son désespoir. Le refus maternel finit par l'annuler.

Le tragique du quotidien

De toute évidence, l'histoire d'Aurélien dépeint une tragédie : les procédés pathétiques et surtout, la mort irrévocable du personnage, qui ne peut pas échapper à son sort. La mise en parallèle entre les héros tragiques de l'Antiquité et Aurélien distingue un type de tragique qui ne peut pas s'expliquer par la punition divine des passions. Il s'agit d'un tragique du quotidien et du non-sens.

Ce quotidien comblé d'accents comiques et tragiques constitue un témoignage littéraire de ce que Camus a nommé le vide : *un gouffre entre notre certitude d'existence et l'assurance d'exister* (1942 : 111). Il affirme que l'homme qui cherche à s'expliquer le monde, passe forcément par penser son existence. Se situer par rapport au temps, c'est devenir conscient de sa mortalité, tout comme Aurélien. C'est la première expérience de l'absurde, dont la première étape est l'horreur, ce que le philosophe désigne comme *la révolte de la chair* (Camus, 1942 : 107). Pour lui : *commencer à penser, c'est commencer à être ruiné* (Camus, 1942 : 100). Du fait qu'il ne peut pas dévoiler le sens, le monde reste alors insaisissable et irrationnel. La mort d'Aurélien est irréversible et sa découverte de l'insaisissable, sans marche en arrière : *un homme devenu conscient de l'absurde lui est lié pour jamais. Un homme sans espoir et conscient de l'être n'appartient plus à l'avenir* (Camus, 1942 : 121).

La perte de l'espoir constitue la quête de Germain dans ce roman. Montrer *ce personnage banal et néanmoins pathétique dans sa médiocrité sublimée par un très gros grain de folie* (p. 100). Quoique l'histoire soit déchirante, sa vie et sa mort font partie du quotidien aussi tragique soit-il. Ce qui les sublime, c'est la mise en scène littéraire, mais hormis ceci, l'histoire d'Aurélien est justement un constat général du manque de signification. Il est victime de sa circonstance, certes, mais son avenir est partagé par le reste de l'humanité. Son cas est peut-être plus radical car il disparaît et il est supprimé de l'esprit des autres mais rien en lui n'est exceptionnel.

La dualité vitale

Néanmoins, il ne faut pas confondre l'intentionnalité de Germain avec une motivation nihiliste. C'est, au contraire, une motivation vitale qui pousse le récit à dépeindre notre condition humaine, à mettre à nu le paradigme de l'absurde de la vie où la tragédie et la comédie coexistent. À ce sujet, il faut observer la réaction de la famille d'Aurélien lorsqu'il s'envole par la fenêtre, complètement imperceptible : *[Sa mère] rejoint ses amis et tous trois improvisent une ronde à travers le salon, au son de la pluie qui tintinnabule contre les vitres* (p. 185). La confrontation des faits est explicitée dans cette dernière scène : danse et mort, drame et jeu, présents dans leur disproportion. Toute tentative d'expliquer la disparition d'Aurélien aboutira à une tentative d'explication de la mort, c'est-à-dire, qu'elle est hors d'atteinte. La seule proposition certaine dans *Hors champ*, c'est le fait d'exhorter à se débarrasser des illusions que le quotidien impose pour revêtir ce manque de sens et pour regarder plutôt le désert de l'absurde face-à-face : *Il s'agit de mourir irréconcilié et non pas de plein gré* (Camus, 1942 : 139), comme Aurélien.

Dans ce sens-là, les sans-abris, les personnes handicapées et les marginaux possèdent et vivent l'expérience de l'absurde, sans romantisation des faits. Chaque jour, ils affrontent le défi du non-sens, ce qui pour Camus représente le chemin de la liberté : *cet incroyable désintéressement à l'égard de tout, sauf de la flamme pure de la vie, la mort et l'absurde sont ici, on le sent bien, les principes de la seule liberté raisonnable : celle qu'un cœur humain peut éprouver et vivre* (Camus, 1942: 142). Accepter l'absurde veut dire sacrifier nos fantaisies et vivre le défi de tous les jours.

Conclusion

Finalement, *Hors champ* est une œuvre qui condense les valeurs de la révolte littéraire contemporaine du roman. Sous l'approche littéraire, ce roman réussit à se démarquer du récit d'initiation pour montrer un personnage qui se démunit

progressivement de son identité. Le lecteur n'est plus témoin des péripéties et de l'évolution du héros, il est invité à supprimer ses attentes tout comme les solutions au conflit. Bien au contraire, il est sollicité pour attester un récit à dynamique autophagique. La complexité de ce texte réside dans la dichotomie d'interprétations de la désintégration : crise psychopathologique fatale produit de la passivité brutale, ou bien, remise en question philosophique qui exige la collaboration du personnage, du lecteur et du récit en soi pour ôter les références d'un quotidien trivial ? Les deux perspectives semblent légitimes. On ne pourrait pas nier le rôle fondamental de la structure psychotique lorsque l'esprit se met à défier les limites de son existence. Confronter le comique et le tragique ramène au questionnement du temps et du sens, Germain va jusqu'au bout des conventions littéraires pour afficher son scepticisme et montrer les nuances auxquelles nous devons confronter notre conscience. L'avenir du genre romanesque semble se dissoudre ainsi ; individu et récit sont déchirés pour dénoncer la passivité du lecteur face à lui-même et au domaine social. Germain exige d'accepter le gouffre du non-sens, de découvrir la proximité de la mortalité afin d'accentuer le potentiel vital, ambigu et angoissant tel qu'il est.

Bibliographie

- Blanckeman, B. 2005. « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », *Roman 20-50*, n°39, p. 7-14.
- Camus, A. 1942. « Un raisonnement absurde », *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade.
- Fintz, C. 2009. « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée », *Littérature*, vol. 153, no. 1, p. 114-131.
- Germain, S. 2008. *Hors champ*, Paris : Le livre de poche.
- Greimas, A. J. 1966. *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, Paris : Larousse « Langue et Langage ».
- Lévinas, E. 2009. *Humanismo del otro hombre*, Madrid: Siglo XXI editores.
- Saliba-Chalhoub, N. 2017. « L'héritage minimaliste. Boursoufflement du monde et amenuisement de la personne dans Hors-champ de Sylvie Germain », dans *Journées Littéraires autour de l'œuvre de Sylvie Germain*, Beyrouth : Presses de l'UIB.
- Weil, S. 1988. *Premiers écrits philosophiques*, Paris : Gallimard
- Moris-Stekovic, M. 2008. L'Écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain. In : *L'Univers de Sylvie Germain*. Caen : Presses universitaires de Caen. P.167-182.

Notes

1. (Germain, 2008 : 1) Toutes les citations du roman étudié seront insérées dans le texte.
2. Le massacre de Katyn, en Pologne, perpétré par l'Union soviétique a eu lieu en 1940, entraînant la mort d'officiers polonais, parmi lesquels se trouvaient des étudiants, des ingénieurs, des médecins, etc.



ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

Ghérasim Luca ou Salman Locker : un homme de nulle part

Lucrecia Arcos Alcaraz

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique
arcoslucrecia93@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3633-3192>

Reçu le 03-07-2020 / Évalué le 10-09-2020 / Accepté le 01-10-2020

Résumé

Cet article donne un bref aperçu des origines de la poésie de Ghérasim Luca, un auteur roumain du XX^e siècle, ainsi que des principales caractéristiques de sa poésie. Les différentes formes de subversion qui sont mises en exergue dans son travail sont également énoncées, principalement dans le recueil de poésie intitulé *Paralipomènes*. Le choix de la violence, du silence et de la déformation de la matière créatrice, c'est-à-dire à la fois du son et de la parole, devient une résistance à dire et à balbutier, sous d'autres formes, contre le fascisme.

Mots-clés : poésie, résistance, fascisme, Roumanie, ontophonie

Ghérasim Luca o Salman Locker: un hombre de ninguna parte

Resumen

En el presente artículo se realiza un breve recorrido por los orígenes de la poesía de Ghérasim Luca, autor rumano del siglo XX, así como las principales características de su poesía. También se enuncian las diferentes formas de subversión que se erigen en su obra, centrándose, principalmente en el poemario titulado *Paralipomènes*. La elección de la violencia, el silencio y la deformación de la materia creativa, es decir, tanto sonido como palabra, se vuelven resistencia para decir y balbucear, desde otras formas, contra el fascismo.

Palabras clave: poesía, resistencia, fascismo, Rumania, ontofonía

Ghérasim Luca or Salman Locker: a man from nowhere

Abstract

This article provides a brief overview of the origins of the poetry of Ghérasim Luca, a Romanian author of the 20th century, as well as the main characteristics of his poetry. The different forms of subversion that are erected in his work are also enunciated, mainly focusing on the poetry collection *Paralipomènes*. The choice of violence, silence and deformation of creative matter, that is, both sound and word, become a resistance to say and babble, from other forms, against fascism.

Keywords: poetry, resistance, fascism, Rumania, ontophony

“Un barbare dans les lettres françaises”¹

Ils ne sont pas rares les auteurs qui, étant originaires de pays étrangers à l'espace francophone, ont choisi le français comme leur langue d'écriture. Pour des raisons familiales, politiques ou morales, ceux-ci ont été obligés de converger, non seulement vers des centres urbains importants tels que Bruxelles, Montréal ou Paris, mais de choisir une autre langue, et dans certains cas, de maintenir le bilinguisme (Jouanny, 1989). Parmi ces auteurs, on retrouve Samuel Beckett ou Edmond Jabès -issus d'Irlande et d'Égypte-, deux figures du XX^e siècle qui se sont insérées dans la tradition française avec une forte ingérence littéraire. Il y en a eu d'autres, tels que Rainer Maria Rilke² -originaire de la République Tchèque- ou le fondateur du dadaïsme, Tristan Tzara, venu de Roumanie. Les auteurs qui appartiennent à ce phénomène de migration sont abondants -surtout ceux qui ont élu la capitale française pour domicile-, et l'on retrouve ainsi la vague de migration latino-américaine constituée par tous ces noms innombrables qui résonnent aujourd'hui, mais que je ne m'attarderai pas à nommer.

Une autre vague significative est celle qui provient de Roumanie. Des auteurs tels que Paul Celan, Emil Cioran, Eugène Ionesco et Mircea Eliade ont fait partie de l'exode vers cette capitale pleine de vie. Ainsi, pour cette occasion j'ai choisi un auteur qui fait partie de cette première génération : Ghérasim Luca (1913-1994), un poète issu de la communauté juive ashkénazi³ de Bucarest qui partageait les caractéristiques mentionnées précédemment, et qui a décidé de couper le cordon ombilical avec son pays d'origine et d'abandonner sa langue maternelle -le roumain- pour s'exiler, non seulement de façon physique, mais aussi linguistique (Velter, 2001).

En 1913 -année de naissance de l'auteur- le Traité de Bucarest, qui mettait un terme à la Seconde Guerre Balkanique, a été signé. Les décennies antérieures s'étaient caractérisées par des alliances militaires sous un climat d'effervescence politique qui allaient confluer dans de multiples mécontentements -comme l'attentat de Sarajevo- et qui finiraient par déclencher la Première Guerre Mondiale. Celle-ci a causé la dissolution des Empires austro-hongrois et ottoman. De cette façon, ces bouleversements ont entraîné des conséquences fructueuses dans des pays comme la Roumanie, qui a crû considérablement. Malgré la croissance géographique, la pauvreté affectait une grande partie de la population, surtout la partie agricole. Pendant ces années-là, la *Grande Roumanie*⁴ était encore une monarchie, l'État imitait le modèle du Parlement britannique avec une constitution et deux partis contrôlés par des minorités. Dans les années 30 du XX^e siècle, une politique apparemment démocratique a été instaurée en Roumanie, dirigée par la bourgeoisie, et qui conduirait le pays sous le joug d'une dictature caractérisée par

un mouvement antisémite connu sous le nom de la Garde de fer, en roumain, Garda da Fier. Face à l'arrivée du fascisme au pouvoir, Ghérasim Luca a ainsi cherché à dire et à être « silencieusement autre⁵ ».

Néanmoins, pendant cette période d'entre guerres, Bucarest profitait du caractère de ville cosmopolite. Ce n'était pas seulement la capitale, car la géographie favorisait la rencontre de diverses cultures et créait un espace ouvert aux migrations. Ceci, par exemple, se reflétait dans les langues :

Il était souvent question de langues, on en parlait sept ou huit différentes rien que dans notre ville ; tout le monde comprenait un peu toutes les langues usitées, seules les petites filles venues de la campagne ne savaient que le bulgare, aussi disait-on qu'elles étaient bêtes. Chacun faisait le compte des langues qu'il connaissait, il était on ne peut plus important d'en posséder un grand nombre, cela pouvait vous sauver la vie ou sauver la vie d'autres gens (Carlat, 1998 : 20).

Ghérasim Luca n'a pas été l'exception de cette pluralité linguistique. Il est né, comme je l'ai déjà mentionné, en 1913 au sein d'une famille juive ashkenazi, à la veille de la Première Guerre Mondiale. Ses parents ont voulu l'appeler Zola -en l'honneur de l'auteur de *Germinal*-, mais ont fini par l'appeler Salman Locker⁶, prénom qu'il a changé quelques années plus tard. Dès son enfance il a toujours été en contact avec une variété de langues, pas seulement le roumain -sa langue maternelle- mais avec le yiddish. En outre, pendant cette période, la France était un exemple politique et économique pour la Roumanie⁷ ; c'est pourquoi Paris et le français résonnaient dans la capitale et ses alentours. Ainsi enseignait-on le français au lycée et la littérature française occupait une place primordiale dans l'éducation roumaine. Il en est de même pour l'énorme influence germanique -de Vienne et de Berlin, principalement- ce qui a mené Luca à se rapprocher de l'étude de la langue allemande et d'auteurs comme Hegel. Bucarest incarnait un *Orient de l'Occident* où le croisement et la multiplication des langues étaient possibles, où le monolinguisme était considéré comme obsolète car archaïque et, de plus, lié à la négation de l'autre.

Ghérasim Luca a été, au début, le prénom du jeune écrivain Salman Locker, étudiant de chimie qui collaborait à des revues d'avant-garde de Bucarest (Carlat, 1998). Il a utilisé ce prénom pour la première fois, sur le conseil d'un ami, pour signer un texte inaugural dans une publication collective. Ce nom énigmatique provenait des publications nécrologiques (avis de décès) d'un journal de la capitale où on annonçait la mort de *Ghérasim Luca, Archimandrite⁸ du Mont Athos et linguiste émérite* (Carlat, 1998 : 21). Quant aux caractéristiques de sa poésie, il devient inéluctable de mentionner que celle-ci est marquée par un déchirement existentiel

très fort -en plus de multiples tentatives suicidaires- dérivé de la cruauté de la guerre, de la violence vécue par le peuple roumain et par lui-même. Dès son adolescence, *il a déjà l'intuition que son pays, c'est son corps ; que son identité, c'est sa voix* (Velter, 2001 : 1). Il se sait un « citoyen disqualifié » ainsi qu'un homme de nulle part, et, apatride par volonté propre, il choisit la poésie comme l'endroit de l'opération où tous les éléments antérieurs peuvent être exprimés (Velter, 1998). La poésie de Luca *séduit parce qu'elle déconcerte. Exubérante dans ses premières manifestations, d'une extrême tension faite de retenue dans les textes plus tardifs, elle se nourrit d'une certaine violence qui s'avoue aussi tendresse* (Carlat, 1998 : 10). C'est une écriture qui rompt avec les catégories génériques, qui mélange les styles et refuse complètement de succomber à la tradition, alors qu'elle permet une union continue de l'érotisme, du langage et de la pensée. Les vers composés par des lacunes se caractérisent par une esthétique du choc et de la surprise, et ils exhibent une ambiance de mort, de peur et de territoires arides (Velter, 1998 : 10).

Influencé par le surréalisme parisien, le groupe roumain est devenu l'un des plus forts à l'échelle européenne ; il serait donc facile de se tromper en cataloguant l'auteur ainsi que son œuvre au moyen d'étiquettes préconçues. Cependant, Luca cherchait à faire de son exil linguistique un processus d'*oralisation* -où la poésie pourrait aller plus loin que l'esthétique et la narration-, donner un corps aux mots et concevoir la quête poétique comme un instrument de recherche capable de révéler des territoires de la pensée qui ont été, auparavant, abordés de façons complètement différentes par d'autres disciplines. Sa poésie est une incitation - avec le juste érotisme qu'elle suggère- à percevoir la langue et le monde d'une manière nouvelle⁹ : *entre les villes de ta cheville et la nacelle de / tes aisselles / entre la source de tes sourcils et le but de ton / buste / entre le musc de tes muscles et le nard de tes narines* (Luca, 2001 : 69).

Dans les années 40, Luca a fait partie de plusieurs exposés collectifs dans la galerie Cretulescu, en Roumanie. À Paris, il a collaboré à des revues dirigées par Edouard Jaguer, une stimulation pour la diffusion de sa poésie. D'où l'amitié avec Claude Tarnaud, fondateur -avec Yves Bonnefoy- du groupe *La révolution la nuit*. Pendant ces années-là, le Roumain a aussi traduit le manuscrit de Breton intitulé *Ni votre paix, ni votre guerre* -ce pourquoi il a été taxé d'agitateur trotskiste. Dans les années 60, il a publié quelques œuvres illustrées par Max Ernst, Wifredo Lam, Piotr Kowalski et Jacques Hérold (Carlat, 1998). Pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, la plupart de ses textes ont été publiés, parmi lesquels on retrouve *Un loup à travers une loupe*, *Le Vampire passif*, *L'Extrême-Occidentale*, *Sept slogans ontophoniques*, et *Théâtre de Bouche*. En 1980, l'éditorial José Corti a repris de façon définitive la publication de ses œuvres.

La parole de Ghérasim Luca est éminemment poétique parce que *toute la langue s'enfile et varie et finit par extraire un dernier bloc sonore, mon dernier souffle à la limite du cri*, ainsi que l'explique Gilles Deleuze (1993 : 154). La langue française tressaille de bas en haut et cesse d'être une langue de refuge, et devient alors une matière pour une nouvelle expression de l'individualité. Il existe, en outre, un bégaïement, pas seulement dans la langue, mais dans l'Histoire. C'est pour ces raisons que l'on peut souligner différentes formes de subversion dans la poésie de Luca, une subversion qui gît au niveau linguistique, c'est-à-dire, dans la révolte contre la langue et contre la poésie en soi, ainsi que ses traditions. D'autre part, il existe le niveau historique de cette subversion, où l'attentat se centre sur le plan sociopolitique. C'est là où l'histoire roumaine et l'antisémitisme tressaillent et se balancent dans les entrailles de chacun des vers. Finalement, le rôle de la langue adoptée est mis en évidence, cette *caresse et morsure de mots* (Carlat, 1998 : 11) qui fait office d'un outil pour briser et bouleverser les deux premiers plans : la poésie et l'Histoire.

L'attentat historique : no man's langue

C'est ainsi qu'en 1976 le recueil de poèmes *Paralipomènes* a été publié, un livre de mort et d'amputations -physiques et linguistiques-, de maladies et d'impossibilités, visuelles et orales. C'est un livre de silences et de cris où des hommes guillotiné remontent à la surface, et en même temps, où Sisyphe et Œdipe apparaissent. C'est le livre de l'apocalypse, avec une fin du monde érotique. Dans l'un des poèmes, éponyme du titre de l'œuvre, on lit une épigraphe : (*Répertoire / des / oublis / d'un livre*) (Luca, 2001 : 264). Il est donc inévitable de se demander quelle est la raison d'un répertoire d'oublis, d'absences, et, surtout, pourquoi ils ont été oubliés. Il faut dire que *paralipomènes*, en hébreu, fait référence à ce qui n'est pas dit, et c'est une autre façon de se référer au Premier Livre des Chroniques de l'Ancien Testament - *le Premier Livre des Paralipomènes*. Ce n'est pas par hasard que Luca a choisi ce titre, prenant en considération ses racines et la censure, l'imposition *silanxieuse*.

Dans les deux Livres des Chroniques apparaît une récapitulation historique qui va de la période d'Adam jusqu'au retour des Juifs après leur exil de Jérusalem à Babylone. On retrouve, à nouveau, le déplacement, l'exode et la déterritorialisation. Bien que Luca se revendique *étran-juif*, la blessure est toujours ouverte, dans le corps humain et dans les textes fracturés, dans la langue mutilée, grièvement blessée, où il : *mange, malaxe, maltraite, mitraille, caresse, exalte les consonnes, les voyelles, les phénomènes, relance ses rythmes, dévale ce qui déraile, tangué au creux du gouffre verbal pour renaître plus ardent après les naufrages, avec*

entre les dents cette goutte de néant volée aux grands fonds, à l'obscur et à la mort (Velter, 2001 : XI).

C'est pourquoi, dans l'opération hétérogène que signifie malaxer, maltraiter, mitrailler et caresser la langue, Luca est un hybride entre un artiste plastique et un poète, et, de cette façon, avec la force de ne pas être ni l'un ni l'autre, mais, en quelque sorte, les deux, il blesse et défait la langue. Donc, dans la réinvention, dans la renaissance ardente après le naufrage, il réalise aussi une récapitulation de l'histoire, de son histoire. *Paralipomènes* est divisé, principalement, en trois parties : la terreur et la violence exemplifiées dans la fragmentation des corps, celle-ci, incarnée dans la fragmentation des mots ; d'autre part, le démantèlement mythique, et, finalement, toutes les altérations linguistiques et sonores. La parole -ainsi que la langue française- peut être examinée, ce qui arrive aussi avec l'image. Dominique Carlat (1998) fait allusion à l'ouroboros -le serpent qui engloutit sa propre queue- pour représenter l'un des aspects de la poésie de Luca. Un éternel retour, la récurrence de différents *topoi*. Ou, peut-être, le chaos, la négation du début et de la fin. Un éternel retour apocalyptique, même vulgaire *sans queue ni tête*. L'ouroboros dans la poésie de Luca serait un éternel retour aux origines, non seulement familiales ou géographiques, etc., mais linguistiques. Accoucher d'une langue nouvelle, revenir au premier balbutiement - *Beau bé bi ba boue / Laid la li lo loup* (Luca, 2001 : 217), à l'expulsion originaire : « brûler les états / brûler les étapes¹⁰ » (Luca, 2001 : 217). Et, dans un sens, comme le serpent mythique, engloutir le préconçu pour le sculpter déjà transformé : *comme le néant / de la queue qu'avale le serpent* (Luca, 2001 : 234). Déjà sur un fond de violence visuelle et auditive, Luca questionne aussi l'altérité qui, historiquement, a été violée et usurpée par le nationalisme roumain.

De même, le choix de la langue française naît, non pas du goût ou du style, mais parce que *le français n'[était] pas une langue de refuge, à laquelle on devrait déférence. Il [était] une matière suffisamment vierge pour se plier à la recherche d'une autre expression de l'individualité* (Carlat, 1998 : 32). Ayant une matière prête à être corrompue, Luca a cherché à dépasser la langue française hégémonique, à de nombreuses reprises, définie et reconnue par Du Bellay et Rabelais. Étant lui-même victime d'un exil, non seulement géographique mais identitaire, il a emmené avec lui la langue, pour *dépayser*¹¹ les mots, les lancer avec lui-même à la déterritorialisation, et, en même temps, reterritorialisation.

Ces processus presque cathartiques ont été la conséquence du *temps de manque*, de tout type, présent dans les conditions matérielles de son époque. Très jeune, il est devenu un orphelin de guerre : sa mère a disparu en 1938, Salman Locker s'est dissipé peu à peu. Par ailleurs il s'est reconnu comme un homme apatride, *tête*

perdue cœur errant, et de nulle part : Dès son adolescence... Il a déjà l'intuition que son pays, c'est son corps ; que son identité, c'est sa voix (Velter, 2001 : I). En 1962, dix ans après son installation à Paris, il a décidé de se désigner sous le terme d'étran-juif : *un juif étranger à la judéité définie comme une appartenance religieuse, ethnique, ou nationale* (1998 : VII). Il est possible de dire que tous ces espaces sont la fissure exacte de la limite brisée, de la transgression parfaite, transmutation, non seulement de l'homme mais du langage et du monde. Vincent Teixeira explique qu'il faut *(re)penser et refaire le langage » pour « (re) penser la pensée et (re) penser le corps... Faire bouger le langage pour faire bouger l'homme et le monde, risquer le langage, le secouer pour secouer l'humain, avec l'espoir, au-delà de tout humanisme, que l'humain se (re)construise à travers la parole.* (Teixeira, 2016 : 111). Le poète veut revenir, dans une quête authentique mais pas absente de toute ironie, au commencement où était la parole, mais la Parole n'était pas avec Dieu, et la Parole n'était pas Dieu. Par conséquent, l'accumulation frénétique de tous ces éléments, des causes de la peur, du doute et du soupçon, d'une énorme passion pour le sacrilège, ont été la fondation de la crise et de l'ontophonie.

Brûler les étapes : la crise et l'ontophonie

On peut dire que la subversion chez Luca, au moins sur ce premier plan poétique et linguistique, va du général au particulier. Dominique Viart établit différents types de littérature. Il définit celles qui sont *concertante* et *consentante*, la première suit les tendances à la mode -explique Viart- alors que la deuxième produit du plaisir au lecteur. Mais il existe un troisième type de littérature qui s'oppose à ces deux derniers : la littérature *déconcertante*, celle qui est rupture, celle qui produit de la *jouissance*, faisant allusion à Barthes. Dominique Carlat va dans le sens de ce dernier argument : *Il s'agit de faire soupçonner derrière l'inanité apparente du discours mélancolique, absurde et répétitif, l'exercice d'une jouissance* (1998 : 224). En première instance, on trouve l'abandon du terme poésie, pour suggérer ce que l'auteur (Luca) appellerait ontophonie : *Mais le terme de poésie me semble confus, je préfère ontophonie* (Velter, 2001 : XII)¹². Étymologiquement, cette proposition qui rompt avec toute une tradition littéraire, que Luca trouve trop vague et en même temps illégitime, désigne de façon très claire une manière de comprendre l'être à travers le son, c'est-à-dire, la voix. Une sortie, une *voie* possible représentée par la *voix*. En ce sens, le poème ne poursuit pas des objectifs esthétiques, on ne trouvera jamais l'équivalent d'un sonnet de Ronsard, ni la même expression de souffrance qu'il y a chez Labé, sans parler du rythme scrupuleux de Marbeuf. Pour Luca, le poème devient *un lieu d'opération, [où] le mot est soumis à une série*

de mutations sonores, [et] chacune de ses facettes libère la multiplicité de sens dont elles sont chargées (2016 : 91). Le poème ne cherche plus à se situer avec respect dans une tradition, mais cherche à découvrir, à révéler sa résonance d'être.

L'œuvre de Luca, avec la violence qu'elle porte, est à la fois une blessure et une brèche qui s'ouvrent, tout de suite, sur les espaces d'une langue parcourue incessamment. Elle annonce la catastrophe parce qu'elle-même s'érige en tant que critique de toutes les structures préalablement établies par l'Occident : le langage, l'espace et le temps, par exemple. En outre, la parole est violentée et apparemment réduite au bégaiement et à l'incompréhension. D'autre part, c'est en même temps une crise, prenant en considération l'étymologie du mot *critique*, du grec *krinein*, qui veut dire *séparer*. Ceci s'ajoute à la crise du lyrisme, comme on définit la fonction de la poésie, qui consiste en une division intérieure du sujet, pour sa connaissance personnelle et du monde. Pour toutes ces raisons, la langue, dite et écrite de manières autres, est une arme qui gratte à l'intérieur des structures prééminentes, dans ce cas-là, de l'hégémonie de la France.

La poésie de Luca est une résistance à l'oppression, dire dans tous les silences de la langue, une revendication, peut-être, de la quête ou l'abandon d'une terre lointaine, d'une patrie perdue. Jamais dans une nostalgie du renoncement, mais se servant du délire linguistique, du paradoxe, pour mettre en évidence que, malgré une certaine impuissance de la création poétique face au poids de l'Histoire, la *poiesis* persiste, dans la résistance du jeu, de l'enchaînement fragmentaire, une tentative continuelle de l'union qui est une constatation. C'est ainsi que la hantise persévère dans les vers de Luca en tant que souffrance mortelle qui s'expose tout au long de la lecture sinesthétique qu'il crée : *Un refus barbare, contre toutes les barbaries de l'histoire* (Teixeira, 2016 : 109). Une mort qui, de façon ironique, est vitale pour l'accouchement sémantique, pour le dépliage de la parole, dans un déchirement continu qui revient à cette terre qui s'allume et s'éteint, qui inspire et expire, comme un organe vertigineux en processus d'extinction qui, à plusieurs reprises, renaît.

Bibliographie

- Carlat, D. 1998. *Ghérasim Luca l'intempestif*. Paris : José Corti.
- Gauvin, L. 2009. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Éditions Karthala.
- Jouanny, R. 1989. Écrire dans la langue de l'autre. In : *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*. Hongrie : Presses de l'Université de Pécs. p.291-298.
- Luca, G. 2001. *Héros-Limite suivi de Le Chant de la carpe et de Paralipomènes*. Paris : Gallimard, collection Poésie.
- Luca, G. 2016. « Je m'oralise ». *Europe revue littéraire mensuelle*, no. 1045, p. 91-92.
- Teixeira, V. 2016. « Un barbare dans les lettres françaises ». *Europe revue littéraire mensuelle*, no. 1045, p. 109-114.

Velter, A. 2001. *Héros-limite suivi de Le Chant de la Carpe et de Paralipomènes*. Paris : Gallimard, collection Poésie.

Notes

1. Je reprends ici le titre de Vincent Teixeira pour parler directement de Ghérasim Luca.
2. Je fais allusion ici à *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, pour exemplifier, non seulement l'influence française, mais le parcours ou l'expérience du personnage de Malte à Paris. N'oublions pas que cet ouvrage, publié en 1910, est un texte semi autobiographique qui a lieu à Paris mais qui a été écrit en allemand.
3. Relatif aux Juifs de l'Europe centrale ou orientale.
4. Appelée ainsi entre 1920 et 1940.
5. Chez Luca, les termes *silanxieux* et *silenxieusement* viennent des mots *silence* et *anxiété*.
6. Son père est mort à la guerre.
7. Après la Première Guerre Mondiale, la Roumanie avait encore une union très forte avec la France et le Royaume Uni, et c'est pour cela qu'elle en a été bénéficiée.
8. Dans l'église grecque, c'est le supérieur du monastère.
9. Lorsque je parle du monde je n'exclus pas les conditions historiques.
10. *Ibid.*
11. Non pas dans le sens de désorienter, mais dans le sens littéral, avec le préfixe *dé* et le mot *pays*.
12. L'on peut retrouver ce texte inédit "Je m'oralise" dans le numéro de la revue *Europe*. Dans cette version du texte, légèrement différente -dû aux corrections éditoriales- on retrouve l'adjectif *confus*, alors que dans les fragments publiés par André Velter dans la préface de l'anthologie de Gallimard, on retrouve l'adjectif *faussé*. Tous deux me semblent adéquats.

Synergies Mexique n° 10 / 2020



L'éthique du traducteur





ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

La notion d'*ethos* comme outil de traduction des textes dramatiques

Alicia Gerena Meléndez

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique

alextoquita@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0680-6713>

Reçu le 31-07-2020 / Évalué le 01-10-2020 / Accepté le 19-10-2020

Résumé

Cet article présente la notion d'*ethos* comme un outil de traduction pour des dramaturgies basées sur le dialogue et la construction des personnages. L'explication de la pratique de l'*ethos* comme outil de reformulation et révision critique du texte de départ est illustrée par un exemple délimité et concret de la reconstruction du personnage Abou Tarek / Nihad Harmanni dans deux traductions à l'espagnol de la pièce *Incendios* de Wajdi Mouawad.

Mots-clés : traduction de drame, *ethos*, personnages

La noción de *ethos* como herramienta de traducción de textos dramáticos

Resumen

El siguiente artículo plantea al concepto de *ethos* como una herramienta de traducción para dramaturgias basadas en el diálogo y en la construcción de los personajes. La explicación de la práctica del *ethos* como herramienta de reformulación y revisión crítica del texto meta se ilustra con un ejemplo acotado y concreto de la reconstrucción del personaje Abou Tarek / Nihad Harmanni en dos traducciones al español de la obra *Incendios* de Wajdi Mouawad.

Palabras clave: traducción de drama, *ethos*, personajes

The notion of *ethos* as a tool for the translation of dramatic texts

Abstract

This article presents the notion of *ethos* as a tool for the translation of dramatic texts which are based on dialogue and character building. The explanation of the practice of *ethos* as a tool for the reformulation and critical evaluation of the target text is illustrated with a delimited and concrete example of the reconstruction of the character Abou Tarek / Nihad Harmanni in two Spanish translations of Wajdi Mouawad's play *Incendios (Scorched)*.

Keywords: drama translation, *ethos*, characters

Introduction

De prime abord et pour éviter une interprétation prescriptive de l'outil présenté, il est indispensable de dire qu'il est conçu surtout pour des projets de traduction de textes dramatiques orientés vers la lecture¹. De même, il s'adresse à des projets de traduction dont la double finalité est, d'une part, de faire passer le discours du sujet-écrivain (Meschonnic, 1999 : 30) et d'autre part, de fonctionner dans le système de traduction littéraire de la langue-culture cible comme une traduction métalittéraire ou documentaire de la pièce.

Par ailleurs, le dispositif est destiné à la traduction des dramaturgies dont l'écriture repose sur les personnages et le dialogue ; celle-ci prend alors comme unité d'analyse et donc de traduction les personnages des pièces. Ceci relève du postulat de voir le dialogue comme l'une de deux composantes essentielles de ce genre (dialogue et didascalies), d'après les théoriciens Ubersfeld et Veltruský. Or, si le dialogue est l'une des composantes basiques du genre, les personnages sont donc l'un des éléments de l'unité sémantique du texte qui produit l'une des composantes majeures du genre, le dialogue, par lequel l'univers fictif de la pièce se construit et se fait connaître, ainsi que les personnages eux-mêmes.

Si nous prenons comme unité d'analyse et de traduction les locuteurs fictifs, il s'avère intéressant de nous servir du concept d'*ethos* (représentation du locuteur au moyen de son discours [*ethos montré*] ou de ce qu'il dit sur lui-même [*ethos dit*]), et dans notre cas aussi, de ce que les autres personnages disent ou de ce qui est dit dans les didascalies à son sujet) comme outil d'analyse de pré-traduction et critique du texte cible, car nous pensons justement que leur création implique, de la part du dramaturge (premier énonciateur), la recherche d'une certaine représentation de ceux-ci dans la pièce, animée par une dimension argumentative spécifique.

La notion d'*ethos* appliquée à la traduction de textes dramatiques

D'après Dominique Maingueneau (2001, 2013, 2014 : *passim*), le concept d'*ethos* en tant qu'outil d'analyse du discours, n'a jamais été univoque, ni à son origine, ni de nos jours. Dans la rhétorique antique, l'*ethos* était perçu par la manière de s'exprimer, voire par la personnalité que montraient les orateurs au moyen de leur discours. Dans l'analyse du discours, à la différence de la rhétorique classique, l'*ethos* est un concept pertinent pour tout type de discours, car, selon Maingueneau (2013 : s.p.), dès qu'il y a une énonciation, le locuteur, à travers son discours, active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de l'énonciateur. Par ailleurs, tous les discours (même écrits) possèdent une vocalité spécifique qui permet de les rapporter à une caractérisation psycho-sociale de l'énonciateur

(et non, bien entendu, du locuteur extradiscursif) construite par le destinataire, à un garant qui à travers son ton authentifie ce qu'il dit ; le terme de « ton » présente l'avantage de valoir aussi bien pour l'écrit que pour l'oral (Maingueneau, 2013 : s.p.). À la suite de Maingueneau, nous sommes à même de déduire que le personnage *garant* dans la pièce est l'énonciateur montré d'après sa manière de dire le texte (oral ou écrit), qui fait partie et permet d'accéder à un « monde éthique » (stéréotype), activé à travers la lecture. Donc, on peut réaliser que la perspective de l'*ethos* de Maingueneau va au-delà du cadre de l'argumentation, ou relève d'une conception plus vaste de l'argumentation définie par Ruth Amossy dans son œuvre *L'argumentation dans le discours* (2008 : s.p.). Pour Amossy l'argumentation se retrouve *a priori* dans le discours ; c'est une caractéristique inhérente de celui-ci puisque la parole est toujours une réponse à la parole d'autrui, une réaction à ce qu'on a dit auparavant, qui le confirme, le modifie ou encore le conteste.

D'où l'importance qu'attribue Amossy à la distinction entre *intention argumentative* et *dimension argumentative* des textes pour éviter les confusions. Même si la nature dialogique du discours possède comme qualité inhérente la capacité d'agir sur les autres, de les persuader, il faut distinguer la persuasion programmée ou *intention argumentative* qui caractérise certains types de discours (électoral, publicitaire, politique, etc.) et la *dimension argumentative* que mettent en avant des discours dont le but n'est pas la persuasion en tant que telle (conversation familiale, récits de fiction, articles d'actualité, etc.). En ce qui concerne la *dimension argumentative*, le but de persuasion est indirect et généralement caché. Cependant, il ressort dans la textualité du discours dont le but principal était d'emblée différent, clairement non-argumentatif (décrire, informer, raconter, etc.), afin de guider le regard de l'allocuteur et, d'une certaine manière, de le conditionner.

Dans ce sens l'*ethos*, conçu par Maingueneau, ne fonctionne pas seulement comme un dispositif d'analyse pour des textes argumentatifs, mais aussi comme un instrument pour d'autres types de texte, car il permet de réfléchir au processus plus général d'adhésion des sujets à une position, idée, vision du monde, idéologie, récit, personnage, etc.

De plus, sa vision de l'*ethos* est ouverte, car, de même qu'Auchlin, il croit que l'*ethos* est une notion dont l'intérêt est essentiellement pratique, et non un concept théorique clair (cité dans Maingueneau, 2013 : s.p.). C'est pourquoi il considère que l'important est de définir le cadre dans lequel on mobilise la notion d'*ethos*, et non de chercher à coïncider avec une illusoire orthodoxie aristotélicienne (Maingueneau, 2013 : s.p.).

Enfin, Maingueneau est un des théoriciens de l'analyse du discours qui a traité l'*ethos* comme un outil qui peut s'appliquer à l'analyse des textes littéraires, dont les textes dramatiques (même si par ailleurs il pense que le terme n'a pas été assez précisé pour les aborder dans toute leur diversité). Par rapport à ceux-ci, il a aussi montré l'existence de deux types d'*éthê* dans les pièces, de par la double énonciation qui s'y opère : l'*ethos* de l'archiénonciateur (l'auteur de la pièce) et les *éthê* des personnages (Maingueneau, 2013 : s.p.).

En conséquence, sa vision de la notion d'*ethos* dans le discours est celle que l'on prend comme point de départ pour définir comment elle est conçue en tant qu'outil d'analyse et de révision critique de la traduction des dramaturgies décrites.

L'*ethos* comme outil de reconstruction des personnages des pièces

Comme dispositif critique de reconstruction² de la représentation du personnage dans le texte cible, pour des projets de traduction décrits lors de l'introduction, l'*ethos* discursif sera conçu comme la représentation du personnage dans son propre discours construite à partir de son *idiolecte*³ et de stéréotypes ; dans les didascalies (*ethos montré*), et dans le discours des autres personnages (*ethos dit*), dont le but est de produire un effet esthétique, rhétorique et / ou argumentatif. Cette représentation du personnage ou *ethos* fonctionne comme une figure rhétorique avec une *dimension argumentative* qui vise à créer a) un effet esthétique ; b) un effet de vraisemblance des personnages dans l'univers fictif, c'est-à-dire, à faire interagir le lecteur avec le personnage sans le remettre en question ; et / ou c) à convaincre le lecteur d'adhérer, à travers la représentation des personnages, à une vision du monde, à une idéologie, ou de s'y refuser. Cela dépend de chaque personnage ou de chaque pièce. Donc, l'*ethos* repéré dans le texte source pendant l'analyse de tous les éléments qui façonnent le discours du personnage et le personnage même (*idiolecte* et stéréotypes) devient un instrument qui sert à deux fins : la réécriture des personnages pendant la traduction et l'évaluation critique de cette réécriture ou reconstruction du personnage dans le texte cible.

À partir du concept d'*ethos* comme outil premier des lectures-écritures critiques de la traduction, il nous est proposé d'évaluer la reconstruction de la représentation des personnages d'une pièce en comparant les *éthê* tirés des personnages du texte de départ (analysés et repérés avant la rédaction du texte cible) avec ceux qu'on a produit dans la traduction lors des lectures de post-reformulation. En plus, il nous est recommandé de prendre en compte les points suivants concernant l'*ethos* des personnages, afin de pouvoir les analyser et les reconstruire d'une façon plus efficace :

- 1) Pour appréhender l'éthos, il faut se baser et se servir de l'analyse du personnage proposée par Ubersfeld ainsi que de l'analyse de leur stéréotypie car les personnages se construisent en *s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer* (Maingueneau, 2014 : s.p.).
- 2) Lorsque nous analysons l'*ethos* d'un personnage à travers les discours des autres personnages, depuis la construction de l'*ethos* d'autrui, il faut tenir compte du dispositif d'énonciation (deixis pronominale, adverbiale, verbale), du choix du lexique, de la modalisation, de la désignation, de la coréférence, de la cohésion, de la cohérence, de la progression thématique, de l'emploi de marqueurs et des connecteurs du discours ; bref, de la *texture* dont on se sert pour s'exprimer, désigner et nommer les autres. Ceci doit aussi s'appliquer au processus d'analyse du discours d'un personnage spécifique pour dévoiler son *ethos*, car le locuteur est nécessairement inscrit dans son discours.
- 3) Il faut considérer également certains paramètres qui, d'après Maingueneau (2013 : s.p.), exercent une influence sur la construction de l'*ethos* des personnages littéraires, mais dans ce cas, des *éthê* des personnages du texte dramatique de départ : le contexte historique du texte source, la diversité des genres, des courants poétiques à l'intérieur du genre dramatique auquel le texte appartient et la position esthétique de l'auteur, en général, mais surtout dans le texte source à traduire.
- 4) Se développant selon la progression de l'action et de leur prise de parole à différents moments du texte, les personnages peuvent montrer et dire des *éthê* différents tout au long de la pièce. Dans ce sens, il faudrait repérer tous leurs *éthê*, analyser leurs effets et leurs sens, afin de les reconstruire dans la traduction et être à même d'évaluer leur reformulation selon la finalité du projet de traduction.
- 5) Les *éthê* effectifs d'un personnage dits et montrés dans le texte de départ, peuvent être différents des *éthê* construits dans le texte cible ; d'où l'importance des lectures-écritures d'évaluation critique de la traduction effectuées après sa rédaction. Cependant, le traducteur peut et, devra peut-être, transformer les *éthê* des personnages, consciemment ou inconsciemment, d'après la nature de son projet de traduction et de sa finalité, car toute lecture, interprétation et réécriture sont subordonnées incontestablement à leurs conditions de ré-énonciation, même si tout traducteur entreprend des analyses qu'il veut exhaustives et bien informées. La seule chose qui lui reste à

faire est d'assumer la situation et de faire de son mieux pour mener à bien son projet de traduction, en évitant la négligence, les recherches superficielles, le manque de créativité. Tout ceci dans le but de résoudre les problèmes de traduction qu'il devra affronter, au regard de la responsabilité éthique vis-à-vis du discours d'autrui et du sien.

Exemple d'emploi de la notion d'*ethos* comme outil de traduction de textes dramatiques

Le personnage que nous avons choisi en guise d'étude de cas pour la mise en œuvre de la notion d'*ethos* comme outil de reconstruction des discours des personnages et des personnages mêmes dans un texte cible, est celui d'Abou Tarek /Nihad Harmanni de la célèbre pièce *Incendies* de Wajdi Mouawad.

Les sujets les plus récurrents de la dramaturgie mouawadienne sont les suivants : la quête d'identité (la réconciliation avec soi-même à travers la mémoire), la perte de l'innocence, la rupture de l'ordre du quotidien, le déracinement des êtres exilés, l'exil et la guerre civile libanaise. Tous ses personnages entreprennent des voyages pour se retrouver au moyen de la douleur et de l'amour ; d'où la confrontation de son théâtre avec le spectateur, qui mène ce dernier à questionner ses propres douleurs, ses propres malaises. Voilà pourquoi sa dramaturgie a été qualifiée de « théâtre de témoin, de témoignage, de survivance » (Moss : 2001). La dramaturge et critique du genre Karen Malpede a désigné comme « théâtre de témoin » les pièces de dramaturges contemporains qui mettent en scène les histoires des traumatisés de l'Histoire. La mise en scène et le texte dramatique ne fonctionnent pas comme un documentaire historique, mais plutôt comme un espace où la « victime » peut raconter son traumatisme psychique et s'en purifier alors que le public devient une communauté d'appui, empathique et solidaire (Moss : 2001). Mouawad présente dans ses paratextes et entretiens (surtout dans celui de la deuxième édition d'*Incendies*) sa dramaturgie, son théâtre et son écriture dans ces mêmes termes, comme des espaces pour parler de l'horreur. En même temps, son texte déclenche des rapports de solidarité, en dehors de toute hiérarchie, afin de guérir les blessures et d'en finir avec la perpétuation de la haine causée par les guerres.

Pour Moss, ces dramaturgies accomplissent aussi un travail de deuil dont le but est de revivifier la foi perdue en l'humanité. Elles mettent en scène l'interruption et la dévastation de la vie quotidienne des citoyens lambda dont le public a l'occasion d'être à son tour le témoin.

Incendies est un exemple de ces tragédies car le traumatisme et la guérison sont mis en scène à travers la mémoire et l'accomplissement de promesses, comme un voyage initiatique en vue de se connaître soi-même. La pièce a donné lieu à deux éditions, la première de 2003 et la deuxième de 2009, réimprimée en 2010. Les différences entre l'une et l'autre sont considérables (suppression de textes « redondants » qui rendaient, selon nous, les dialogues un peu lourds ; quelques répliques ont été ajoutées, beaucoup d'autres réduites et quelques dialogues reformulés). Cependant, la différence la plus importante entre les deux éditions consiste dans le changement du dénouement. Le texte de 2003 comprenait 39 scènes et la dernière intitulée *La dernière cassette*, narrait la rencontre familiale après la mort de Nawal et Wahab. Dans la version de 2009, cette scène a été supprimée et la pièce se termine par la scène 38, *La lettre aux jumeaux*.

En ce qui concerne les traductions en espagnol qui ont servi d'application pour cet article, la première correspond à la traduction en espagnol du Mexique de la première édition, effectuée par Humberto Pérez Mortera, pour la mise en scène de la pièce d'Hugo Arrevillaga à Mexico, en 2009. Ce texte cible a été publié en 2011 par la maison d'édition Los textos de la Capilla. Cette traduction a donc été créée expressément pour servir de texte de base à la mise en scène. Dans un entretien privé, Pérez Mortera a précisé qu'il avait corrigé son texte en collaboration avec les acteurs. Cette version est donc le produit de la lecture d'une équipe de travail, dont l'objectif majeur était de servir à une mise en scène spécifique et à la compréhension du texte par un public, une langue-culture cible concrète ; d'où son éloignement sensible du texte de départ.

La deuxième traduction de la pièce en espagnol a été réalisée par Eladio de Pablo, en espagnol d'Espagne. Son texte de départ est la deuxième édition de la pièce (2009). Le texte de de Pablo a été publié par les éditions KRK en 2011. La traduction est précédée d'un paratexte où le traducteur introduit le public espagnol à la dramaturgie de Mouawad et explicite sa lecture du texte. Dans un entretien privé, il m'a commenté qu'il l'avait traduite pour l'étudier avec ses étudiants de dramaturgie de l'École Supérieure d'Art Dramatique d'Asturies. C'est pour cela qu'il a essayé de produire une version la plus proche possible du texte source. Par conséquent, cette traduction n'a pas été conçue pour une mise en scène spécifique, mais pour être étudiée et publiée. Sa finalité était donc de présenter la dramaturgie de l'auteur à sa communauté.

Les deux traductions s'orientaient vers la *lecture*, même si la première version de Pérez Mortera visait une *performance*. Toutes deux ont été publiées et présentées comme le texte cible qui a introduit la pièce dans leurs respectives variantes dialectales et cultures. Cependant, le texte cible de Pérez Mortera, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, aura tendance à s'éloigner de son texte source, en raison de sa première orientation. C'est dans ce sens que nous soulignons notre volonté de limiter l'usage de ces textes traduits à des ressources d'application de l'outil d'évaluation critique de la reconstruction de l'*ethos* du personnage choisi, pour un projet de traduction comme celui que nous avons expliqué dès le début. Aussi notre intention ne sera-t-elle jamais celle de discréditer les décisions de reformulation des traducteurs car une traduction est considérée comme « réussie », d'après sa finalité, la communauté cible, les acteurs impliqués et ses circonstances d'énonciation et de production. En somme, il n'y a pas une seule manière correcte de traduire un texte, sinon uniquement des projets de traduction, conçus à partir de contextes et de buts spécifiques, et il en va de même pour les théories, discours, stratégies ou dispositifs développés au cours de cette pratique.

Application de l'outil d'évaluation critique de la reconstruction de l'*ethos* du personnage choisi

L'anecdote de la pièce est la suivante : Jeanne et Simon, enfants de Nawal Marwan (libanaise exilée au Québec, dont la filiation religieuse pourrait être sunnite ou chiite), assistent à la lecture des dernières volontés de leur mère, prononcée par le notaire Hermile Lebel, ami fidèle de la défunte. Dans ces dernières volontés, Nawal leur demande d'aller à la recherche de leur père, qu'ils croyaient mort, et de leur frère, dont ils ne connaissaient pas l'existence, afin de leur remettre les lettres qu'elle leur avait écrites. Au début ils refusent, mais un peu plus tard ils finissent par entreprendre le voyage au « pays natal » pour connaître les membres perdus de leur famille et la vérité sur leurs origines. En même temps, la vie de leur mère est racontée et montrée à travers des scènes « flashback » illustrant les horreurs et les crimes dont celle-ci a été victime. C'est ainsi que l'on apprend qu'elle a accouché d'un premier enfant, fruit de son amour avec Wahab, qu'on le lui a arraché lors de sa naissance et qu'elle le cherche durant la guerre. La quête du fils parsème sa vie d'une série d'aventures, d'apprentissages et de tragédies. Elle devient réfugiée et milicienne de la résistance du Sud ; ce qui la mène à tuer Chad « le chef de toutes les milices », afin de protester pour la mort de tous les réfugiés. À cause de cette révolte, elle finit prisonnière à Kfar Rayat. Dans cette prison, elle est torturée et violée par le responsable Abou Tarek. Nawal tombe enceinte de son bourreau et

accouche de jumeaux, Jeanne et Simon. Le concierge de la prison a pitié d'eux et les sauve de la mort. Des années plus tard, Nawal les récupère et s'exile avec eux au Canada. Pendant les procès contre les bourreaux de la prison de Kfar Rayat, elle reconnaît en Abou Tarek, son bourreau, son fils perdu, fruit de son seul et unique amour. L'impact de cette atroce révélation la plonge dans un silence total jusqu'à sa mort. Finalement, Jeanne et Simon apprennent toute l'histoire de leur mère pendant leur propre voyage. Ils tiennent leur engagement, rompent le silence et de cette façon, tarissent la haine héritée de leur mère.

Nous avons choisi le personnage d'Abou Tarek / Nihad Harmanni pour attester l'application de l'outil, car c'est l'un des protagonistes majeurs de la pièce et l'un des plus complexes. Il n'est pas juste un personnage, il joue un rôle actantiel majeur, il est l'objet de la pulsion du texte ; le sujet-objet cherché par Jeanne, Simon et Nawal qui symbolise la quête de l'amour, des origines, de la vérité et de la fin de la perpétuation de l'héritage belliqueux entre les communautés du Liban et, plus amplement, entre les êtres humains. Dans ce sens, il représente la dimension argumentative la plus importante du texte, à travers le paratexte et les entretiens menés par son auteur qui font emphase sur la nécessité de solidarité et d'empathie afin d'éradiquer les dérives meurtrières. En lui s'incarne la dimension argumentative la plus importante du texte : la quête de la compréhension, de l'amour, et même de l'empathie pour le monstre, pour « l'ennemi ».

À la suite de cette contextualisation, nous déploierons la reconstruction d'un des *éthé* du personnage, qui résulte indispensable à la création de son *ethos* majeur, celui qui mène le public à la compassion pour le bourreau et à l'accomplissement de la dimension argumentative de la pièce, c'est-à-dire l'*ethos* d'humanisation du bourreau-violeur de la mère. À notre avis, cet *ethos* se construit à la scène 35 « La voix de siècles anciens », quand Chamseddine (le chef de la Résistance du Sud) raconte à Simon le passé de son père-frère. Cet *ethos* d'humanisation du monstre se tisse à partir des éléments suivants : les adjectifs auxquels recourt le chef pour le décrire (jeune et fier) ; la modélisation et la sémantique des verbes employés pour narrer ses actions (actives, pleines d'espoir au début de la guerre et de plus en plus passives, absurdes et dénuées de toute rationalité au fur et à mesure que celle-ci avançait) ; sa position thématique comme objet des phrases, après avoir été capturé et aliéné par l'armée étrangère ; les compléments circonstanciels de cause-conséquence qui fonctionnent comme des marqueurs discursifs, introduisant la raison pour laquelle Nihad est devenu la machine à tuer et le bourreau-violeur de sa propre mère. Le tableau comparatif ci-dessous introduit quelques uns des éléments mentionnés pour les fins de cette communication (soulignés en italiques) :

Original 2003	Trad. Humberto PM	Original 2009	Trad. Eladio de Pablo
<p>CHAMSEDDINNE. [...] Un jour, un homme est venu vers moi. Il était jeune et <i>fier</i>. Imagine-le. Tu le vois ? C'est ton frère. Nihad. Il cherchait un sens à sa vie.</p> <p>[...] Un jour, il est parti : « Où vas-tu ? » lui ai-je demandé.</p> <p>NIHAD. Je vais retrouver ma mère.</p>	<p>CHAMSEDDINNE. [...] Un día, un hombre se me acercó. Era joven y <i>orgulloso</i>. Imagínatelo. ¿Lo ves? Era tu hermano. Nihad. Buscaba un sentido a su vida.</p> <p>[...] Un día, se fue: "¿A dónde vas? Le pregunté.</p> <p>NIHAD. Quiero encontrar a mi madre</p>	<p>CHAMSEDDINNE. [...] Un jour, un homme est venu vers moi. Il était jeune et <i>fier</i>. Imagine-le. Tu le vois ? C'est ton frère. Nihad. Il cherchait un sens à sa vie.</p> <p>[...] Un jour, il est parti. Où vas-tu ? lui ai-je demandé.</p> <p>NIHAD. Je vais au nord !</p>	<p>CHAMSEDDINNE [...] Un día, un hombre vino hasta mí. Era joven y <i>orgulloso</i>. Imagínale. ¿Le ves? Es tu hermano. Nihad. Buscaba un sentido a su vida.</p> <p>Un día se fue. "¿A dónde vas?" Le pregunté.</p> <p>NIHAD. ¡Voy al norte!</p>
<p>[...] CHAMSEDDINNE. Et la cause des gens d'ici ? Les réfugiés ? Le sens de ta vie ?</p> <p>NIHAD. Pas de cause, pas de sens !</p> <p>[...] Il l'a cherchée des années, sans trouver.</p> <p>[...] <i>Alors</i> il s'est mis à rire à propos de rien. <i>Plus de cause, plus de sens</i>, il est devenu franc-tireur.</p>	<p>[...] CHAMSEDDINNE. ¿Y nuestra causa? ¿Los refugiados? ¿El sentido de tu vida?</p> <p>NIHAD. ¡No hay causa, no hay sentido!</p> <p>[...] La buscó por años sin encontrarla.</p> <p>[...] <i>Un día</i> sin razón empezó a reírse. <i>Sin causa, sin sentido</i>, se volvió francotirador.</p>	<p>[...] CHAMSEDDINNE. Et la cause des gens d'ici ? Les réfugiés ? Le sens de ta vie ?</p> <p>NIHAD. Pas de cause, pas de sens !</p> <p>[...] J'ai fini par comprendre qu'il tentait de retrouver sa mère. Il l'a cherchée des années, sans trouver.</p> <p>[...] <i>Alors</i> il s'est mis à rire à propos de rien. <i>Plus de cause, plus de sens</i>, il est devenu franc-tireur.</p>	<p>[...] CHAMSEDDINNE. ¿Y la causa de nuestra gente? ¿Los refugiados? ¿El sentido de tu vida?</p> <p>NIHAD. ¡No hay causa, no hay sentido!</p> <p>[...] Acabé por comprender que intentaba buscar a su madre. La buscó durante años, sin encontrarla.</p> <p>[...] <i>Entonces</i> se puso a reírse sin motivo. <i>Sin causa, sin sentido</i>, se convirtió en francotirador.</p>

Après avoir entendu l'histoire de Nihad qui le rend humain à nos yeux en révélant les détails de sa tragique condition, comme issue de la voix des siècles anciens, le lecteur ou spectateur est prêt à connaître la vérité et à éprouver de la compassion pour le bourreau-voleur de sa mère. Car, paradoxe cruel, c'est lui qui a torturé,

violé et massacré celle à qui il tenait le plus (le sens de sa vie, son origine, son espoir). La guerre avait fait de lui un monstre.

Dans les traductions des deux éditions du récit de Chamseddine, *fier* est traduit par l'adjectif *orgulloso* en espagnol. Cette décision nous paraît changer complètement l'image du jeune Nihad, qui à un moment de sa vie avait su être digne et noble. D'après le Dictionnaire de la Royale Académie Espagnole, une personne qui ressent juste de l'*orgullo*, éprouve les sentiments suivants : *présomption, estime exagérée qui provoque la rancune et qui parfois peut être simulée, si elle vient de causes nobles et vertueuses*. À la différence de l'adjectif en espagnol, *fier* communique un sens positif. D'après Le Grand Robert de la langue française : *qui a un vif sentiment de sa dignité, de son indépendance et de son bonheur, qui a des sentiments élevés, nobles*. Il nous semble que cette définition correspond davantage au contexte des textes source, car, par la suite, Chamseddine dit à Simon : *Imagine-le. Tu le vois ? C'est ton frère*. Dans ce dialogue le personnage transmet de l'admiration pour la personne décrite, l'image d'un père *fier* de son fils. Les traductions se servant de l'adjectif *orgulloso* ont édulcoré le passé digne et noble de Nihad, ce qui pourrait empêcher d'une certaine manière l'empathie du lecteur et même l'émergence d'une compassion.

Chamseddine continue son récit et nous apprend que Nihad a consacré temps et efforts à la recherche de sa mère mais en vain. Les deux traductions ignorent la dimension argumentative de la folie de Nihad et le discours indirect libre qui tisse le récit de Chamseddine. Sa mère était sa raison de vivre et au moment où il perd l'espoir de la retrouver, tout sombre dans l'absurde. En outre, l'emploi de l'expression « *sin causa* » (sans cause) « *sin sentido* » (dénué de sens) annihile toute explication possible de sa métamorphose en franc-tireur. Toutefois, il y en avait bien une, puisque cette perte irréversible l'a mené à cette décision. Il faut dire que dans la traduction espagnole le marqueur discursif « entonces » (alors) récupère un peu cette causalité, mais pas assez pour la retenir. Mais il faut encore nuancer ceci puisque la traduction mexicaine qui substitue le connecteur consécutif du texte source par une temporalité (« *un día* » / un jour) supprime définitivement la séquence explicative et omet toute tentative de compréhension concernant le processus évolutif de Nihad. Cette analyse ponctuelle prouve que l'*ethos* d'humanisation du monstre a été considérablement atténué par les traductions en espagnol ; réflexion qui pourrait conduire à la disparition de l'enjeu idéologique : l'éveil de la compassion et de l'empathie pour l'ennemi dans le but de contrer les discours médiateurs de haine engendrés par les guerres.

Conclusion

Le présent dispositif apte à reconstruire les personnages des textes dramatiques s'offre comme une alternative pour le traducteur. Le but premier était d'adapter au domaine de la traduction les ressources méthodologiques et conceptuelles de l'Analyse du Discours, tel que l'*ethos*. Dans ce sens, nous concevons l'instrument comme une pratique qui pourrait mettre l'accent sur des aspects importants de la construction des personnages dramatiques, parfois négligés par les traducteurs du genre et qui pourraient les aider ou les guider à rendre leur pratique plus consciente, surtout lors d'une évaluation critique de leurs textes ultimes. En fonction de son projet, le traducteur décidera de la pertinence de cet outil pour sa tâche. Dans une vision plus ample, il semble que ce dispositif pourrait être utile non seulement au traducteur en formation ou au traducteur professionnel, mais aussi au critique de traduction ou au traductologue qui entreprend des études interculturelles sur l'évolution et l'interprétation des personnages, archétypes ou stéréotypes des traductions d'une époque et / ou d'une culture à une autre.

Bibliographie

- Amossy, R. 2008. « Argumentation et analyse du discours : perspectives théoriques et découpages disciplinaires ». *Argumentation et Analyse du Discours. La revue électronique du groupe ADARR*, n°1. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/aad/200> [consulté le 20 juillet 2020].
- Maignueneau, D. 2002. « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours » (version raccourcie et légèrement modifiée de « Problèmes d'ethos ». *Pratiques*, n°113-114, [En ligne] : <https://www.doccity.com/fr/l-ethos-de-la-rhetorique-a-l-analyse-du-discours/5058902/> [consulté le 24 juillet 2002].
- Maignueneau, D. 2013. « L'ethos : un articulatoire ». *Contextes*, n°13 [En ligne] : <https://journals.openedition.org/contextes/5772> [consulté le 25 juillet 2020].
- Maignueneau, D. 2014. « Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire ». *Fabula/ Les colloques. Posture d'auteurs : au Moyen Âge à la modernité*, [En ligne] : <https://www.fabula.org/colloques/document2424.php> [consulté le 26 juillet 2020].
- Meschonnic, H. 1999. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier.
- Moss, J. 2001. « The drama of survival: staging posttraumatic memory in plays by Lebanese-Québécois dramatist ». *Recherches Théâtrales au Canada*, n°22/2. [En ligne] : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7032> [consulté le 27 juillet 2020].
- Mouawad, W. 2003. *Incendies*. Montréal-Arles : Lémac / Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. 2009. *Incendies*. Montréal : Lémac.
- Mouawad, W. 2010. *Incendies*. Montréal-Arles : Lémac / Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. 2011. *Incendios*. Oviedo : KRK ediciones.
- Mouawad, W. 2011. Litoral, *Incendios*. México : Los textos de la Capilla.
- Mouawad, W. 2014. « Conferencia magistral: teatro, memoria y resistencia ». México : MUAC UNAM.
- Ubersfeld, A. 1982. *Lire le théâtre*. Paris : Éditions sociales.

Notes

1. Pour traduire des textes dramatiques, deux orientations sont possibles : l'orientation de lecture ou lectrice et l'orientation de performance. Donc, le texte dramatique peut être traduit pour être lu et publié (orientation de lecture), comme littérature, pour faire connaître la dramaturgie de l'auteur, ou pour être mis en scène et devenir le texte dramatique du texte théâtral.
2. On parle de *reconstruction* ou de *réécriture*, car le préfixe fait référence au fait que la rédaction d'une traduction implique un travail de ré-énonciation d'une première écriture, qui ne peut pas éviter complètement la *resignification* des textes à un certain degré.
3. L'idiolecte d'un personnage, d'après Anne Ubersfeld, est la « langue » dont il se sert, composée de « particularités linguistiques » ou pour employer un terme plus précis, de variations linguistiques, stylisées par le dramaturge dans un but spécifique, à partir d'une idéologie.

Synergies Mexique n° 10 / 2020



Notes de lecture





Claudia Ruiz García

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique

<https://orcid.org/0000-0002-6775-7652>

Vigarello, Georges. *La Robe. Une histoire culturelle. Du Moyen Âge à aujourd'hui*. 2017. Paris, Éditions du Seuil. 216 pages. ISBN : 978-2-02-135441-6

Ce texte rejoint d'autres titres de la production de ce philosophe qui a consacré une grande partie de ses recherches à l'étude du corps à partir de différentes perspectives. Et c'est pourquoi, dans ce beau livre publié par la prestigieuse maison d'édition Seuil, l'auteur analyse de façon rigoureuse l'évolution de l'un des apprêts les plus importants des tenues féminines depuis le Moyen-Âge jusqu'à nos jours : la robe. Le texte est agrémenté de peintures, de gravures et de photographies qui illustrent les diverses transformations subies par celle-ci tout au long des siècles. Pour Vigarello, il est indispensable d'étudier le contexte social et culturel de chaque période historique afin de saisir ses modifications progressives. La raison pour laquelle l'histoire de la robe revêt une importance majeure, s'explique par son implication dans une série de changements sensibles du rôle de la femme en quête d'une place dans l'espace social. L'auteur révisé alors les lignes géométriques et les critères qui accompagnent les dessins des vêtements, aussi bien que les textures des tissus, leur caractère ornemental et fonctionnel, tout comme les mécanismes pour accentuer, dissimuler ou cacher les formes du corps, c'est-à-dire, le buste, les hanches et les jambes, principalement. Le philosophe singularise avec insistance les robes des classes privilégiées même si dans certains passages du livre, il compare et il étaye l'argumentation en fonction du type de vêtement, des nécessités et du contexte des femmes appartenant aux milieux ruraux économiquement défavorisés.

Le parcours analytique va de l'image de la femme « décor » à la « silhouette active » socialement. Grâce aux illustrations insérées dans chaque partie du texte, on observe au cours de ce trajet la manière dont la confection d'une robe n'est pas seulement déterminée par les changements inhérents à la mode, mais plutôt par le statut acquis par la femme durant son processus d'émancipation. La trajectoire de cette évolution va du XIII^e siècle où s'impose peu à peu l'usage de costumes courts pour le sexe masculin, et longs pour le sexe féminin. Ceci se justifie par le simple fait que l'homme est sans cesse sollicité par le travail et qu'il doit donc avoir les jambes libres tandis que la femme est seulement perçue comme un objet d'ornement. Il s'avère intéressant de noter que Vigarello constate qu'en Occident la robe conserve

une structure plus ou moins stable depuis l'ère chrétienne : cintré de la taille vers le haut, une tendance que viendront accentuer le corset, les cordons et les gaines ; ample de la taille vers le bas, que ce soit avec ou sans traîne, suggérant la fragilité et la pudeur, mais plus que tout, l'immobilité. C'est alors une histoire douloureuse qui commence pour les femmes car elles devront porter des vêtements qui les emprisonnent et déforment leur squelette à cause des basquines, des vertugadins, des corsets, des crinolines et des robes crayon, soumettant ainsi leur corps à une conception statique et géométrique de la beauté. Dès le XVI^e siècle, le médecin Ambroise Paré dénonce l'un des traits coercitifs de la mode qui va provoquer des troubles alimentaires si étudiés aujourd'hui (par diverses disciplines), comme l'anorexie et la boulimie. Deux siècles plus tard, Rousseau défendra les mêmes idées que Paré, autant dans son œuvre romanesque (*La Nouvelle Héloïse*) que dans ses traités pédagogiques (*L'Émile*).

La Contre-Réforme pourrait constituer une autre étape majeure de l'histoire de la robe de par les répercussions directes sur l'art de s'habiller. En effet, pendant cette période, on choisit des couleurs très foncées pour les robes (les tons grisâtres et noirs s'imposent). Par ailleurs, la forme se fait plus austère, moins bouffante et plus rigide ; la texture des tissus se veut plus rêche. Bien au contraire, le Siècle des Lumières donnera lieu à un tout autre type de robes, plus souples et à la matière également réinventée. L'usage des mousselines, des organdis, des lins, des percales ou des taffetas, se généralise de même que se normalise l'emploi du « négligé » ; ce dernier s'imisce d'ailleurs dans l'imaginaire érotique, très présent dans la littérature libertine. Toutefois, le changement le plus drastique de l'évolution de la robe verra le jour pendant la Révolution française. C'est le fameux tableau de Jacques-Louis David représentant Madame de Récamier qui illustre clairement cette liberté : elle y apparaît vêtue d'une robe-tunique qui ressemble à un voile blanc enveloppant son corps sans l'emprisonner, afin qu'elle puisse donner de l'ampleur à ses mouvements. Ce ne sera qu'à partir du XX^e siècle que la robe s'inclinera devant le pantalon. De fait, en 1965, la production de ce dernier dépassera celle de la robe. Les données sont éloquentes puisqu'une enquête a révélé que la plupart des femmes (72%) portait un pantalon tous les jours, une autre majorité (67%) le choisissait à l'occasion du premier rendez-vous et 81% le considéraient comme la meilleure option pour une soirée.

Au long de ce parcours, il résulte intéressant d'observer toutes les pratiques qui interviennent dans la confection d'une robe. Cette histoire culturelle, qui ne veut pas être une simple histoire de la mode, découvre peu à peu tous les éléments de cette structure complexe, avec un grand luxe de détails et de références de tout ordre.



Perla Edith Mendoza Delgado

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique

<https://orcid.org/0000-0002-8185-7588>

Calle-Gruber, Mireille. *Pascal Quignard ou Les leçons des ténèbres de la littérature*. 2018. Paris, Éditions Galilée. 190 pages. ISBN : 978-2-7186-0977-5

Parmi les littéraires qui étudient l'œuvre de Pascal Quignard, Mireille Calle-Gruber est devenue une référence obligée. Professeure, chercheuse, écrivaine, éditrice, elle consacre sa vie professionnelle à l'étude et à la diffusion de la littérature française du XX^e siècle, des littératures francophones, des études de genre, de la philosophie, de l'esthétique et des rapports aux autres arts. L'écriture quignardienne, vouée à ces rapports, trouve par le biais de la lecture critique de Calle-Gruber, un guide pertinent, qui éveille des axes d'analyse pluriels.

Pascal Quignard ou Les leçons des ténèbres de la littérature est un recueil de textes qui parcourent la production littéraire de l'écrivain pour mettre en valeur, d'une part, le travail du texte –qui prend chez Quignard des formes très variées : l'essai, le roman, le traité, la sentence ou l'aphorisme, et qui propose un jeu dans ce sens au lecteur –, et d'autre part, le discours dans le texte, qui cherche à révéler les ténèbres ayant leur place dans la vie humaine : les rêves, les mythes, la perte, la nuit, l'indécidable même à travers l'outil de l'écrivain : la langue. Ces ténèbres font appel aux mystères qui combler l'existence humaine encore aujourd'hui, au XXI^e siècle, et qui n'ont pas de réponse facile. Au contraire, Calle-Gruber signale que, si la littérature continue à avoir sa place dans le monde, c'est parce qu'elle pose des questions.

Calle-Gruber affirme que l'œuvre de Pascal Quignard doit se lire sous « le principe du schibboleth, c'est-à-dire avec le sens multiple décalé et imprononçable » (139). Le mot schibboleth peut signifier fleuve, épi de blé, ramille d'olivier, mais pendant une guerre, il était aussi un mot de passe difficile à prononcer. Alors, le mot est devenu un nom imprononçable, et un risque pour ceux qui n'arrivaient pas à le dire correctement. Si nous pensons aux ténèbres, à l'imprononçable, et aux textes de Quignard, nous pouvons constater combien est juste le choix du mot fait par Calle-Gruber : l'ensemble de son œuvre se tisse grâce à la faculté de montrer, plus que de dire, et, pour lui, il est indispensable de montrer les espaces de transit, le vide, le non-sens, la perte, et la renaissance qui vient avec elle. Montrer et remonter.

Ne pas offrir de définitions, mais une invitation à vivre l'expérience d'observer, de sentir. Calle-Gruber le signale avec emphase : l'œuvre quignardienne est profondément sensorielle.

Pascal Quignard ou Les leçons des ténèbres de la littérature est un texte écrit avec l'enthousiasme de l'érudition et du partage : construit un peu comme l'œuvre quignardienne, par fragments, il trace le chemin d'un écrivain qui a commencé à écrire pour le goût de la carrière académique et qui, tout au long de sa vie comme littéraire, a décidé d'aller au-delà dans sa recherche. Ce processus l'a conduit à établir des dialogues entre la littérature et des arts comme la peinture, la musique, la danse, le théâtre. Quelques titres des chapitres constituent des clins d'œil pour les lecteurs habitués à l'écrivain français : « Au commencement de la ruine du commencement », « Zètès-Boutès : plongée dans la traduction », « Les traités des gravures ». L'étude de Calle-Gruber s'avère, alors, un texte-guide pour tous ceux intéressés à la recherche en littérature française contemporaine, et, en particulier, pour ceux qui ont besoin d'une analyse riche mais précise des points essentiels de l'œuvre de Quignard.



Víctor Martínez de Badereau
Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique
<https://orcid.org/0000-0002-4978-9626>



Candea, Maria, Véron, Laélia. *Le français est à nous ! Petit manuel d'émancipation linguistique*. 2019. Paris, La Découverte. 239 pages. ISBN :978-2-348-04187-7

« La langue française, comme entité figée, dotée d'une essence abstraite, n'existe pas et ses règles ne tombent pas du ciel ». Telle est la prémisse de cet excellent ouvrage qui, dans une approche réflexive, scientifique et politique, fait brillamment voler en éclat les thèses alarmistes prédisant la mort d'un français qui serait pur et vertueux.

Destiné à toutes les personnes s'intéressant de près ou de loin à la langue française, l'ouvrage se compose de onze chapitres - organisés en trois grandes parties - qui démystifient tour à tour la genèse de la langue française, l'importance de la sacrosainte Académie française ou la menace de l'écriture numérique.

Dans la première partie intitulée « Qu'est-ce qu'une langue ? », les autrices définissent, dans une démarche non prescriptive, certaines notions linguistiques fondamentales afin d'aider le lecteur à mieux cerner l'objet d'étude : la langue française. En outre, cette partie termine par un rappel salutaire : à la différence de nombreuses langues (le breton, le picard, le normand, le lorrain, etc.) le français n'est en aucun cas une langue en danger et les néologismes à base d'anglais, le « langage jeune » ou les emprunts à la langue arabe constituent en réalité autant de sources de la vitalité du français contemporain.

Dans la deuxième partie, « Au nom de la langue », les autrices se penchent sur l'aspect politique et idéologique de la langue. Elles nous rappellent que le langage est le reflet de nos représentations sociales, que les mots sont loin d'être neutres pouvant même être facteur d'oppression (avec la notion de *violence symbolique*) ou de résistance (avec la notion de *retournement de stigmaté*). Un chapitre entier est d'ailleurs consacré au (vieux) débat portant sur la *démasculinisation* du français. La masculin l'emporte-il vraiment sur le féminin? Que penser de la valeur générique du masculin au pluriel? L'écriture inclusive dénature-t-elle la langue? Des questions auxquelles les autrices répondent habilement tout en traquant le sexisme tapis, parfois, dans l'ombre des règles grammaticales.

La dernière partie, « Langues et débats. Promenades dans les histoires de la langue », revient sur les périodes clé de l'histoire du français qui permettent d'appréhender la construction du mythe du « génie de la langue française » et de mieux comprendre les répercussions que cela a dans les vifs débats contemporains relatifs à tout ce qui touche à la « langue de Molière ». Ainsi, notre *promenade* nous amène de « l'âge d'or » à l'Âge classique du français aux politiques linguistiques portées par la Révolution française, de la scolarisation de masse au XIXème et XXème siècle à la communication numérique actuelle. Cet intéressant parcours historique permettra au lecteur de ne plus percevoir la langue comme une entité figée mais comme un système complexe et protéiforme.

Livre résolument engagé et exigeant, *Le français est à nous !* permet de nourrir les débats actuels autour de la « défense » de la langue et contribue de ce fait à la réappropriation de la langue française par tous ses locuteurs et toutes ses locutrices, de Bamako à Marseille, de Vitry à Neuilly.

Synergies Mexique n° 10 / 2020



Annexes



Profils des contributeurs



• Coordinatrice scientifique •

Monique Landais Choimet est titulaire d'une licence en Lettres Modernes de l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM), d'une Maîtrise en Français, Langue étrangère de l'Université de Grenoble 3 ainsi que d'un Doctorat en Lettres de l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM). Elle est professeur-chercheur à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'UNAM depuis 2007. Ses recherches actuelles portent sur les tendances néo-humanistes et néo-réalistes de la littérature française contemporaine. Elle est responsable actuellement d'un projet de recherche PIFFyL intitulé «La Littérature de terrain qui vise à réparer le monde», une approche sociocritique basée sur les références théorico-critiques de Claude Duchet, Dominique Viart et Alexandre Gefen.

• Auteurs des articles •

Ruth Amar est Professeur de Littérature française à l'Université de Haïfa et enseigne au département de littérature comparées. Elle a publié de nombreux articles sur le roman contemporain, entre autre, sur P. Modiano, J. Echenoz, O. Rolin, J-Ph. Toussaint, M. Houellebecq. Elle est l'auteur de : *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. (2004, ed. Publisud). *Tahar Ben Jelloun : Les Stratégies narratives*, (Edwin Mellen Press, 2005) ; *Le Bonheur dans le roman français contemporain : Quête et représentation* (Classiques Garnier, 2016). Elle est co-auteur d'ouvrages collectifs: *Utopies-Mémoire et Imaginaire* (Verlag Die Blaue Eule, 2008), *Le monde d'Alain Bosquet* (Publisud, 2009). Elle est éditrice d'un ouvrage collectif : *L'écriture du bonheur dans le roman français contemporain* (Cambridge CSP, 2010). *The Relationship between Center and Periphery in the Contemporary Novel* (Cambridge CSP, 2018).

Jimena Aparicio González a une Licence en Lettres Modernes Françaises (Université Nationale Autonome du Mexique). Elle a réalisé un échange académique à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée. Actuellement, elle est professeure de français au Lycée Franco Mexicain où elle enseigne le programme correspondant au niveau secondaire. Ses sujets de recherche concernent la littérature contemporaine, l'Altérité, ainsi que la littérature de jeunesse.

Lucrecia Arcos Alcaraz est titulaire d'une Licence en Lettres Modernes Françaises et d'un master en Histoire de l'Art, spécialisée en Études sur le cinéma (Universidad Nacional Autónoma de México). Elle a réalisé des échanges et des séjours de recherche à Paris (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) et à Lisbonne (Cinemateca Portuguesa et Arquivo Nacional da Imagem em Movimento). Elle a participé dans les Festivals Internationaux (Black Canvas IFF, 2019) en tant que jeune jury et FICUNAM (Festival Internacional de Cine de la UNAM, 2020), en tant que collaboratrice pour l'écriture du catalogue. Elle s'intéresse au cinéma et à la littérature. Ses sujets de recherche concernent les migrations, les processus postcoloniaux et les tissus des différentes langues.

Ilse Daniela Campos Ruiz a une Licence en Lettres Modernes Françaises avec spécialisation en critique littéraire. Elle a réalisé un échange académique à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris-3 en 2016. Actuellement, elle est étudiante du Master en Littérature comparée à l'UNAM. Ses sujets de recherche concernent la mort, l'érotisme et la présence des femmes dans la littérature.

Norma Angélica García González a une licence d'interprétation musicale - clavecin (Université Nationale Autonome du Mexique) et une Maîtrise en Lettres avec spécialisation en littérature comparée (Université Nationale Autonome du Mexique). Actuellement elle est professeure de clavecin à l'École Supérieure de Musique de Mexico (Institut de Beaux Arts) et à la Faculté de Musique (Université Nationale Autonome du Mexique). Ses sujets de recherche sont centrés sur la relation entre musique et littérature.

Alicia Alexesteva Gerena Meléndez a une Licence en Lettres Modernes Françaises avec spécialisation en critique littéraire et traduction (Université Nationale Autonome du Mexique) et un Master en Traduction (Collège du Mexique). Elle a suivi des formations de professeur de FLE (ENALLT, UNAM) et de professeur d'ELE (CEPE, UNAM). Elle a réalisé des échanges académiques comme lectrice d'espagnol langue étrangère en France et au Québec. Depuis 2004, elle est professeur de français langue étrangère et de traduction dans différentes universités de Mexico (ENAH, IPN, UAM, UNAM, UIC) et à l'Institut Français d'Amérique Latine. Elle a collaboré comme traductrice de textes académiques avec le Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines. Ses sujets de recherche concernent la traduction de textes dramatiques et la didactique de la traduction littéraire.

Alexandra Marti est Docteur en Sciences du langage et enseignante de Philologie Française à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université d'Alicante (Espagne). Ses recherches se centrent principalement sur l'enseignement, l'apprentissage et l'acquisition des langues étrangères, celles du Français Langue Etrangère (FLE) en

Espagne et de l'Espagnol Langue Etrangère (ELE) en France, et sur les politiques linguistiques et éducatives. Par ailleurs, elle s'intéresse à la production littéraire des écrivaines latino-américaines, notamment celle de la littérature du « boom féminin » qui explore surtout le traitement de l'identité féminine, éclairant la voix de la femme qui possède son propre langage.

Alberto Alejandro Muñoz Márquez a suivi des études en Langue et Littératures Françaises à l'Université Nationale Autonome de Mexico (UNAM). Il est également titulaire d'un Diplôme d'Université de Français Langue Étrangère de l'Université de Dijon. Il est professeur de FLE et participe actuellement dans deux projets de recherche à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'UNAM, l'un portant sur la socio-critique et la littérature « de terrain » et l'autre sur la représentation du corps et des émotions dans le discours littéraire français.

David Murra Morales a une Licence en Lettres Modernes Françaises avec spécialisation en traduction (Université Nationale Autonome du Mexique). Il a travaillé comme traducteur dans un studio de doublage et après comme rédacteur et traducteur dans le journal mexicain *El Universal*. Actuellement, il étudie un Master d'Études sur l'Asie et l'Afrique avec spécialisation sur le Japon au Colegio de México (COLMEX). Ses sujets de recherche concernent la littérature, le Japon et la traduction. Actuellement, il étudie la langue japonaise et réalise un mémoire sur le roman *Muchi no namida* (Larmes d'ignorance) de Nagayama Norio et l'effet qu'il a eu sur les politiques relatives à la peine de mort au Japon.

Luis Arturo Velasco Reyes a une Licence en Lettres Modernes Françaises de l'UNAM. Il est traducteur et professeur de français au Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Sur. Actuellement, il est inscrit dans le programme de Master en Lettres (littérature comparée) de l'UNAM.

• **Auteurs des comptes rendus** •

Víctor Martínez de Badereau est titulaire d'un Master 2 Didactique du FLE (Université des Antilles) ainsi que d'une licence en Enseignement du FLE (UNAM). Il est coordinateur d'Éducation à Distance de l'École Nationale de Langues, Linguistique et Traduction de l'UNAM. Il participe à la ligne de recherche « Aportes teóricos y reflexiones sobre la didáctica de las lenguas » au sein du Département de Linguistique Appliquée de l'ENALLT-UNAM. Il s'intéresse à la didactique de la grammaire du français langue étrangère ainsi qu'à la formation des enseignants de langues.

Perla Edith Mendoza Delgado est doctorante en Lettres par l'Université National Autonome du Mexique UNAM). Professeure de FLE à la Faculté de Philosophie et Lettres et au Collège de Sciences et Humanités de l'UNAM. Ses axes de recherche sont : la littérature française contemporaine (en particulier, l'œuvre de Pascal Quignard), et les liens entre littérature et art, et littérature et philosophie de la religion.

Claudia Ruiz est titulaire d'un Doctorat en Lettres (Universidad Nacional Autónoma de México) Elle est professeure de littérature française du XVII^e et XVIII^e siècle. Ses recherches se centrent principalement sur la littérature libertine des XVII^e et XVIII^e siècle ainsi que sur la représentation de la femme dans le discours littéraire, philosophique et pédagogique dans les œuvres de cette période. Par ailleurs, elle s'intéresse à l'influence de la tradition classique, espagnole et italienne sur la littérature française de cette époque.

Projet pour le n° 11 / 2021



Le prochain numéro est coordonné par **Stéphanie Voisin**
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mexique)

Les propositions soumises à la rédaction de la revue *Synergies Mexique* s'inscriront dans les domaines suivants (liste non exhaustive) :

1. Didactique de la langue-culture française, des langues-cultures et des littératures,
2. Recherches en littératures française et francophone
3. Politiques linguistiques
4. Sciences du langage, linguistique
5. Traduction, traductologie, médiation linguistique
6. Technologies de l'information et de la communication pour l'enseignement
7. Comptes rendus de thèses et de publications récentes relevant des sciences humaines et sociales

Un appel à contributions a été lancé en décembre 2020.

Contact pour tout renseignement et envoi de propositions :

synergies.mexique@gmail.com

<https://gerflint.fr/synergies-mexique>

Consignes aux auteurs



- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.mexique@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction..
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays et son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) seront également centrés et en petits caractères. L'auteur possédant un identifiant ORCID ID (*identifiant ouvert pour chercheur et contributeur*) inscrira ce code en dessous de son adresse. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en Espagnol puis en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9 La police de caractère unique est Times New Roman, toujours taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page. Comptes rendus et entretiens seront en langue française.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La bibliographie en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie française.

22 Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le copyright sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet et extraits de films ou d'images publicitaires seront refusés. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation.

NB : Toute reproduction éventuelle (toujours en noir et blanc) d'une image, d'une photo, d'une création originale et de toute œuvre d'esprit exige l'autorisation écrite de son créateur ou des ayants droit et la mention de paternité de l'œuvre selon les dispositions en vigueur du Code français de la propriété intellectuelle protégeant les droits d'auteurs. L'auteur présentera les justificatifs d'autorisation et des droits payés par lui au propriétaire de l'œuvre. Si les documents sont établis dans un autre pays que la France, les pièces précitées seront traduites et légalisées par des traducteurs assermentés ou par des services consulaires de l'Ambassade de France. Les éléments protégés seront publiés avec mention obligatoire des sources et de l'autorisation, dans le respect des conditions d'utilisation délivrées par le détenteur des droits d'auteur.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans les répertoires institutionnels de l'auteur exclusivement, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. L'archivage de numéros complets est interdit. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue. Par ailleurs, les Sièges, tant en France qu'à l'étranger, n'effectuent aucune opération postale, sauf accord entre le Gerflint et un organisme pour participation financière au tirage.



Synergies Mexique, n° 10 /2020
Revue du GERFLINT
Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale

En partenariat avec
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur : Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents : Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

Identifiant International : ISNI 0000 0001 1956 5800

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest	Synergies Monde
Synergies Afrique des Grands Lacs	Synergies Monde Arabe
Synergies Algérie	Synergies Monde Méditerranéen
Synergies Argentine	Synergies Pays Germanophones
Synergies Amérique du Nord	Synergies Pays Riverains de la Baltique
Synergies Brésil	Synergies Pays Riverains du Mékong
Synergies Chili	Synergies Pays Scandinaves
Synergies Chine	Synergies Pologne
Synergies Corée	Synergies Portugal
Synergies Espagne	Synergies Roumanie
Synergies Europe	Synergies Royaume-Uni et Irlande
Synergies France	Synergies Russie
Synergies Inde	Synergies Sud-Est européen
Synergies Iran	Synergies Tunisie
Synergies Italie	Synergies Turquie
Synergies Mexique	Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact : gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <https://www.gerflint.fr>

Webmestre : Thierry Lebeaupin (France)

Synergies Mexique, n° 10 / 2020

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT - Sylvains-les-Moulins - France - Copyright n° 24XM1F2

Bibliothèque Nationale de France (édition électronique)

Identifiant pérenne ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702526h>

Bibliothèque Nationale du Mexique (format imprimé)

Achévé d'imprimer en décembre 2020

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

Le numéro 10 de *Synergies Mexique* offre un panorama varié, axé sur l'écriture : littérature du XVIII^e siècle, de l'extrême contemporain, des exilés qui ont adopté le français comme langue de travail, mais aussi les éléments qui contribuent à rehausser le message du texte (la musique par exemple) et la littérature féminine enfin. Les contributions recouvrent des sujets très divers tels que les ruptures, l'indifférence envers autrui, les drames humains en général, l'éthique du traducteur. Cette nouvelle parution, préparée en pleine pandémie de la COVID-19, a représenté un grand défi pour les auteurs en ces moments difficiles et nous leur en sommes très reconnaissants. Nous espérons que la lecture de leurs articles sera très agréable, comme toujours, pour notre public.



ENALLT

Escuela Nacional de Lenguas,
Lingüística y Traducción